

ESTORVO: UMA ALEGORIA SOBRE O HOMEM MODERNO

ARTIGO

Gil Carlos Pereira

Docente do CEFET/Campos e Mestrando em Cognição e Linguagem na UENF

Resumo

Este artigo apresenta uma abordagem semiótica do romance de Chico Buarque, trabalhando com semioses que nos remete ao mundo moderno, como uma alegoria de sua visão desestruturada e desestruturadora do homem.

Olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si.

(Marilena Chauí)

Etimologicamente, alegoria vem do grego *allos* (outro) e *agourein* (falar), portanto, quer dizer: “falar o outro”. A alegoria é um procedimento retórico através do qual se exprime um sentido não imediatamente compreensível, diverso do sentido literal. Alegoria, portanto, é uma forma figurada de se representar uma coisa para indicar outra, representa-se algo concreto para se exprimir uma idéia abstrata.

O alegorismo surgiu quando os mitos não eram mais compreendidos literalmente e neles se procuravam as suposições, as significações ocultas. Daí alegoria significar uma espécie de máscara aplicada pelo autor à idéia que se propõe explicar, ou seja, na alegoria há significações ocultas ou subentendidas.

Pelas mãos do alegorista, o objeto é, assim, extraído de seu contexto e esvaziado de sua significação habitual. Com isso, o objeto morre para poder renascer. Ocorre porém uma pulverização no mundo: a realidade é desmontada e reduzida a fragmentos, sendo que cada um deles pode receber uma nova significação. É próprio do procedimento

alegórico essa disjunção entre o significado (o conteúdo) e o significante (a forma).

No século XX, a arte de vanguarda, expressão de um mundo dilacerado pelo capitalismo, que tornou cada vez mais difícil a visão de conjunto da realidade, recupera a alegoria e dá-lhe um lugar de honra. A alegoria, agora, é a chave da obra aberta: a obra que, para referir-se ao mundo fragmentado, tornou-se ela mesma fragmentada. Por recusar a totalização, o fechamento do sentido, ela torna-se o objeto por excelência das múltiplas significações, da polissemia e da ambigüidade, permitindo montagens e remontagens diversas, a cada vez com um significado diferente.

Conforme Walter BENJAMIN (1984), em Origem do Drama Barroco Alemão,

(...) ao representar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total, a alegoria [é] o contrário polar do símbolo.

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância.

A alegoria é uma “metáfora continuada” e, assim sendo, leva a uma figuração seqüencial,

a uma representação que nunca se fecha, não totaliza, só trabalha com fragmentos de uma realidade estilhaçada. A alegoria é serial, pluralista, polissêmica, aberta. Ela é, assim, uma cifra, um hierógrifo, um enigma aberto a infinitas significações.

Nesse sentido, ESTORVO (1995) enfoca um mundo abandonado por Deus, substituindo a crença no transcendente pelo ateísmo religioso, Deus por Nada, e assim fazendo, define a vida humana pela gratuidade e pela ausência de sentido. Dessa forma, a figuração alegórica dos destinos humanos é feita à revelia dos condicionamentos sociais e da luta dos próprios homens para imprimirem um sentido à sua existência.

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, estarei entrando em lugar algum, mas saindo de todos os outros.(...) é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora.(p:24)

Lançando um olhar sobre a modernidade (pós-modernidade), vemos que

A ciência pós-moderna [diz LYOTARD](1979) - ao preocupar-se com coisas indecidíveis, os limites do controle preciso, conflitos caracterizados por informações incompletas, fractas, catástrofes e paradoxos pragmáticos – está teorizando sua própria evolução descontínua, catastrófica, não retificável e paradoxal. Ela está modificando o sentido da palavra conhecimento, ao mesmo tempo exprime como essa mudança pode ocorrer. Está produzindo não o conhecimento, mas o desconhecido.

Logo, em lugar dos princípios universais e generalizadores, típicos dos discursos legitimadores da ciência tradicional, tem-se a pulverização dos discursos na relatividade das redes flexíveis dos jogos de linguagem. Não só a ciência, mas também todo o tecido social pós-moderno é uma malha multiforme de jogos de linguagem em cuja disseminação o próprio sujeito se dissolve, disperso em nuvens de elementos narrativos.

Assim a realidade está sendo convertida cada vez mais em signos vazios, reduzindo-se dramaticamente a nossa capacidade de resistência a esse esvaziamento. Todos os rincões da vida contemporânea são invadidos

por objetos e experiências artificialmente produzidos que não têm mais relação nenhuma com a realidade. Sob o regime de uma hiper-realidade, entram em colapso todos os antagonismos até mesmo os mais inveterados (ativo/passivo, engajamento/alienação, autoridade/subversão, socialismo/capitalismo) onde os opostos se dissolvem uns nos outros.

Segundo F. JAMESON (1985), o pós-modernismo não é senão a lógica cultural do capitalismo avançado, produzindo como efeito tanto a desdiferenciação das tradicionais fronteiras entre cultura popular, erudita e de massas, quanto à substituição da figuração psíquica do sujeito alienado, típica do capitalismo emergente, pela figuração esquizofrênica dominante na cena pós-moderna.

Se a idéia de alienação estava fundada na pressuposição de um ego coerente e íntegro, de uma identidade centrada da qual se alienar, agora a fragmentação, a instabilidade das linguagens e discursos gera a esquizofrenia do sujeito fracionado.

Determinarei não enxergar mais nada, o que será ingênuo; fecharei os olhos com tanto ímpeto, que as pálpebras cairão no chão. (p:59)

O caráter fracionário dessa experiência, suas imagens permanentemente desfocadas que se reproduzem como nebulosas sem ponto de partida nem de chegada espelham a perda de uma condição de existência dessa cultura. Inferno, fragmentação, sátira, paródia, descentramento não são palavras estranhas à modernidade como um todo. Habitamos uma cidade onde o passado é uma utopia e o futuro uma ruína, onde se anuncia a todo momento a aura do futuro emperrado, pois a contemplação dessas ruínas conformam um desejo de ser sempre inalcançável, mas inesquecível. Tudo está desde sempre de pernas para o ar pois “Não há mais porta, mas também não tenho vontade de entrar.”(p:108).

Em ESTORVO, a incapacidade do sujeito de ver o mundo exterior como algo onde o olhar possa deter-se afeta a existência do próprio sujeito. Seu olhar se coloca imediatamente fora das coisas: para além delas, já que busca por detrás delas algo oculto, invisível e essencial; e aquém delas, já que ao invés de ver as coisas o sujeito tenta ver-se a si mesmo olhando. O

sujeito torna-se assim tão alheio a si mesmo quanto as coisas, sem nome, anônimo, sumido: oco-eu dentro de um oco-mundo.

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 fora. (p:29)

O sujeito, então, se constituirá como inquietante estranheza para si mesmo:

De quem é o olhar / Que espreita por meus olhos? / Quando penso que vejo, / Quem continua vendo? / Enquanto estou pensando? (PESSOA, Fernando. *Obra Poética* 2ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965)

Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão. (p:106)

Em ESTORVO, o próprio sujeito pensante se dissolve na impossibilidade de ver o mundo como exterior. A sensação de inexistência não é prévia à experiência de olhar, não se estende do sujeito ao mundo, mas do mundo ao sujeito. Em ESTORVO, o sujeito não diz que não existe, mas não consegue deter o seu olhar no mundo para ideá-lo, nomeá-lo, e por isso não pode nomear-se. Olhado por um deus invisível, o sujeito se sente espreitado por todos os lados, pelos próprios objetos inanimados dos quais o olho mágico é sua metáfora mais constante.

E quando as coisas começam a nos olhar, estamos experimentando não o mistério do conhecimento, mas o mistério do desconhecimento, é aquela experiência do inconsciente que Freud conceituou como **Unheimlich** (a inquietante estranheza) e que, quando pontual passa a permanente, se chama loucura, psicose. Esse olhar, diz Lacan “é não um olhar visto, mas um olhar por mim imaginado no campo do Outro.” O olhar aqui não é apenas uma luz que conhece, mas uma força que penetra no seu olhado, ferindo-o, tolhendo sua liberdade, esvaziando-o, dessanguando-o, tangendo-o para o nada.

Olhar sem ver (porque a vida é sonho e tudo é oculto); ver-se olhando (porque a consciência se quer soberana); ser visto sem ver quem nos olha (estar assujeitado ao olhar dos outros) – todas essas situações são

terrivelmente desconfortáveis; em nenhuma delas o sujeito de ESTORVO consegue sentir-se “ele mesmo”.

O olhar do personagem-narrador nunca efetua a relação harmoniosa do sujeito com o objeto. Pelo olhar excessivamente exteriorizado, o sujeito futurista se fratura e se dispersa; pelo olhar interiorizado, o sujeito saudoso só se vê como perdido. No simples olhar do presente, o que se patenteia é a separação, a falta de elo entre o olhar e o ver, o ver e o ser visto, o ver a parte e compreender o todo. O olhar para trás e para dentro encontra sempre outra cena: o passado (o pai). O adulto presente é o que perdeu a identidade, o que não consegue mais enxergar-se nem por seus próprios olhos nem pelos olhos dos outros, o que se extraviou na multiplicidade e na mobilidade das formas do mundo exterior. Os temas do espelho e da máscara, da visibilidade e da invisibilidade do rosto são contínuas.

Olho para o outro lado e encaro a vidraça que, com a luz fria do banco e uma coluna por trás, virou espelho. Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa. (p:101)

A perda do objeto pelo olhar, e pela palavra em que se tenta fixá-lo é cisão irreparável no pensamento e no discurso. Assim, ao substituir o real visto por uma imagem dita, o personagem-narrador afina nossa percepção do real, revela o que não víamos antes, eleva diante de nossos olhos mentais um outro mundo, que concorre com o visível e o suplanta, dando uma forma e uma significação àquilo que, no mero estar-ali, é informe e insignificante.

O personagem é uma metáfora do homem moderno na medida em que todo homem traz dentro de si essa dialética, esse conflito entre o seu ser e o mundo em que está inserido.

Na metáfora de “motor da história”, a aventura humana se parece com a tração de um sólido. É considerada como o perpétuo desdobramento de novas camadas de significado que se encobrem e se misturam, conforme Pierre Lévy (1998). *O homem é – conforme as palavras de Sófocles, no primeiro grande coro de Antígona- o que há de mais estranho no estranho .*

Trata-se de uma alegoria sobre o homem moderno que se vê usurpado de qualquer possibilidade de assumir seu próprio destino. É como se seu caminho já estivesse traçado pelo sistema social. O marxismo, o brechtismo, o capitalismo, o idealismo, o neo-liberalismo... O Nome não vem à boca, é fragmentado em práticas, em palavras que não são Nomes. Transportando-se até os limites do dizer, o texto desfaz a nomeação. Já não existe Pai e a representação transforma-se em figuração embaçada, estorvada por outros sentidos que não são o do desejo: um espaço de álibis (realidade, moral, legitimidade, verdade) .

O sujeito não encontra subjetividade mas apenas se vê como indivíduo – um corpo separado de outros corpos – perdido entre elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil, adolescência) e transformado em sujeito anacrônico, à deriva, pertencente à burguesia – uma classe que não se nomeia pois nomeá-la seria negar-lhe o estatuto da natureza humana universal.

Há no próprio texto uma incomunicação (estorvo), a marca de um corte de sentido e o sujeito dessa história (sujeito histórico como outros), longe de poder acalmar-se numa situação de síntese, constitui-se uma contradição viva: um sujeito clivado que, não encontrando seu ego, assinala sua queda final como que obedecendo a um mandala pré-escrito, a um nihilismo disfarçado.

Só nos resta ler a alegoria e descobrir nela os sentidos que nos ajudarão a ver o mundo com outros olhos. Que nosso olhar se desdobre em outros olhares para que nossa trajetória não seja um calvário sem fim, mas que, ao encontrarmos um estorvo, transformemos essa pedra em objeto de contemplação do mundo e trampolim para dentro da vida.

Segundo Arlete P. Sendra e SILVA (1999)

O homem, e particularmente o homem contemporâneo, vive a complexidade do cotidiano, sente fragmentado o mundo em que vive, o mundo absurdo que lhe impõe regras e lhe cobra ações e decisões. (...) Assim viver se tornou desconfortante, na medida em que o homem perdeu seus referenciais.

Nessa selva de pedra, o dinheiro é o poder

alienado e alienante da humanidade. Aquilo que eu não posso fazer como homem, isto é, aquilo que eu não consigo com as minhas forças essenciais, eu o consigo com o dinheiro. O dinheiro transforma essas forças essenciais em algo que elas não são, quer dizer, no contrário delas. E aí se instala o trágico: de um lado, o homem e do outro lado, a finitude, a contingência, a limitação que, no dizer de Gerd BORNHEIM (1969), seria melhor chamar de separação ontológica, expressão consagrada por Sartre.

Albin LESBY (1971) afirma que “o trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível.” Complementando, N. FRYE (1973) chama de “alazón” o herói trágico (ou cômico) que “finge” ou procura ser alguma coisa mais do que é. Este fingir pode estar no nível da inconsciência. No primeiro caso, o “alazón” será impostor e, no segundo caso, ele se autolude, o que leva com queda à autodestruição.

É nesse jogo de tecer sentidos que observamos em ESTORVO a percepção do outro, o que depende da leitura atenta dos fenômenos expressivos da vida. E nessa busca de atitudes possíveis de aproximação e leitura, deixamos o olho seguir a abranger três formas sobre as quais os saberes se inscrevem: a daquele que lê, a daquilo que se oferece à leitura e a das diversas formações discursivas presentes em todas as leituras, fazendo que a intertextualidade se faça presença indispensável nesse cruzar sentidos em busca de uma terceiridade.

Esse trabalho implicou cortes, destaques de alguns aspectos e, sobretudo, esquecimentos pois, nesse jogo de forças, almeja-se não o singular da verdade, mas o seu plural. Lidar com o vário e articular-se a outros saberes (mitologia, filosofia, psicanálise, lingüística, história), longe de significar o sonho da união tranqüila de potências diferentes, quer ser um trabalho de mostrar a pluralidade de níveis de um texto, as suas variadas feições que não se esgotam aqui mas apontam para outros caminhos possíveis.

O trabalho com a semiótica de Charles Sanders Peirce nos aponta imagens do espelho

da vida, imagens que dependem de especulação (que representava para os antigos o hábito de se olhar as estrelas, com o auxílio de um espelho) dos diversos ângulos que compõem essa multifacetada vida e, para isso, é preciso levar em consideração (termo também derivado do latim sidus, sideris – que significa etimologicamente olhar o conjunto de estrelas) os olhares do outro – essa relação tão delicada e tão complexa, como a própria vida.

No mais, é amarrar nosso sonho a uma estrela ...

Referências bibliográficas

- [1] BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. Maria Margarida Barahona. Portugal: Edições 70, 1973.
- [2] _____. Mitologias. Trad. Rita Biogermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- [3] BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- [4] BORNHEIM, Gerd. O sentido e a máscara. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- [5] BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In NOVAES, Adauto (org.) O olhar. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- [6] BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega. v.1. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- [7] BUARQUE, Chico. Estorvo. S. Paulo: Cia das Letras, 1995.
- [8] FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1973.
- [9] HEIDEGGER, Martin. Introdução à metafísica. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- [10] JAMESON, Frederic. Marxismo e forma. São Paulo: Hucitec, 1985.
- [11] KONDER, Leandro. Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- [12] LESBY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- [13] LÈVY, Pierre. A máquina universo. Rio Grande do Sul: Artmed, 1998.
- [14] LYOTARD, Jean François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- [15] MORIN, Edgard. O paradigma perdido: a natureza humana. Rio de Janeiro: Forense, 1973.
- [16] COELHO NETO, J. Teixeira. Semiótica, Informação e Comunicação. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- [17] PANDOLFO, Maria do Carmo P. Ser ou Não-ser Antígona. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- [18] PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- [19] PESSOA, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- [20] PORTELLA, Eduardo. Fundamento da investigação literária. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1974.
- [21] ROCHA Diva (org.) Discurso literário: seu espaço. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- [22] SANTAELLA, Lucia. Cultura das mídias. S. Paulo: Experimento, 1996.
- [23] SILVA, Arlete P. Sendra e. Anotações de aula. Mestrado na UENF, 1999.