

MÁRCIA REJANY MENDONÇA

ANDAR NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO,
A ARTE DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre
Curso de Pós-Graduação em Literatura
Centro de Comunicação e Expressão
Universidade Federal de Santa Catarina
Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo S. Capela

FLORIANÓPOLIS

2000

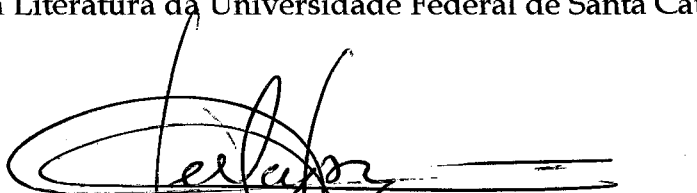
Andar nas Ruas do Rio de Janeiro, A Arte de Rubem Fonseca

Márcia Rejany Mendonça Leite

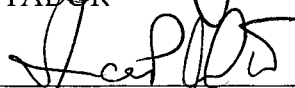
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
ORIENTADOR



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

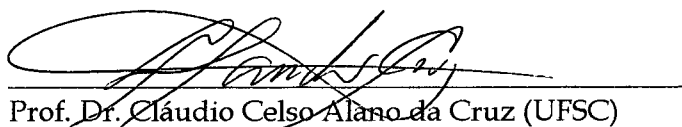


Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
PRESIDENTE

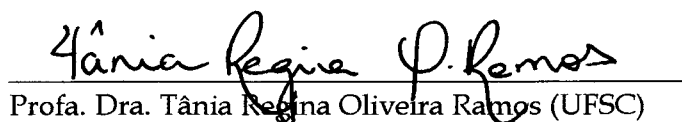
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Deonísio da Silva (UFSCar)



Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz (UFSC)



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)
SUPLENTE

Aos meus pais, Jovair e Germano Mendonça,

exemplos de dedicação, ao meu irmão Rosemberg

e a Luís Eduardo, em especial.

Agradecimentos

À Sandra Hanh pelo incentivo aos meus primeiros passos na pesquisa.

À professora Dra. Tânia Regina de Oliveira Ramos pelas importantes portas
que me abriu.

À Elba e Mirtes pelo apoio e palavras amigas.

Ao professor Dr. Cláudio Cruz pelas sugestões.

Ao professor e orientador Dr. Carlos Eduardo S. Capela, por ter aceito minha
proposta de trabalho, pela disponibilidade e releituras.

Aos colegas e professores do curso.

Sumário

Resumo	v
Abstract	vi
Introdução	01
Capítulo I	08
“Espaço urbano: pontos de vista e possibilidades interpretativas”	
Capítulo II.....	24
“Personagens marginais, espaços prostitutos”	
Conclusão	107
Bibliografias	109

Resumo

o objetivo deste trabalho é analisar algumas formas que o espaço urbano geográfico de uma metrópole assume quando observado sob a perspectiva de seus usuários. Para atingir tal objetivo, faz-se um resgate sobre as idéias de cidade que povoaram a sociedade pós-Revolução Industrial, com a intenção de se estabelecer uma relação comparativa com o espaço urbano representado em alguns contos de Rubem Fonseca, notadamente no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.

Abstract

This paper aims to analyse some shapes that the geographical urban space of a metropolis adopts when observed under its inhabitants perspective. To reach such objective, a deliverance over the city ideas that populated the post industrial revolution society is made, intending to establish a comparative relation with the urban space represented in some Rubem Fonseca's tales, especially noticed in the tale: "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro".

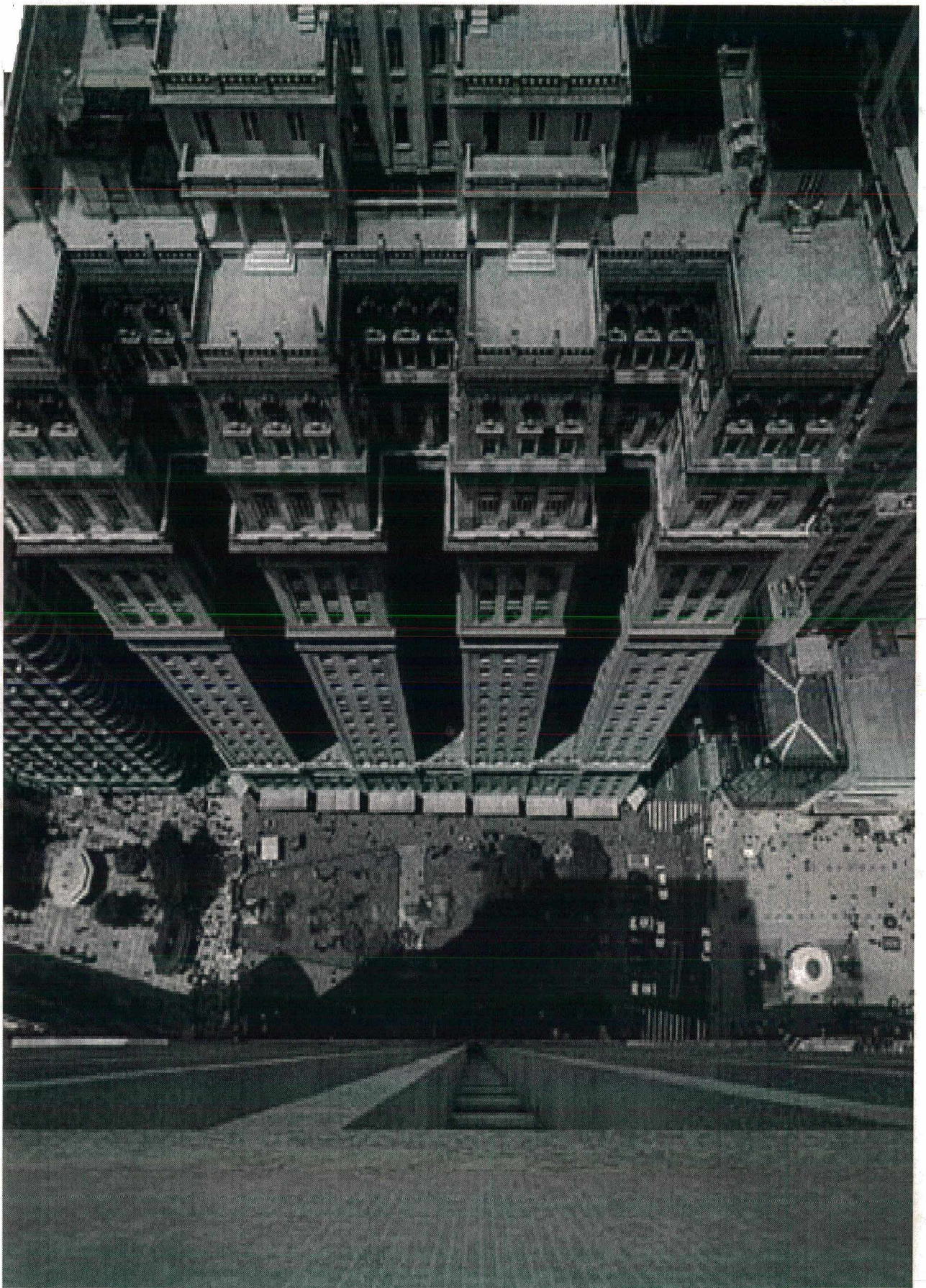


Foto: Martinelli.

Introdução

o espaço mensurável, físico com a velocidade das transformações contemporâneas, está desrealizado. A incidência das alterações, proporcionadas principalmente pelos avanços nas áreas técnica e tecnológica, tem como efeito a transcendência dos seus limites geográficos. Isso faz com que o espaço possa adquirir subjetividade, deixando de ser visto somente como externo ao sujeito. Sob este aspecto, ele tende a interpelar seus usuários sob vários pontos de vista, entre eles o histórico, o estilístico, o funcional e o afetivo.

Este trabalho, uma investigação sobre formas de configuração do espaço urbano tendo como centro modos de relação entre personagem e espaço, tem na cidade moderna, industrial e capitalista, o principal ponto de discussão.

Aqui não se pretende um estudo no sentido totalizante. Trata-se de verificar algumas formas que o espaço urbano assume, delimitadas pelo uso que dele fazem os que o ocupam, procurando enfocar o urbano sob o aspecto da mobilidade, e, por meio dela, apontar outros espaços que surgem dos movimentos que envolvem a dinâmica espacial. Nessa ótica, o espaço cartesiano da cidade com suas ruas e edificações é substituído por outro, construído nas relações sociais.

Essa questão surge num momento histórico em que, no ocidente, discutem-se perdas, fragmentações e degradações. Num tempo em que a diluição do sonho do *tudo* se prolifera numa multiplicidade de paradoxos.

A análise baseia-se em um *corpus* de contos do escritor Rubem Fonseca que contempla a relação personagem-espço.[^] Entre os contos selecionados ocupa lugar paradigmático “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.[^]

No caso específico desse conto é traçado o perfil de uma cidade partida que em meados do século XIX e início do século XX se propunha o espelho de Paris e que mostra, no fim do milênio, o avesso do que fora planejado, pois relata o resultado de um processo de deterioração urbana. Tal fato, já prenunciado em narrativas e críticas de escritores daquela época, como Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio, se confirma nas ficções de escritores urbanos contemporâneos como Rubem Fonseca e Paulo Lins, de “A cidade de Deus”.

De forma sincrônica “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” se expande e se multiplica em outras narrativas, formando à sua volta uma pequena constelação, onde se incluem outros contos do mesmo escritor, caso de “A coleira do cão”, “Lúcia McCartney”, “****(Asteriscos)”, “Os prisioneiros”.

[^] A história das publicações do escritor Rubem Fonseca se cruza com as histórias da literatura e da política brasileiras. Tendo iniciado a atividade de escritor na década de 60, mais precisamente em 1963 com a publicação do livro de contos *Os Prisioneiros*, Rubem Fonseca foi mais um dos escritores a ter problemas com a censura, imposta pelo regime militar, decorrente do Golpe de 1964. Isso ocorre com *Feliz Ano Novo*, que foi censurado “fora de hora”, em 1976, num momento conhecido como de “distensão política”, sob a alegação de imoralidade, por expressar a sexualidade através do uso do palavrão. Essa é uma das singularidades de um processo que durou 13 anos. Uma versão da história que envolve a publicação e censura do livro de contos *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, está no livro *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*, de Deonísio da Silva. Nesse livro Deonísio narra as peculiaridades que envolvem todo o processo e julgamento do livro *Feliz Ano Novo* desde o motivo pelo qual ele foi censurado, no governo de Ernesto Geisel (1974-1979), até sua liberação em novembro de 1989. SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro; Relume-Dumará, 1996.

[^] As obras do escritor Rubem Fonseca publicadas são: *Os prisioneiros (contos, 1963)*, *A coleira do cão (contos, 1965)*, *Lúcia McCartney (contos, 1967)*, *O caso Morei (romance, 1973)*, *Feliz Ano Novo (contos, 1975)*, *O homem de fevereiro ou março (antologia, 1973)*, *O cobrador (contos, 1979)*, *A grande arte (romance, 1983)*, *Bufo&Spallanzani (romance, 1986)*, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos (romance, 1988)*, *Agosto (romance, 1990)*, *Romance negro e outras histórias (contos, 1992)*, *O selvagem da ópera (romance, 1994)*, *Contos reunidos (contos, 1994)*, *O Buraco na parede (contos, 1995)*, *Histórias de Amor (contos, 1997)*, *Do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto (novela, 1997)*, e *A confraria dos Espadas (contos, 1998)*.

“Corações solitários”, “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)”. Eles são trazidos para o contexto analítico por terem, em seus enredos, uma significativa expressão das categorias espaciais evocadas no conto que serve aqui como paradigma.

Não se elimina, porém, a possibilidade de que sejam feitas referências a outras narrativas exteriores ao *corpus* do escritor selecionado, movimento que o caráter do estado, que se pretende constelacional, permite. Esse formato ainda proporciona que as ligações entre textos diversos sejam feitas por temas, o que aumenta a mobilidade textual.

Ao centrar o olhar na relação personagem-espço estabelecida por Rubem Fonseca percebe-se que os personagens são, em sua maioria, incompatíveis com os locais por onde transitam ou com que se relacionam. Essa incompatibilidade deixa brechas por onde se mostram as transgressões, os deslocamentos, os descentramentos e o desconforto deles diante do lugar em que se situam.

Isso pode ser atribuído ao fato de que os personagens de Rubem Fonseca, embora especificamente urbanos e pertencentes às grandes metrópoles, não desejam se misturar às multidões para subtrair delas experiências. Eles as observam ao mesmo tempo que as evitam, mantendo-se isolados, distantes, às vezes melancólicos. Ao mesmo tempo que buscam evadir-se do espaço urbano em que habitam são invadidos por ele e pelos objetos que os circundam. Esse movimento de evasão e invasão mostra uma discordância dos personagens em relação ao espaço urbano em que estão inseridos.

Observar os modos dos personagens se relacionarem com os espaços da cidade, como os praticam e sob quais perspectivas os percebem abre uma porta que se configura num diferencial, pois Rubem Fonseca tem suas narrativas geralmente analisadas sob o aspecto da violência urbana e da linguagem “obscena”. Nesse sentido, esse trabalho quer contribuir chamando a atenção para a existência de outras portas nas narrativas daquele escritor, buscando captar nas entrelinhas o que se esconde por detrás da violência e da linguagem. Não as excluindo, mas procurando compreender além delas.

Daí a pergunta: Como teorizar sobre esse aspecto do espaço urbano na narrativa de Rubem Fonseca? Essa questão não deixa de ser intrigante, porque a abrangência do tema conduz a uma diversidade de direções e possibilidades interpretativas por ele pertencer a uma categoria universal.

Segundo Osman Lins, analisar o tema do espaço implica caminhar sobre uma região minada por inumeráveis armadilhas, e nomeá-la pode gerar ilusões e equívocos,³⁴ porque além de indissociável do tempo, o espaço também está relacionado com as ciências sociais, físicas e naturais, e cada uma delas o apresenta sob um determinado aspecto. Daí decorre parte da complexidade implicada no exercício interpretativo, por sua vez potencializada pelo caráter movediço do terreno em que a análise se dá, ou seja, a literatura. O apoio teórico veio em socorro a estas dificuldades, tendo sido buscado na leitura de estudiosos que, embora diferentes, contemplam o espaço urbano sob o ponto de vista da mobilidade, do movimento.

Ver o espaço urbano como “móvel”, ou seja, enquanto confluência de movimento, propicia uma permutabilidade entre as diversas categorias

³⁴ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo; Ática, 1976, p. 63.

espaciais que se apresentam em uma narrativa. Além disso, fazer uma leitura do espaço urbano sob o viés da mobilidade é possível quando se observa a cidade enquanto espaço praticado, desenhado conforme o caminhar e os usos que se faz dele.

A discussão do trabalho está organizada em dois capítulos. O primeiro, intitulado “Espaço urbano: pontos de vista e possibilidades interpretativas”, tem o texto de Carl Schorske “La idea da ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler” como um dos referenciais teóricos. O resgate das principais idéias de cidade, que Schorske recupera naquele texto, delineiam o perfil das mudanças que a idéia de cidade teve em função da Revolução Industrial, trazendo modificações nas relações entre os indivíduos, e também deles com o espaço urbano — uma das conseqüências das transformações capitalistas.

De Schorske para outros teóricos da modernidade, como Walter Benjamin, Michel de Certeau, Zygmunt Bauman e André Parente, a leitura sobre a cidade se mostra mais complexa. Isso porque o espaço urbano é tratado com base nas relações sociais e sob o prisma do uso. A demarcação geométrica de limites, como um meio de manter afastadas as diferenças, separando o que é próprio do que é alheio, não funciona mais de forma satisfatória. As lutas não são mais pelos espaços físicos somente, onde a instalação de cercas, muros e grades amenizariam ou isolariam o problema, mas também pelos espaços abstratos, controlados em parte pela mídia. Dessa forma, a tecnologia se posiciona como intermediária, fazendo com que o público e o privado percam sua distinção e, com isso, interfere na percepção dos indivíduos em relação aos limites espaciais. Nessa perspectiva, Gaston

Bachelard comenta que o “espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido”.⁴ E como espaço vivido a cidade, no dia-a-dia, se apresenta permeada de outras impressões, abrindo probabilidades para a leitura de outros espaços, como por exemplo o “utópico”, o “atópico” e o “heterotópico”. A última categoria, por privilegiar a junção de vários “domínios granulados” dentro de um mesmo espaço, associada ao conceito de “texturologia”, de Michel de Certeau, é a que direciona este trabalho.

O capítulo II, “Personagens marginais, espaços prostitutos”, analisa de modo específico, formas segundo as quais a cidade pode ser percebida pelos usuários que circulam por entre suas ruas, a partir da relação entre personagens e espaço urbano.

O objeto central de reflexão desse capítulo é retirado do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, e partindo das figuras que circulam por essa narrativa é feita uma ponte para os personagens dos contos “A coleira do cão”, “Lúcia McCartney”, “*** (Asteriscos)”, “Os prisioneiros”, “Corações solitários”, “Passeio noturno (Parte I)” e “Passeio noturno (Parte II)”, cuja travessia é realizada pelo viés do discurso intransitivo. Esse tipo de discurso, que se apresenta na estrutura deste trabalho primeiramente no relacionamento entre os personagens de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, permite que sejam integrados outros contos para uma ampliação dos aspectos da Incomunicabilidade e da pseudocomunicação, presentes na relação de comunicação entre os personagens citadinos. Os contos, além de se

⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 19.

aproximarem pela intransitividade discursiva, também estão interligados pelos conceitos da “Erfahrung” e “Eriebnis”, desenvolvidos por Walter Benjamin.

Por fim, na conclusão do presente trabalho, propõe-se uma reflexão sobre a discussão desenvolvida ao longo da análise.

Capítulo I

Espaço urbano: pontos de vista e possibilidades interpretativas

k medida que se desenvolvem e amadurecem, os conceitos começam a se mover por conta própria e, às vezes, alcançam territórios bastante distantes de seu loco! de origem. Eles vagueiam pelo passado, que os ignorava na época em que era ainda presente. Ou fazem uma incursão ao futuro, que — quem sabe? — pode, de igual modo, ignorá-los quando sobrevier, uma vez que não os julgará úteis. Dó a impressão de que os conceitos nasceram como plantas, firmemente enraizados no solo sorvendo suas seivas — mas, à medida que o tempo passou, desenvolveram pernas e principiaram a busca de alimento mais farto e variado.

Zygmunt Bauman — O mal-estar na pós-modernidade

A cidade, principalmente o grande centro urbano, além de ser um lugar constituído por múltiplas identidades é também produtor e irradiador de cultura e de imaginação. Ela “ofrece un eterno *hic et nunc*, cuyo contenido es la transitoriedad, pero una transitoriedad permanente”.

O rastreamento de sua história traz à tona uma pluralidade de correntes de pensamentos que mostram em suas linhas, diacrônicas e sincrônicas, marcas das transformações causadas por “rupturas”, “inovações” ou “irrupções” nas histórias social, intelectual, literária e arquitetônica advindas, de forma mais contundente, da chegada da modernidade aliada à modernização.®

* SCHORSKE, Carl. “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”. Trad. Segunda Epigonalli. In: *Punto de Vista*. n° 30. Buenos Aires, jul-out. 1987. (separata), p. xv.

^ Embora modernidade e modernização sejam palavras cognatas e seus significados compartilhem uma relação de dependência, elas não são totalmente semelhantes. Enquanto a primeira refere-se aos modos de vida e organização social, a segunda se aplica aos processos duros de transformações, econômicas, sociais e institucionais que envolvem a modernidade. GORELIK, Adrián. “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”. In; *Narrativas da Modernidade*. Wander Melo Miranda (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 58-59. Com semelhante ponto de vista Willi Bolle observa que a “modernidade é a expressão artística e intelectual de um projeto histórico chamado “modernização””. Em

A idéia de cidade moderna, contrária e distanciada da concepção de “cidade ideal” que estaria centrada na *polis*, como modelo político, e na *urbe*, como modelo urbanístico, não é tão antiga. Ela começa a surgir a partir do século XVIII e, ao longo dos dois últimos, passou por três alterações relevantes, resgatadas por Carl Schorske no ensaio “La Idea de Ciudad en el Pensamiento Europeu: de Voltaire a Spengler”. São elas: a cidade como virtude, como vício e além do bem e do mal.

A retomada dessas concepções tem como condutores iniciais os filósofos da ilustração, Voltaire, Adam Smith e Fichte, que retratam a cidade como “agente civilizador”, porém com divergências quanto ao ângulo de observação.

Com Voltaire emerge a idéia da cidade como virtude propulsionada pela busca das classes baixas por uma emancipação social que, vinculada ao desenvolvimento industrial, aprimoraria o “gosto” e aperfeiçoaria as “artes civilizadas” propiciadas pela liberdade, pelo comércio e pelas artes. Para ele a cidade é um estímulo ao desenvolvimento social, à difusão do gosto e da razão, onde o contato entre ricos e pobres é visto como incentivo aos menos favorecidos para que se esforcem em adentrar nas “castas nobres”. Sob o ponto de vista desse filósofo, com a burguesia, a metrópole se constituiu num centro de atividades industriais e da alta cultura.

Adam Smith vê o processo de industrialização de uma maneira mais contida que Voltaire. Smith “Defendió a la ciudad sólo en lo que concierne a su

relación com la campanã: el intercãmbio entre materias primas y manufacturas, entre ciudad y campo, constituía la columna vertebral de toda prosperidad”.® Embora tenha defendido que a dinâmica da civilização reside na cidade, Smith também aponta os malefícios da “antinaturalidad y dependencia” que acompanham a cidade como virtude.

Com os olhos voltados para o campo, Smith fala das perdas do homem citadino em relação ao camponês, acrescentando uma outra observação que neste fim de milênio se torna cada vez mais consistente: a falta de interesse patriótico do capitalista pelo objeto que explora. O investidor é comparado a um nômade, e o que o retém num determinado local são os lucros e não o amor à terra, como no caso dos camponeses.^

Como observa Smith, a cidade produzia oportunidades, ela “estimulaba los oficios, la velocidad y la riqueza; proveía al artífice com los medios para regresar al campo y realizarse, en última instancia, como labrador independiente”,® mas também gerava a decadência humana.

Johann Gottlieb Fichte busca na cidade medieval, na forma de organização social dos “burgos”, um modelo de virtude diferente de Voltaire e Smith, convergindo não para a idéia de progresso, mas para o sentido comunitário.

® SCHORSKE, Carl. “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Splenger”. Op. Cit., p.

v.

’ Nesse aspecto Zygmund Bauman se aproxima de Adam Smith, pois Bauman, em recentes estudos, demonstra que o capitalista analisado por Smith ampliou, com o apoio das tecnologias, ainda mais a sua condição de nômade. Neste fim de século XX a mobilidade extraterritorial, adquirida por aquele que “investe”, liberou-o das amarras com a localidade onde investia. Agora o “investidor” está muito mais livre para “explorar e abandonar” o objeto de exploração. BAUMAN, Zygmunt. “Tempo e classe”. In; *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 13-33.

* SCHORSKE, Carl. “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Splenger”. Op. Cit, p. vi.

A cidade como “agente civilizador”, para Fichte, retoma a idéia de comunidade criada pelo *Volk*. Um lugar que “encarnava a la virtud en su forma social”.®

Entretanto, no decorrer do século XVIII a idéia da cidade como virtude começa a ruir, sendo substituída pela idéia da cidade como vício. O olhar de Voltaire que exalta Londres é substituído pela visão mórbida de William Blake.

Com a chegada do século XIX, e com a aceleração do desenvolvimento industrial, a idéia de vício adquire força. A metrópole deixa de ser vista como um ambiente de virtude gerador de estímulos, pois baseada no contraste entre ricos e pobres, cidade e campo é gestada em torno do individualismo e do egoísmo burguês, o que intensifica a pobreza e o crime social, desmoronando, assim, a cidade como virtude. ¹⁰

A idéia de cidade além do bem e do mal emerge com os intelectuais da França na metade do século XIX, influenciados pela filosofia de Nietzsche, impulsionados por Charles Baudelaire e pelos impressionistas.

A Revolução Industrial reconfigurou os espaços sociais e políticos.

® SCHORSKE, Carl. Idem, *ibidem*, p. vii.

¹⁰ Ao dizer que a pobreza é intensificada fica evidente que ela é algo que já existia antes da preponderância do egoísmo e individualismo burguês. Nesse aspecto é válido estender a discussão ao comentário do historiador Bronislaw Geremek que diz o seguinte; “A pobreza não foi uma “invenção”, não tem certidão de nascimento. Todas as sociedade chamadas históricas evidenciam uma diferenciação das condições materiais e de força física dos homens. Quase sempre a pobreza se apresenta sob forma latente, e às vezes, como no caso do cristianismo medieval, toma-se uma escolha voluntária e publicamente manifesta, um caminho para a perfeição e salvação. É freqüente os mendigos aparecerem como um grupo profissional. Sua existência está ligada sobretudo às cidades, porque só as aglomerações humanas maiores podem garantir-lhes um modo de vida estável, sem a necessidade de incessantes peregrinações. Os mendigos desempenhavam uma função considerada útil e necessária; tornavam-se um problema apenas quando crescia excessivamente o número dos que, como eles, precisavam de ajuda, ou quando faltava mão-de-obra no mercado de trabalho. Assim, não se deve tratá-los como um componente do pauperismo ou um dos seus testemunhos. O pauperismo como fenômeno social é resultado dos processos de empobrecimento e rebaixamento de classe de vastos grupos da população.” GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia: 1400-1700*. Trad. do polonês Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 20.

As ruas, cartesianamente demarcadas por urbanistas, passaram a ser locais de experimentação, onde o observador do cotidiano urbano perde sua identidade em meio a uma população circulante, identificando-se com “todas las profesiones, alegrías y misérias que le proponen las circunstancias”.

Sob esse aspecto, as reflexões a respeito da cidade são feitas a partir de experimentos com o próprio corpo em contato direto com a multidão, submergido nela. Não se julga o que a cidade apresenta de bom ou mal, mas o que nela existe de verdadeiro e de falso. Nesta perspectiva, ela se apresenta como fatalidade para o homem,¹² levando ao abandono, mas não ao esquecimento, as outras duas idéias: a cidade como virtude e como vício, pois diante do paradoxo que constitui a modernidade, invertendo, fundindo, ou então aproximando idéias contrárias, é bem possível que esta tríade esteja embutida na visão da cidade moderna, da qual a obra de Charles Baudelaire pode ser tida como precursora.¹³ Num mundo “pré-fabricado” não cabe o “sonho da pureza”.

Entre os poemas e as críticas de Charles Baudelaire, a cidade se destaca pelas cenas retiradas do cotidiano permanentemente agitado e transitório da Paris do século XIX, cenário de suas investigações líricas sobre a vida moderna. Em meio às multidões que enchem e esvaziam os salões e as ruas, Baudelaire, o poeta de “As Flores do Mal”, é “um homem da multidão”.

” SCHORSKE, Carl. “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Splenger”. Op. Cit., p.

XV.

¹² Sob o ponto de vista da cidade como fatalidade para o homem é que Walter Benjamin problematiza a idéia de modernidade, associando a ela a arte, a filosofia e a literatura.

¹³ As imagens do cotidiano parisiense retratadas por Charles Baudelaire dessacralizam a cidade moderna, não sem beleza, porém um belo diferente, não absoluto, mas mutável. Composto por dupla face: uma efêmera, transitória, regida pela beleza de circunstância, pelo momento da moda; a outra face a clássica, a eterna. O belo em Baudelaire está “sujeito às influências das modas, das religiões, dos costumes, e só ganha em unidade, através da forte impressão da alma de um artista.” GOMES, Álvaro Cardoso. *A santidade do alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Unimarco Editora, 1997, p. 100.

Ele perambula pousando seu olhar observador, ao mesmo tempo embriagado e crítico, sobre os lugares e as figuras do cotidiano que fazem o *show* da vida moderna, como o *Dândy* e o *Flâneur*.

Entretanto, não só essas figuras da moda constroem o espetacular cenário apresentado pela cidade de Paris. O olhar do poeta também volta-se para o lado obscuro, captando a contraparte deste mesmo cenário que surge nos interstícios das luzes. São imagens que mostram as ironias e contradições presentes na vida parisiense, viabilizadas pelo processo de modernização urbanística.

Nos escritos de Charles Baudelaire, modernização e degradação coexistem num mesmo espaço urbano. Os temas freqüentemente encontrados na obra desse poeta põem luz sobre aquilo que a sociedade gostaria de manter escondido e distante dos olhos: os detritos, a miséria, o feio, o disforme, a carniça e o mal que, com a ajuda das grandes obras urbanas realizadas a partir de 1850 por Georges Eugène Haussmann, então prefeito de Paris e circunvizinhanças, saltaram para a superfície.¹⁴*

Os bulevares podem ser vistos como uma das marcas do nascimento desta reformulação arquitetônica pela qual passou Paris. Ao serem construídos eles trouxeram à tona todo o rebotalho que paredes e ruas localizadas nos bairros pobres ocultavam, colocando em circulação pessoas que até então limitavam suas andanças às estreitas vielas e casebres miseráveis do centro de uma Paris medieval. Quando abriram os “formidáveis buracos nos bairros pobres, permitiram aos pobres caminhar através desses

¹⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Toriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 145.

mesmos buracos, afastando-se de suas vizinhanças arruinadas, para descobrir, pela primeira vez em suas vidas como era a cidade e como era a outra espécie de vida que aí existia”.¹⁵

Rodeados por ruas iluminadas e suntuosos cafés, os bulevares com suas luzes ofuscantes colocam em cena a obscena pobreza humana até então ignorada. Agora, iluminada e fascinada pelas novas imagens urbanas, a “família de olhos” surge por detrás dos detritos das recentes construções, e ao se expor sob as luzes ela pode suscitar aos seus observadores desprezo ou admiração, provocar compaixão ou escárnio, ou ainda, ser simplesmente sinônimo de baixeza.¹⁶ Dessa forma, “El espado público pierde sacralidad: todos lo invadem, todos consideram a la calle como el lugar común, donde la oferta se multiplica y, al mismo tiempo, se diferencia, pero siempre se muestra ante el deseo que ya no reconoce los limites de la jerarquías”.¹⁷

Ao perder a sacralidade o espaço público se torna, aparentemente, homogêneo, onde tudo e todos se mesclam, embora ainda conserve as marcas da divisão social.

Influenciando e sendo influenciado pelos avanços e transformações tanto em questões urbanas quanto humanas, das quais as grandes metrópoles tornaram-se os palcos, muitos poetas, críticos, filósofos, teóricos, historiadores, arquitetos, sociólogos, enfim, escritores e estudiosos das mais diferente áreas e estilos já foram, e ainda são, atraídos pelos mistérios das luzes e sombras

¹⁵ BERMAN, Marshall. *Idem Ibidem*, p. 148-149.

¹⁶ A referência aqui é à “família de olhos” do poema de Charles Baudelaire, “Os Olhos dos Pobres”.

¹⁷ SARLO, Beatriz. “Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires”. In: *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.). São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, p. 37.

projetadas nas ruas e becos de grandes espaços urbanos de cidades como São Petersburgo, Londres, Moscou, Nova Iorque, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, entre outras.

Elas são cidades geograficamente separadas por uma considerável distância, que pode ser multiplicada por fatores sociais, econômicos e culturais. Mas independente de quaisquer distâncias, esses grandes centros urbanos possuem afinidades que se apresentam como dois extremos ou fronteiras da modernização, podendo ser simbolizados pelo “Homem Subterrâneo”, do romance de Dostoiévski, transeunte incógnito que pouco a pouco emerge em meio às multidões da rua Nevski e pelo “Palácio de Cristal de Londres”, criado por Joseph Paxton.¹⁸

Ambos, pertencentes ao século XIX, ainda podem representar a modernidade por terem impressas as marcas da degradação, do anti-herói moderno e da transitoriedade presentes no homem, nas construções e criações do século XX.

Dentro das grandes metrópoles os centros são as regiões mais destacadas do século XIX — embora em algumas cidades não esteja localizado especificamente no centro da cidade, mas na borda, como ocorre, por exemplo, com a cidade do Rio de Janeiro. Naquela época eles não só foram centros comerciais, mas também centros intelectuais e residenciais.¹⁹

¹⁸ Segundo Marshall Berman, o palácio de Cristal de Londres, construído no Hyde Park para a Exposição Internacional de 1851, e reconstruído em Sydenham Hill no ano de 1854, repetiu esse processo por oito décadas, vindo a ser destruído num incêndio misterioso em 1936. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Op. Cit. p. 209 e 226.

¹⁹ Como residenciais é válido mencionar aqui a construção da *Ringstrasse*, no centro de Viena. Para valorizar a *Ringstrasse*, a cidade e o Estado isentaram de impostos, por 30 anos, os imóveis prediais localizados naquela área, fazendo o centro de Viena tornar-se ainda mais atrativo para a elite vienense, que comprava os prédios de apartamentos, morava em um e alugava o resto do imóvel. O “prestígio social e o lucro assim se reforçaram mutuamente.” SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Trad. Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 71.

Com seus murmurinhos, cafés e bulevares tornaram-se os locais preferidos da alta burguesia e da intelectualidade.

Da Paris para além dos escritos de Baudelaire e das pinturas de Constantin Guys — pois o mundo e o submundo da “cidade luz” são desdobrados pelas artes²⁰ — à Viena *fin-de-siècle* que teve o centro, a *Ringstrasse*, todo reformulado pelos liberais da Áustria, marcando, assim, o “nascimento do modernismo urbano”,²¹ ou a São Petersburgo, iniciada por Pedro I em 1703 sobre os pântanos do rio Neva,²² encontram-se, na literatura, referências ao centro como um ponto de encontro importante, tanto para produtores de cultura quanto para desfiles burgueses frente a elegantes lojas, ou ainda, como ponto estratégico para um poder político ostentar soberania, marcando sua passagem com a construção de grandiosos edifícios ou obras de arte. Já os pobres que o freqüentavam eram utilizados como exemplos, “sinal de advertência” daquilo que a classe dominante deveria evitar.²³ “Ou seja, se alguma utilidade havia no martírio do oprimido, esta era justamente a de prevenir a desgraça do opressor, já que o pária não tem biografia, é a isca sempre necessária ao desarme da ratoeira do sistema”.²⁴

Há muito a região central de algumas metrópoles foi transfigurada,

²⁰ A cidade de Paris serve como objeto de inspiração e observação para muitas “obras primas”, daí um dos motivos de ter atingido a categoria de mito. Para ver o nome de algumas dessas obras consultar: BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas volume II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997, p. 195, e CAILLOIS, Roger. “Paris Mito Moderno”. In: *El mito y el hombre*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

²¹ SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Op. Cit., p. 43.

²² BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Op. Cit. p. 171.

²³ O pária social retratado na literatura, seja por Dostoievski, Charles Baudelaire, Machado de Assis, Lima Barreto ou João do Rio que em razão ou não da reformulação urbanística foi desalojado do centro da cidade, tem suas mazelas expostas como “motivo literário” em muitas narrativas, crônicas e reportagens.

²⁴ PRADO, Antonio Arnoni. “Mutilados da Belle-Époque: notas sobre as reportagens de João do Rio”. In: *Os pobres na Literatura Brasileira*. Roberto Schwarz (org.). São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 68.

perdeu a sua aura, o seu *glamour*, e também parte de sua memória. Seus moradores fugiram para outros bairros, que ganharam centros próprios. As calçadas, situadas ao longo de algumas famosas ruas centrais, foram praticamente tomadas pelo comércio informal, por mendigos e prostitutas. Cada um disputando espaços e transeuntes na tentativa de vender produtos, seja o corpo ou objetos, num mercado com excesso de oferta, índice do fascínio que as mercadorias vieram a exercer sobre o homem, ao longo do século XX.

O espaço urbano pode ser observado como um palimpsesto, fluido, de difícil apreensão e descrição. Sua silhueta, delineada pelas trajetórias dos passantes nas ruas e pelas intervenções cotidianas, é construída a todo instante, está sempre em formação, recusando a se espelhar contra o fundo de fórmulas e repetições.

O olhar que recai sobre esse tipo de espaço nasce “da confluência entre a imagem técnica e a arquitetura, a arte e a ciência, a representação e a simulação”.²⁵ Nele proliferam formas e construções que jogam com dois tempos, passado e presente, e com seus espaços, revelando uma época em que as artes, literárias ou não, são marcadas por um constante movimento “para a frente” ou “para trás”, e por eclosões, semelhantes a de um campo minado onde não se tem a menor idéia do local onde se esconde a próxima mina que explodirá. Não há uma linha “ordeira” definitiva para apontar o caminho “progressivo” ou “regressivo” da urbanização, e sem um ponto de referência é quase impossível falar em um fio condutor entre o passado e o

²⁵ PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999, p. 46.

presente na cidade moderna, também produtora de uma variedade de estereótipos e de “espaços proibidos”.²⁶

Em meio à miscelânea de espaços que forma a área metropolitana, ainda permanece em evidência a terceira idéia de cidade resgatada por Carl Schorske, a cidade além do bem e do mal, que se coloca como fatalidade para o homem. Essa idéia também está presente em textos de Walter Benjamin e Michel de Certeau. Ambos buscam, por meio de leituras do espaço urbanizado, feitas a partir de observações e de contato com a vida na cidade moderna, um prisma que possibilite interpretar e compreender melhor os mecanismos do relacionamento do homem moderno com o local em que habita, com os corpos e também objetos que dividem com ele o espaço da metrópole.

O olhar de Michel de Certeau vai em direção ao rés-do-chão. Ele analisa lugar e espaço como formas distintas e abertas. No primeiro “imperava a lei do próprio”, do estável, o segundo é “praticado”, diferente de Walter Benjamin, que parece apresentar um olhar totalizador sobre ambos, onde espaço e lugar formam um conjunto de leitura aguçada sobre a degradação urbana.²⁷

O espaço “praticado” a que alude Michel de Certeau corresponde ao espaço da experiência, de onde Charles Baudelaire apreende suas impressões. Esses dois tipos de espaço — tanto o “praticado”, como o da

²⁶ A respeito de alguns “espaços proibidos” ver; BAUMAN, Zigmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999, p. 27-28.

²⁷ Como observa Willi Bolle no livro *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação em Walter Benjamin*, a produção literária de Charles Baudelaire é o principal objeto de trabalho de Walter Benjamin. A obra desse poeta atua como um filtro, ou melhor, como uma lente, ampliando o olhar de Walter Benjamin sobre a modernidade. Por essa lente ele observa e enxerga o avesso da sociedade burguesa e da metrópole. Sua leitura e interpretação têm como principal ponto de apoio a confrontação entre imagens do passado e do presente que, sobrepostas umas às outras, vão construindo uma “radiografia da Metrópole” através de “técnicas de montagem” que consistem em contrapor imagens amenas com “imagens ameaçadoras” e buscam, dessa forma, o “despertar de fantasmagorias”.

experiência — são articulados como espaços móveis, definidos pelo andar.

Na literatura, a configuração do espaço urbano, sob a perspectiva e o conceito de “móvel”, centra-se nos modos de os personagens se relacionarem com e transitarem por esse espaço. A mobilidade acentuada pela “supermodernidade”,²⁸ geradora de “não-lugares”,²⁹ contribui para que o espaço urbano deixe de ser um elemento que propicie harmonia e univocidade narrativas e passe a destacar uma fragmentação acrescida de conflitos sociais, gerados pelo contato de personagens com esse constante metamorfosear espacial.

A categoria do espaço possui uma grande variabilidade e percorre, por isso, os mais variados caminhos dentro do objeto literário. Inúmeros podem ser seus exemplos, assim como inumeráveis são as narrativas que procuram apreendê-lo. Cada uma delas pode destacá-lo sob um ou mais pontos de vista, e às vezes o fazem, pois assim como as narrativas, o espaço situa-se no nível da abstração.

o termo “espaço”, em si mesmo, é mais abstrato do que o de “lugar”, por cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar histórico). Ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um “espaço” de dois metros entre cada moirão de uma cerca), ou uma grandeza temporal (“no espaço de uma semana”). Ele é, portanto, eminentemente abstrato, e é significativo que seja feito dele, hoje, um uso sistemático, ainda que pouco diferenciado, na língua corrente e nas linguagens particulares de certas instituições representativas do nosso tempo.³⁰

Serve como exemplo a rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum*

²⁸ A “supermodernidade” conforme afirma Marc Augé é caracterizada a partir de três figuras de excesso: a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências. AUGÉ, Marc. *Não- lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. De Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994, p. 42.

²⁹ Marc Augé explica um “não-lugar” da seguinte forma: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacionai e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacionai, nem como histórico definirá um não-lugar”. AUGÉ, Marc. *Idem, ibidem*, p. 73.

³⁰ AUGÉ, Marc. *Idem, ibidem*, p.77.

caráter, escrito em 1928 por Mário de Andrade. Composta sob o signo da mobilidade, esta narrativa tem um cenário constituído de espaços diferenciados, aparentando “descontinuidade” na descrição espacial. O espaço em que transcorre a história, principalmente quando Macunaíma sai à procura de sua muiraquitã, muda num ritmo acelerado, em função tanto do jogo imaginativo do personagem Macunaíma quanto da história narrada, já que a busca do amuleto leva o personagem a transitar por entre mundos distintos, entre eles o “primitivo” e o “civilizado”.

No outro dia Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até o foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá. Deixou-a bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas. Voltou pro lugar onde os manos esperavam e no pino do dia os três rumaram pra margem esquerda da Sol. Muitos casos sucederam nessa viagem por caatingas, rios, corredeiras, gerais, corgos, corredores de tabatinga matos-virgens e milagres do sertão. Macunaíma vinha com os dois manos pra São Paulo. Foi o Araguaia que facilitou-lhes a viagem.³¹

Além das constantes mudanças espaciais que uma narrativa pode realizar, existe a possibilidade de em um mesmo contexto surgir mais de uma subcategoria espacial, ou seja, de num mesmo objeto literário, coexistirem, por exemplo, o espaço geográfico e o espaço memorialístico ou de evocação, como é o caso do romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Neste romance o espaço surge na narrativa conforme vem à memória e á boca de Riobaldo Tatarana, o que pode ser confirmado pela seguinte fala do personagem: “Ai, arre, mas; que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas”.³²

Há também espaços sociais, que se mostram de forma contundente

³¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. Coleção arquivos; v. 6), p. 36.

³² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 13.

em crônicas, contos e romances, podendo levar a uma leitura do espaço urbano em si, do espaço antropológico, psicológico ou do espaço histórico-político. Não esquecendo aqui do fantástico, presente no mundo mágico das histórias “infantis”, como por exemplo em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, ou nos contos de terror de Edgar Allan Poe.

O filósofo e fenomenólogo Gaston Bachelard, em seus estudos sobre a “imagem poética”, também propõe “subdivisões” para discutir categorias espaciais³³. Por meio de suas análises, ele funda o campo denominado topoanálise ao fazer uma divisão do “espaço percebido pela imaginação”. Para Bachelard, a leitura desse espaço imaginário permite verificar a existência de dois tipos de espaços: o tópico e o atópico. Segundo essas terminologias o espaço tópico refere-se ao espaço feliz, e o espaço atópico ao espaço hostil. Com esse estudo sobre o espaço tópico e atópico Bachelard demonstra que o espaço vai além da mensuração e da reflexão do geométrico.^{^^}

Ainda uma outra categoria de espaço se apresenta como característica de hipertextos literários: o heterotópico que é um espaço “no qual as coisas são dispostas de tal forma que solapam a linguagem ou a sintaxe que autoriza manter juntas as palavras e as coisas. A heterotopia tem o poder

³³ o trabalho de Gaston Bachelard é um exercício epistemológico que consiste na utilização alternada de vários métodos científicos e conceitos filosóficos, buscando a criação de uma “metafísica da imaginação”. O seu livro *A Poética do Espaço* está centrado em imagens que se referem à função de habitar. Nele, Bachelard analisa os espaços íntimos de posse, de proteção, pelo viés da filosofia, da literatura, poesia e pintura, cruzando a psicanálise com a fenomenologia. Para isso toma como objeto de estudo obras de escritores e pintores como Edgar Allan Poe, Rilke, Charles Baudelaire, Coubert e Georges Rouault. BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Tópicos)

³⁴ BACHELARD, Gaston. *Idem*, *ibidem*, p. 19.

de justapor em um único lugar uma multiplicidade de pequenos domínios granulados ou fragmentários que são incompatíveis entre si”.³⁵

Dentro das subdivisões da categoria universal do espaço, este trabalho se direciona, mais especificamente, para o espaço heterotópico, porque ele inclui, de uma maneira abrangente, a visão de mobilidade que está presente nas categorias espaciais aqui privilegiadas. Em síntese, pode-se dizer que a heterotopia mencionada por André Parente mostra-se em evidência no *corpus* dos contos selecionados, em que se atentou para a relação personagem-espaço.

Visando uma melhor compreensão da própria análise, faz-se necessário nomear e separar as categorias de espaço que surgirem durante o percurso analítico, mesmo arriscando cometer o equívoco de analisar o espaço como um compartimento fechado, que se limita a simples descrições de ruas, paisagens, habitações, ambientes. Enfim, tomar o espaço como um lugar onde se passam as ações narrativas cujas modificações variam, de um conto para outro, somente como cenário. Nomear o espaço do universo ficcional, criando conceitos e tipologias, constitui uma forma de interpretação do objeto literário, surgindo daí a viabilidade de se criar um meta-espaço — um espaço de análise onde se fale sobre o espaço recortado do mundo ficcional, projetando sobre ele os elementos narrativos, inclusive o tempo, pois o universo romanesco pode apresentar, sugerir, insinuar ou simplesmente romper com os conceitos

³⁵ Como exemplo de um espaço heterotópico o autor refere-se ao conto de Jorge Luiz Borges “O dicionário de Jonh Wilkins”. PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Op. Cit., p. 82.

preestabelecidos sobre o espaço. 36

³⁶ Mikhail Bakhtin denomina essa fusão do tempo, do espaço e do indivíduo histórico de *cronotopo*. No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto, “aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.” BAKHTIN, Mikhail. “Formas de tempo e de cronotopo no romance”. In: *Questões de leitura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: HUCITEC, 1988, p. 211.

Capítulo II

Personagens marginais, espaços prostitutos

Você viaja para reviver o seu passado? — era, a esta altura, a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: — Você viaja para reencontrar o seu futuro?

E a resposta de Marco:

Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá

Italo Calvino — *As cidades invisíveis*

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” o espaço urbano, representado pela área central da cidade, é retratado a partir de cinco principais pontos móveis, que têm por foco o narrador e os personagens de um escritor, de um chapeleiro, de uma prostituta e de Zumbi, chefe de um grupo de mendigos. Cada um deles vê, utiliza e se relaciona de formas distintas com o espaço urbano, expondo diferentes visões sobre a configuração desse caleidoscópio espacial.

As variadas visões estão associadas ao papel que a cidade desempenha no dia-a-dia de cada personagem, desvendando, ou não, uma relação às vezes conflituosa, outras simplesmente de indiferença. Unidas aos passos que palmilham o espaço geográfico, elas atestam a multiplicidade de identidades que uma metrópole pode assumir, dependendo do ângulo de que é observada.

O recorte da categoria do espaço urbano do narrador, do escritor, do chapeleiro e da prostituta insere o de outros personagens que figuram no contexto narrativo, como o pastor da Igreja Evangélica, o gigoio e os mendigos que não pertencem ao grupo liderado por Zumbi, juntando-se ainda a eles

outros personagens criados por Rubem Fonseca ou por outros escritores que também voltaram o seu olhar para o Rio de Janeiro.

O agrupamento de outras narrativas ao redor do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” pretende imprimir a essa análise a forma de uma constelação onde a estrela maior não perde o seu brilho, mas tem alguns dos seus aspectos realçados pela luz projetada em outros contos, outras histórias.

□

É em companhia da voz de um narrador paciente e crítico que o leitor adentra na cidade do Rio de Janeiro e na vida dos que povoam o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.

O narrador acompanha o olhar, os gestos e os pensamentos destes seres que transitam pelas ruas do centro da cidade carioca, demorando-se mais do que eles a observar e a descrever o vai e vem das pessoas e dos automóveis que correm pelas ruas. Detalhes que, às vezes, passam despercebidos aos personagens, são apreendidos pelo narrador, que assim mais parece ocupar uma posição por sobre o espaço urbano, onde transitam os demais.

Semelhante ao observador descrito por Michel de Certeau, que de uma panorâmica retrata o movimento da massa no alto do World Trade Center de Nova Iorque, o narrador também pousa seu olhar sobre a “massa” circulando abaixo, no rés-do-chão. Esse narrador também atenta ao metamorfosear espacial, movimento denominado por Michel de Certeau de “texturologia”.

Segundo a leitura de Certeau, a massa se desloca e

se modifica em texturologia onde coincidem os extremos da ambição e da degradação, as oposições brutais de raças e estilos, os contrastes entre os prédios criados ontem, agora transformados em latas de lixo, e as irrupções urbanas do dia que barram o espaço.³⁷

Um outro escritor já disse que no espaço urbano tudo se baralha, confunde-se, mistura-se.® Às vezes, além de embaralhado também se apresenta interditado, provocando a produção de outros percursos, fazendo o usuário projetar uma outra configuração espacial, uma outra “texturologia”. O desvio é geralmente imposto pelo emaranhado de cartazes, *outdoors*, placas, sinaleiros, prédios, grades, carros, construções, lixos, com que o usuário divide o espaço urbano. Ou então por algum outro tipo de acontecimento, como por exemplo uma briga entre camelôs e polícia, descrita pelo narrador, que obriga o personagem Augusto/Epifânio a executar um percurso diferente, desviando da rua Uruguaiana, que fazia parte de seu itinerário normal:

Na rua Uruguaiana, centenas de camelôs, proibidos pela Prefeitura de instalar suas barracas e ajudados por jovens desempregados e outros passantes, depredam e saqueiam as lojas. Alguns seguranças contratados pelas lojas atiram para o ar. O barulho das vitrines quebradas e das portas de aço sendo arrombadas mistura-se com os gritos de mulheres a correr pela rua. Augusto entra pela Ramalho Ortigão e segue pela rua da Carioca em direção à praça Tiradentes.®

Numa metrópole o espaço de circulação não é mais dividido somente com os apressados ou distraídos transeuntes, mas com uma grande quantidade de objetos, restos e regras que em alguns lugares são apresentados de forma explícita, em outros não.

Uma cidade é um conjunto de trajetos cujas leis são diferentes para automobilistas e pedestres. Há desvios, atalhos, obstáculos, densidades de tráfego variáveis, segundo as

³⁷ CERTEAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade”. In: *A invenção do cotidiano. (Artes de fazer)*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2 ed, Petrópolis: Vozes, 1996, p. 169.

³⁸ BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática, 1997, p. 68.

³⁹ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. In: *Contos Reunidos*. Boris Schnaiderman (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 620.

horas e os dias. Certos países são quadriculados com uma rede de estradas, outros são desprovidos de pistas, alguns são semeados de postos de gasolina, em outros é preciso prever reservas.””

Envolvidos pelo espaço urbano, os pedestres vão pelas ruas sem notarem a paisagem. É o narrador que a observa, descrevendo a maioria das imagens e cenas que os praticantes do espaço urbano não enxergam. A atenção daqueles que circulam pelas disciplinadas avenidas deve ser redobrada, não mais na direção da paisagem, como ocorria com o observador descrito no *Diário íntimo* de Lima Barreto, de 7/1/1905.

A manhã bonita. Desço. O ar acaricia. Tudo azul. A paisagem é de algum modo européia.

Praia Formosa.

Serra dos Órgãos aparece por entre os morros de São Diogo e os de Barro Vermelho. Azul-ferrete com tons de aço novo. Os cumes beijavam as nuvens; à meia encosta, condensavam cúmulos. O mar aparecia espelhante, semelhava de nível mais alto do que a terra.

Campo de SanfAna.

Ar polvilhado de alegria. Azul diáfano. Tudo azul. As árvores verdeongas do parque destoam. O rolar das carroças é azul; os bondes azuis; as casas azuis. Tudo Azul.””

Neste final de século XX, a atenção deve ser voltada para as orientações das placas e sinais de trânsito.”*^ O olhar do indivíduo está reeducado pela técnica, e sua prática social transformada por ela. Somente a percepção sem o auxílio da tecnologia não é mais suficiente para o pedestre transitar de forma segura pela cidade. “A grande mutação do mundo contemporâneo transforma o espaço num lugar de vestígios, de indícios a serem decifrados”, ”*^ gerando uma grande dependência da tecnologia, e essa,

⁴⁰ BUTOR, Michel. “O espaço no romance”. In: *Repertório*. Trad. e org.; Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 45.

⁴¹ BARRETO, Lima. *Diário íntimo —fragmentos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 39-40.

⁴² Walter Benjamin diz que a técnica submeteu o sistema sensorial dos passantes a um treinamento de natureza complexa. “Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito.” BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, (Obras escolhidas, v. 3), p. 125.

⁴³ SENRA, Stella. “Max Headroom: o último jornalista”. In: *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. André Parente (org.). Trad. Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 162-172.

por conseqüência, além de uma fonte de poder, confirma-se como extensão dos órgãos sensoriais.⁴⁴

Para caminhar pelas ruas e avenidas é preciso ter agilidade, “proeza”, e saber decifrar os sinais. É o que revela um dos trechos em que o narrador descreve o modo como Augusto cruza a Avenida Presidente Vargas, mais um monumento construído em nome do progresso, mas desta vez “sob o autoritarismo do Estado-Novo”, num outro “bota-abaixo”: o dos anos 40.⁴⁵

atravessar a Presidente Vargas, mesmo no sinal de trânsito, é sempre perigoso, está sempre morrendo gente atropelada naquela rua, e Augusto espera o momento certo e atravessa a rua correndo por entre os automóveis que passam velozes nas duas direções e chega do outro lado esbaforido mas com a sensação eufórica de quem conseguiu realizar uma proeza;⁴⁶

Estabelecer um contraponto com as passagens do *Diário íntimo* e de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, anteriormente citadas, revelam o desagregamento do olhar do “passeador” da paisagem.⁴⁷ Além disso, coloca em evidência as diferenças de linguagem que descrevem o espaço urbano. Na citação retirada do *Diário íntimo* percebe-se que predomina uma linguagem sensorial, afetiva. O sujeito que percorre a pé as ruas narra suas impressões e sensações como alguém que está envolvido harmoniosamente com a paisagem. No trecho de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” a linguagem é mecânica e distante. O concreto, substituto da natureza, não é acolhedor, não inspira afetividade ou proximidade ao caminhante.

⁴⁴ Os contos “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)”, de Rubem Fonseca, podem servir aqui de ilustração do uso da tecnologia como extensão dos órgãos sensoriais. Isso porque o personagem, um executivo, busca aliviar suas tensões de um dia de trabalho através da satisfação de um prazer mórbido: ouvir os sons de sua máquina, um jaguar, quebrando os ossos das pessoas a quem atropela.

⁴⁵ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro; Rocco, 1994, p. 94.

⁴⁶ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 622.

⁴⁷ O nome passeador refere-se aqui ao capítulo “O passeador” do livro de Lima Barreto *Morte e Vida de J. M. Gonzaga de Sá*.

Pode-se dizer que um dos motivos é o fato de no lugar da natureza estar surgindo cada vez mais o cimento, e a paisagem, agora, é vista pelo indivíduo em fotos de folhetos turísticos ou, então, em casa, pelo aparelho de TV, como um lugar paradisíaco ou exótico. Grande parte dela não pertence mais a um contexto conhecido, familiar, agora alimenta o imaginário do homem urbano."^®

Sempre tendo em mira o comportamento dos personagens o narrador retrata as imagens dos locais por onde eles caminham. Essa situação é bem representada quando Raimundo, o pastor da Igreja Evangélica, se vê aturdido, zozzo, como se todo o movimento externo, de carros e pessoas, estivesse circulando dentro de sua cabeça. Essa sensação de tontura, de agitação interna, é passada para o ambiente externo com a observação do narrador que monta um jogo de imagens urbanas, ilustrando o aturdimento do personagem.

Raimundo treme convulsivamente e cai, desmaiado. Fica estendido algum tempo com a cara na sarjeta, molhado pela forte chuva, uma espuma branca escorrendo pelo canto da boca, sem despertar a atenção das almas caridosas, da polícia ou dos transeuntes em geral. Afinal a água da sarjeta escorrendo sobre o seu rosto o faz voltar a si; Raimundo consegue forças para levantar-se e caminhar tropeçadamente à procura do demônio; transpõe a praça, cruza a rua Visconde do Rio Branco, avança cambaleante por entre os músicos desempregados que se reúnem na esquina da avenida Passos sob a marquise do Café Capital, do lado oposto do Teatro João Caetano; passa na porta da igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, sente o cheiro das velas sendo queimadas lá dentro e atravessa a rua para o lado do teatro, correndo a fim de se livrar dos automóveis; em todas as ruas da cidade os automóveis batem uns nos outros à procura de espaço para se locomoverem e passam por cima das pessoas mais lentas ou distraídas."*^

⁴⁸ Para exemplificar de forma contundente cito aqui a cidade de Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul. Ao longo da estrada que o viajante percorre dentro desse Estado não encontra mais “nem mato grosso e nem mesmo mato fino”, mas quando se depara com a capital do Estado “os *outdoors* da entrada anunciam o contrário, que tudo é natureza pura, uma bicharada só, um paraíso só.” Entretanto, atualmente os bichos fazem parte do cotidiano de Campo Grande por meio das pinturas “que encobrem a pele de cimento da cidade, competindo com a altura dos prédios.” FERNANDES, J. Genésio. “Um paraíso imaginário ou a bicharada no cimento”. In: Papéis, vol. 1, n. 1 (jan-jun. 1997). Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1997, p. 26.

⁴⁹ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 621.

Em alguns momentos a visão do narrador aproxima-se da dos personagens, aos quais acompanha de modo imparcial e discreto, recorrendo à terceira pessoa do singular. Outras vezes, ele mostra sua ubiqüidade no deslocamento espacial e temporal.⁵⁰ O deslocamento no espaço se revela, por exemplo, para falar a partir de uma situação concreta, quando o narrador deixa Augusto/Epifânio, o velho chapeleiro e Kelly conversando no restaurante Timpanas e vai observar o que está acontecendo com o pastor Raimundo. Parágrafos depois, o narrador, retorna ao restaurante para ouvir a conversa que, apesar do tempo decorrido, continua sobre o mesmo tema: a cidade.

Já o deslocamento no tempo é evidenciado pelo resgate de histórias do passado, tanto da cidade quanto dos personagens. Nesse aspecto o movimento do narrador é marcado pelos relatos de antigas histórias. As que versam sobre a cidade podem ser representadas pelas descrições das atividades praticadas no Campo de Santana na época do Império. A esse respeito o narrador informa que: “O campo tem uma velha história, dom Pedro foi aclamado imperador no Campo de Santana, tropas amotinadas ali acamparam enquanto aguardavam ordens de atacar”.⁵¹ No que se refere aos personagens, o narrador se desloca para o passado deles quando uma cena que está sendo descrita no presente assemelha-se ou interliga-se, de alguma forma, às experiências vividas pelos personagens. Desta maneira a cena do

⁵⁰ Isso não significa que ao fazer esses deslocamentos o narrador esteja dissociando o espaço do tempo. Como já foi dito, espaço e tempo são categorias indissociáveis. Acontece que em algumas passagens a ubiqüidade do narrador revela-se de forma mais evidente no espaço que no tempo, em outras, mais no tempo que no espaço, e é isso que se quer aqui demonstrar.

⁵¹ FONSECA, Rubem. “A arte de andarnas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 605.

presente transforma-se num elo, ou seja, numa ponte mnemônica, permitindo o deslocamento temporal, pois nesses momentos o passado e o presente se conectam pela lembranças.

Augusto está no enorme salão, sob a grande clarabóia, a escrever seu livro, a parte referente ao centro da imensa cidade. Às vezes pára de ler e contempla, com uma pequena lente de examinar tecidos, a lâmpada dependurada no teto.

Quando tinha oito anos, conseguiu uma lente que servia para examinar tecidos na loja de seu pai, essa mesma lente que usa nesse momento.⁵²

Ainda referente ao deslocamento temporal do narrador, uma outra atitude dele assume característica explicativa, isto é, o narrador traz para o contexto da narrativa as experiências vividas pelos personagens, com a intenção aparente de justificar a presença deles. Isso pode ser ilustrado por passagens sobre as experiências de Raimundo, anteriores ao encontro com Augusto.

o pastor Raimundo migrou do Ceará para o Rio de Janeiro quando tinha sete anos, junto com a família que fugia da seca e da fome. Aos vinte anos era camelô na rua Geremário Dantas, em Jacarepaguá; aos vinte e seis, pastor da Igreja Jesus Salvador das Almas. Todas as noites, agradecia a Jesus essa imensa graça. Tinha sido um bom camelô, não enganava os fregueses, e um dia um pastor, ouvindo-o vender suas mercadorias de maneira persuasiva, pois sabia falar uma palavra depois da outra com a velocidade correta, convidou-o a entrar para a Igreja. Em pouco tempo Raimundo chegou a pastor; agora tem trinta anos, quase se livrou do sotaque nordestino, adquiriu a fala neutra de certos cariocas, pois assim imparcial e universal, deve ser a palavra de Jesus.⁵³

Essas incursões do narrador pela memória e pensamentos dos personagens reafirmam a sua onisciência. Mas ele também dá voz aos personagens, deixando que dialoguem ou, então, que falem sobre si mesmos. Porém, isso não ocorre em muitos trechos, pois a impessoalidade e a neutralidade são constantemente rompidas por este ser que, intrometendo-se na narrativa, participa dos eventos e entra no cenário. Nesses momentos ele, o

⁵² FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 599.

⁵³ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 596.

narrador, parece envolver-se com a história que conta. Numa quase completa identificação com as emoções dos personagens ele se mostra como alguém que tem contato com o espaço urbano.

Não tem que ir a lugar algum. Seu plano naquele dia é ficar entre as árvores até a hora de fechar e quando o guarda começar a apitar ele se esconderá na gruta; irrita-o só poder ficar com as árvores das sete da manhã às seis da tarde. O que os guardas temem que se faça durante a noite no Campo de Santana? Algum banquete noturno de cutias, ou a utilização da gruta como bordel ou o corte das árvores para fazer lenha ou outra coisa? Talvez os guardas tenham razão, e marginais famintos andem comendo cutias e fodendo no meio dos morcegos e dos ratos da gruta, e cortando árvores para fazer barracos.⁵⁴(grifo meu)

Embora limitado a relatar as experiências daqueles a quem observa, ele tira suas próprias conclusões, imprimindo na narrativa a sua marca. De figura invisível, exterior, que conta o que ouve e vê, as irrupções momentâneas delatam a presença dele, tornando-o visível, revelando que além de um simples observador ele é alguém que conhece e reflete sobre o espaço urbano observado, mesclando as experiências dos personagens às suas. Nesses instantes, a voz do narrador se desvincula da figura dos personagens e passa a ocupar o primeiro plano. Isso está presente na seguinte passagem:

Em suas perambulações Augusto ainda não saiu do centro da cidade, nem sairá tão cedo.⁵⁵
(grifo meu)

E ainda:

Augusto vai até a Ramalho Ortigão, passa ao lado da igreja de São Francisco e entra na rua do Teatro, onde agora há um novo ponto de jogo do bicho, um sujeito sentado num banco escolar anotando num bloco as apostas dos pobres que não perderam a esperança, e eles devem ser muitos, os miseráveis que não perderam a fé, pois cada vez há mais pontos de jogo espalhados pela cidade.⁵⁶ (grifo meu)

⁵⁴ FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 607-607.

⁵⁵ FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 597.

⁵⁶ FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 603-604.

As reflexões críticas desses excertos deixam rastros do olhar cético desse narrador urbano, transparecendo a falta de esperança e o descrédito dele em relação ao espaço da metrópole. Em comparação com a esperança dos pobres que apostam em jogos de azar a do narrador é praticamente nula, pois a esperança dos jogadores não é somente renovada pela compra de um bilhete novo, por um próximo lance de dados ou, então, por uma carta de baralho ainda não conhecida, também apaga da memória do jogador a experiência do jogo anterior, fazendo com que o recomeçar seja sempre inédito, único, sem precedentes.

“A noção... do jogo... consiste em... que a partida seguinte não depende da precedente... O jogo ignora totalmente qualquer posição conquistada, qualquer antecedente... que recorde serviços passados. E nisto é que se distingue do trabalho. O jogo repele... este lastro do passado, que é o apoio do trabalho, e que constitui a seriedade, a preocupação, a precaução, o direito, o poder... Esta idéia de recomeçar,... de fazer melhor... acompanha freqüentemente o trabalho infeliz, mas ela é ... vã... e é preciso tropeçar nas obras mal-acabadas”.⁵⁷

Entretanto, ganhar nos jogos de azar proporciona algumas vantagens, como ocorreu com o personagem Augusto que virou escritor porque ganhou na loteria.

Completamente oposta é a esperança do narrador urbano. Ela se apaga a cada olhar lançado sobre a cidade, e as visões acumuladas na memória travam um diálogo entre o passado e o presente, apontando, nos interstícios desse confronto, reflexões críticas sobre a degradação urbana. Assim, esquecimento semelhante ao de um jogador não acontece com o narrador de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Para ele o espetáculo que o espaço urbano oferece provoca uma reação diferente da dos

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. “Jogo e Prostituição”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Op. Cit., p. 267.

jogos de azar. A visão diária do cotidiano urbano em permanente revolução não lhe renova a esperança ou lhe rompe com a experiência passada. Ele está sempre tropeçando “nas obras mal-acabadas” do progresso anunciadas no quadro de Paul Klee, “Angelus Novus”,⁵⁸ e já descritas por um escritor brasileiro do início deste século.

Somos de uma estupidez formidável. O Rio não precisa de semelhantes edifícios. Eles são desproporcionais com as nossas necessidades e com a população que temos. Com um pouco mais, o seu construtor adquiriria os prédios vizinhos e faria coisa decente, proporcional, harmônica com a nossa vida e os nossos gostos. Mas a mania de imitarmos os Estados Unidos leva-nos a tais tolices. Uma casa dessas, servida por elevadores, povoada que nem uma vila povoada, é sempre uma ameaça para os que a habitam. Em caso de desastre, de acidente, os pequenos elevadores não a poderão esvaziar, a sua população.

Mas os americanos...

É o que eles chamam progresso. Fresco progresso!⁵⁹

O olhar de desencanto que o narrador lança sobre o espaço urbano degradado, nos comentários e nas descrições que faz, permeia toda a narrativa. Contudo, tal olhar não revela experiências íntimas do narrador, mas nas intromissões que faz ele inclui sua visão particular, demonstrando que também compartilha do espaço que observa. Nesse ponto o narrador de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” se aproxima daquele descrito por Walter Benjamin quando disse que a narrativa “não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la

⁵⁸ Refiro-me aqui a leitura deste quadro feita por Walter Benjamin no texto “Sobre o conceito de história” publicado no livro *Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Segundo Nicolau Sevcenko “Benjamin escreveu esse texto, integrante de suas *Teses Sobre a Filosofia da História* em 1940, sob o abalo da assinatura do pacto germânico-soviético.” BENJAMIN, Walter. Apud: SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: *Pós-modernidade*. Campinas, SP; Editora da UNICAMP, 1995, p. 46.

⁵⁹ BARRETO, Lima. *Diário íntimo —fragmentos*. Op. Cit., p. 41.

dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.®°

Num outro conto, “Intestino Grosso”, pode-se dizer que há uma possível resposta para o olhar cético desse narrador de Rubem Fonseca. A narrativa trata de uma entrevista onde um famoso escritor comenta seus livros e as críticas que suas publicações despertam no meio intelectual. Nesse conto o entrevistado dá uma explicação que pode ser interpretada como uma justificativa do olhar não complacente do narrador urbano.

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. **Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás neon e ouvia barulho de motores de automóveis.**”^’ (grifo meu)

Como observa o personagem-escritor de “Intestino Grosso”, o fato de morar no centro de uma grande cidade torna praticamente impossível escrever histórias que lembrem o idílico. Mais adiante o personagem continua; “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. (...) Não dá mais para Diadorim”.®^

Ao dizer “Não dá mais para Diadorim” o personagem dá a entender que o espaço urbano tende a ser mais conturbado do que o sertão e os jagunços do romance *Grande sertão: veredas*. Por isso, no imaginário urbano de suas narrativas não há lugar para histórias semelhantes às de Guimarães Rosa, mas com certeza os narradores de Rubem Fonseca as carregam na

“ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1), p. 205.

⁶¹ FONSECA, Rubem. “Intestino Grosso”. Op. Cit., p. 461.

® FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 468.

memória, junto com muitas outras histórias pertencentes à tradição literária.

Usuários e moradores do centro da cidade do Rio de Janeiro são retratados por esse narrador que, com seus comentários e observações, arranca a auréola de Cidade Maravilhosa. Para ele, “somente o satanás da Igreja de Jesus Salvador das Almas conhece inteiramente”⁶³ a cidade carioca. Porém, a leitura do conto demonstra que não só o satanás a conhece inteiramente, mas narrador e personagens também a conhecem ou, caso contrário, pelo menos deixam transparecer que a pressentem. Embora em alguns personagens isso se apresente de forma, às vezes, inconsciente — esse é particularmente o caso das prostitutas, mendigos e dos moradores das ruas centrais, completamente expostos fora dos padrões da ordem — são neles que as transformações urbanísticas se refletem de forma contundente.

Com um olhar que vê e ilumina o espaço urbano o narrador introduz e articula a maioria dos espaços por onde circulam os personagens, trazidos para dentro da narrativa pelos encontros com ou pelo olhar de Augusto/Epifânio, “escritor e andarilho”, personagem principal e também agente centralizador da narrativa.



Deslocar-se.... Perambular dia e noite por entre as movimentadas ruas do centro de uma grande metrópole. “Solvitur ambulando”, esse é o cotidiano de Epifânio, que, após “ganhar um prêmio numa das muitas loterias da cidade, pediu demissão da companhia de águas e esgotos para dedicar-se

⁶³ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 598.

ao trabalho de escrever, e adotou o nome de Augusto”⁶⁴ e a atitude de um filósofo peripatético.⁶⁵ Pelo recebimento do prêmio agora ele pode praticar exclusivamente o ócio e a escrita.

O livro a que Augusto pretende se dedicar a escrever chama-se *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. Nesse livro ele quer ensinar aos leitores a arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro e, para isso, tem de percorrer todas as ruas da cidade. Mas é uma cidade enorme; assim, para iniciar escolhe as ruas do centro, onde ele e a cidade nasceram. Por isso. Augusto se mudou para o velho e vazio “sobrado da chapelaria para melhor escrever o primeiro capítulo, que compreende, apenas, a arte de andar no centro da cidade”.⁶⁶

A intenção do personagem ao escrever o livro, informa o narrador, é “encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade”.⁶⁷ Para isso ele estabelece limites à sua escrita. O livro não será um “guia de turismo, (...) manuais que associam o andar à saúde, ao bem-estar físico e às noções de higiene, (...) descrições históricas ou guia arquitetônico”.⁶⁸

Embora estabeleça tais critérios. Augusto se choca freqüentemente com eles, porque seu olhar se volta a todo instante para a velha arquitetura da cidade, estabelecendo relações entre o “antigo” e o “novo”, desdobrando-se, então, a partir dessa fissura, num espaço que pode ser designado

⁶⁴ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 594.

⁶⁵ Nesse aspecto o personagem Augusto assemelha-se a Charles Baudelaire segundo um comentário feito pelo poeta a respeito de si próprio, citado por Walter Benjamin. “Baudelaire nos diz que ele era ‘uma espécie de peripatético, um filósofo de rua, meditando sem cessar através do turbilhão da cidade grande.’” BENJAMIN, Walter. “O Flâneur”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Op. Cit., p. 211

⁶⁶ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 597.

⁶⁷ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 600.

⁶⁸ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 600.

“memorialístico” de cunho alegórico,⁶⁹ revelando ainda, uma experiência degradada — um dos sentidos do conceito de experiência presente na obra de Walter Benjamin. Embora esse conceito permeie toda a filosofia de Benjamin, é sobretudo nos textos dos anos 30 que ele reflete a questão da experiência no “mundo capitalista moderno”, demonstrando o enfraquecimento da “Erfahrung” em detrimento da “Eriebnis”, experiência vivida. ⁷⁰

Epifânio deseja resgatar a sua experiência vivida junto com a história vivida pela cidade e encontrar, entre ambas, um ponto de comunhão, que acredita ter existido em algum momento. Mas no presente as histórias de ambos, personagem e cidade, não combinam. Cada uma delas tomou forma, cor e principalmente textura diferentes, não permitindo mais a construção da uniformidade desejada.

Ambas as histórias se distanciaram e se fragmentaram em meio às transformações urbanísticas e humanas e, no vazio da separação, Augusto/Epifânio vê uma cidade socialmente segregada e degradada, imagem atual do espaço urbano, destruindo — conforme Walter Benjamin — a

⁶⁹ Carlos Ceia num texto chamado *Sobre o conceito de alegoria* resgata o conceito de alegoria na história, desde a origem etimológica da palavra até o seu significado trazido por Walter Benjamin para a estética, sendo esse último adequado para a aplicação nesta análise. “Etimologicamente, o grego *allegoria* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c. 46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer “significação oculta” e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais, método que teve como especialista Aristarco de Samatrícia (c. 215-143 a.

C.) (...) Walter Benjamin, em *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origens do Drama Trágico Alemão, 1928), traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo, Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, por isso Benjamin se distancia da retórica clássica. Para ele a alegoria se encontra “entre as idéias como as ruínas estão entre as coisas”. CEIA, Carlos. *Sobre o conceito de alegoria*. Endereço eletrônico: <<http://www2.uerj.br/~pgletras/revista/ceia.htm>>

⁷⁰ Segundo o prefácio de Jeanne Marie Gagnebin “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. Cit, p. 9.

fantasmagoria⁷² de uma união harmoniosa com a rua, pois numa metrópole “as pessoas se conhecem como devedores e credores, vendedores e clientes, patrões e empregados e, sobretudo, como concorrentes”/⁷³

O perambular do “escritor e andarilho” traz para dentro da narrativa um jogo de imagens espaciais que, contrapostas, estabelece uma dialética entre o passado e o presente de onde surge a imagem de um centro que não possui mais a moldura imposta com o conjunto das reformas urbanísticas realizadas no início deste século. Sobre tais reformas, Sandra Jatahy Pesavento diz que:

não se resumiu ao traçado da cidade, mas pretendeu penetrar fundo nas socialidades e valores do povo. Assim, a uma deliberada atitude de expulsão do pobres do centro da cidade, motivada pela demolição dos cortiços e destruição de antigas ruas, seguiram-se proibições de hábitos e costumes populares, numa verdadeira arremetida disciplinatória: cães vadios, vacas, mendigos, pessoas descalças ou sem paletó são impedidos de circular livremente pela cidade, como até então faziam.⁷³

Entretanto, nos tempos modernos finesseculares, o centro sofre deslocamentos e assume uma outra feição. Em relação ao século XIX ele está desfigurado, descaracterizado. A moldura delineada pelos passos e pelo olhar de Epifânio mostra-se rompida, e a degradação se tornou um obstáculo ainda mais espesso para o exercício da *flâniere*.

o Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é mais diversificado e obscuro e antigo, o centro não tem um morro verdadeiro; como ocorre com o centro das coisas em geral, que ou é

” “O termo teve origem na Inglaterra em 1802, como nome de uma exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas. Descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos através de manipulação técnica. (...) Marx tornou famoso o termo fantasmagoria, utilizando-o para descrever o mundo das mercadorias que, na sua mera presença visível, escondem cada traço do trabalho que as produziu. Elas velam o processo de produção, e — como quadros de ambientes — encorajam os seus observadores a identificá-las como fantasias e sonhos subjetivos.” BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a Obra de Arte” de Walter Benjamin. Reconsiderado”. In: *Travessia*, n. 33, ago-dez. 1996, p. 27 e 30.

⁷² BENJAMIN, Walter. Apud. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação em Walter Benjamin*. Op. Cit., p. 79.

⁷³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano — Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 1999, p. 176.

plano ou é raso, o centro da cidade tem apenas uma pequena colina, indevidamente chamada de morro da Saúde, e para se ver o centro de cima, e assim mesmo mal e parcialmente, é preciso ir ao morro de Santa Teresa, mas esse morro não fica em cima da cidade, fica meio de lado, e dele não dá para se ter a menor idéia de como é o centro, não se vêem as calçadas das ruas, quando muito vê-se em certos dias o ar poluído pousado sobre a cidade.”*

Os passos que permitem uma leitura das artérias subterrâneas do centro da cidade carioca são acompanhados por um olhar nostálgico e ao mesmo tempo melancólico, que vagueia entre o desejo de recuperar o objeto que foi perdido e a certeza de que esse objeto é irrecuperável.

Esse olhar duplo lançado sobre a epiderme urbana oscila entre o espaço da ruína e o da degradação, revelando uma terceira imagem que pode, tamanha é a sua lucidez, ser caracterizada como epifânica, não no sentido divino, mas profano. Um desses momentos ocorre quando o narrador, aproveitando-se da visita de Epifânio/Augusto aos habitantes das marquises bancárias, com uma visão panorâmica contrapõe, num mesmo espaço, três imagens: pobreza, poder econômico e religião. ⁷⁵

no sábado e no domingo não há expediente no Banco Mercantil do Brasil, e o barraco ^ Marcelo e Ana Paula, uma caixa de papelão usada como embalagem de uma geladeira grande, não foi desarmado, e Ana Paula goza desse conforto.

São dez horas da manhã e o sol lança raios luminosos por entre o monolítico arranha-céu negro opaco da Cândido Mendes e o torreão da igreja com a imagem de Nossa Senhora do Carmo, ela em pé, como costumam ficar as Nossas Senhoras, um círculo de ferro, ou cobre, sobre a cabeça fingindo de auréola.’® (grifo meu)

Apesar de tão próximos, esses espaços assimilaram internamente uma distância que está muito além do espaço físico. Está caracterizada pelo isolamento social. É possível, para ilustrar esse aspecto da distância, retirar exemplos da própria sociedade. As elites, independentemente da distância

⁷⁴ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 597.

⁷⁵ Outros contos de Rubem Fonseca tais como: “Placebo” e “Anjos das Marquises” também fazem em seus enredos referências aos moradores das marquises bancárias.

⁷⁶ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 611.

territorial, tendem a se aproximar e a se identificar com as classes abastadas que estão além das fronteiras territoriais. Visando estabelecer contato, elas rompem quaisquer barreiras físicas ou culturais, empecilhos esses que a tecnologia tem facilitado desvanecer, mormente hoje, com o “ciberespaço”.

Em contraparte isso provoca um isolamento e distanciamento das classes inferiores dentro do próprio território. Sob essa perspectiva a distância é analisada por Guy Debord, segundo ele, “essa sociedade que suprime a distância geográfica recolhe interiormente a distância, como separação espetacular”.⁷⁷

Há referências sobre essa “separação espetacular” na Literatura Brasileira cujo Brasil afrancesado do século passado é um perfeito exemplo das tentativas de aproximação da elite brasileira com a estrangeira. *Quincas Borba*, de Machado de Assis, é um desses romances que descreve aquele tipo de situação. O enredo mostra a grande influência da sociedade francesa sobre a brasileira, mais especificamente a carioca, que procurava reproduzir os costumes, a moda e a língua dos franceses com o objetivo de exibir cultura e sofisticação. No caso do personagem principal de *Quincas Borba*, Rubião, o deslumbramento e a sedução pela cultura e pelos artigos franceses se dá a tal ponto que o leva, em meio aos seus delírios, a se imaginar Napoleão III, o imperador francês.

Nesta ótica Zygmunt Bauman diz que “longe de ser um “dado” objetivo, impessoal, físico, a “distância” é um produto social; sua extensão varia dependendo da velocidade com a qual pode ser vencida”⁷⁸ e a velocidade

⁷⁷ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Esteia dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 112.

⁷⁸ BAUMAN, Zygmunt. “Tempo e classe”. In: *Globalização: as conseqüências humanas*. Op. Cit., p. 19.

depende do custo da produção. Por isso, o sentido do que é “longe” e “próximo” pode assumir uma outra configuração dentro do espaço urbano.

Próximo, acessível é, primariamente, o que é usual, familiar e conhecido até a obviedade, algo ou alguém que se vê, que se encontra, com que se lida ou interage diariamente, entrelaçado à rotina e atividades cotidianas. “Próximo” é o espaço dentro do qual a pessoa pode-se sentir *chez soi*, à vontade, um espaço no qual raramente, se é que alguma vez, a gente se sente perdido, sem saber o que dizer ou fazer. “Longe”, por outro lado, é um espaço que se penetra apenas ocasionalmente ou nunca, no qual as coisas que acontecem não podem ser previstas ou compreendidas e diante das quais não se saberia como reagir: um espaço contém coisas sobre as quais pouco se sabe, das quais pouco se espera e de que não nos sentimos obrigados a cuidar.’^

Nesse sentido “o monolítico arranha-céu negro opaco da Cândido Mendes”, está “longínquo” dos moradores de rua, embora eles convivam com essas construções, morando embaixo de suas marquises. Eles são na grande maioria os atuais moradores e freqüentadores diurnos e noturnos do centro da cidade carioca,⁸⁰ bem diferentes daqueles do início da República.®^

⁷⁹ BAUMAN, Zygmunt. Idem, *ibidem*, p. 20.

“Um outro conto de Rubem Fonseca, “Carpe diem”, mostra que bairros como o de Copacabana estão ficando semelhantes ao centro. Segundo o narrador “Os ricos não moram mais em Copacabana, mas ainda existem alguns apartamentos de luxo na avenida Atlântica ocupados por novos milionários que gostam de dar grandes festas de réveillon”. FONSECA, Rubem. “Carpe diem”. In: *Histórias de Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 79. Esse conto tem uma outra particularidade que é válido mencionar: a semelhança de sua narrativa com o enredo do romance *Elogio da Mentira*, de Patrícia Melo. Isso demonstra que Rubem Fonseca já tem seguidores nos anos 90, e além de Patrícia Melo podem ser citados Luiz Alfredo Garcia-Roza, Paulo Lins e Tony Bellotto.

⁸¹ O espaço urbano carioca, no alvorecer do século XX, passava por um processo de reestruturação urbanística feito com o intuito de melhorar a infra-estrutura da cidade, objetivando igualar os padrões e costumes cariocas aos europeus, inspiradores e sedutores, tendo particular importância o “mito de Paris”. Diante disso “pode-se dizer que, no final do século, com a passagem da Monarquia para a República, a elite carioca não se reconhecia na imagem refletida no espelho. A identidade urbana do Rio de Janeiro não poderia ser construída em cima de uma cidade feia, imunda perigosa, caótica.” PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano — Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Op. Cit, p. 169. No plano econômico, o propósito era atrair investidores e visitantes estrangeiros. Para isso, colocam no chão, em nome do progresso, o Rio “Imperial”, demolindo estreitas vielas do centro da cidade e pardieiros como o cortiço “Cabeça de Porco”. Segundo Eduardo Silva, o termo *cabeça-de-porco* é sinônimo de “habitação coletiva, no pior sentido.” Mais a frente continua: “A expansão desse cortiço (que pode ser acompanhada através dos lançamentos da Décima Urbana, o imposto predial, na prefeitura) parece indicar a existência de um núcleo inicial composto, como na maioria dos cortiços, de um velho sobrado, dividido e subdividido em pequenos quartos. Outras construções menores, no quintal dos fundos, também se expandem continuamente. Em 1878, segundo os registros da Décima Urbana, o prédio principal subdividia-se em 89 quartos, enquanto os terrenos dos fundos conteria cinco casas térreas e duas cocheiras. (...), em 1890, havia já 104 quartos dentro do prédio principal e mais 21 “térreos” nos fundos. Mesmo os sótãos eram ocupados.” SILVA, Eduardo. *Dom Obá d’África, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor*. São Paulo; Companhia das Letras, 1997, p.85.

Os pedestres que cruzam o caminho de Augusto/Epifânio são “macumbeiros, compradores de retalhos de tecidos, vadios, estafetas, mendigos”,⁸² não mais ricas senhoras e distintos senhores em busca das quinquilharias estrangeiras. A rua há muito deixou de ser testemunha do luxo da moda e da riqueza, como lembra aqui esta crônica:

No Largo da Carioca havia dois ou três bondes especiais e damas e cavalheiros, das mais chics rodas, esvoaçavam pela galeria Cruzeiro, à espera da hora.

Elas, as damas, vinham todas vestidas com as mais custosas confecções ali do Ferreira, do Palas, ou do nobre Ramalho Ortigão, do Pare, e ensaiavam sorrisos como se fossem para Versalhes rios bons tempos da Realeza francesa.*⁸³

O centro mudou de “cara”. O passeio público, agora privado, situa-se dentro dos shopping-centers que em oposição aos centros são espaços panópticos, vigiados, fechados, protegidos por seguranças, alarmes, câmeras de vídeo — “Sorria você está sendo filmado”! Esses espaços são padronizados de modo que quaisquer turistas quando os freqüentam se sentem próximos às suas casas ou países, pois essas edificações “globalizadas” não costumam aderir à sua estrutura a identidade do local onde estão construídas.

Nesse aspecto os shopping-centers também são analisados por Beatriz Sarlo, que diz:

Evacuada la historia como detalhe, el shopping sufre una amnésia necesaria a la buena marcha de sus negocios, porque si las huellas de ia historia fueran demasiado evidentes y superaran al función decorativa, el shopping viviria un conflicto de funciones y sentidos: para el shopping, la única máquina semiótica es la de su próprio proyecto.*⁸⁴

Quando localizados numa metrópole, os shopping-centers se confundem com a estrutura dos edifícios, e a ausência de laços identitários é

⁸² FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. *Op. Cit.*, p. 604.

⁸³ BARRETO, Lima. Apud: RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora UNICAMP, 1993, p. 126.

⁸⁴ SARLO, Beatriz. “El centro comercial”. <<http://www.cbc.umn.edu/~ernesto/Sarlo/bscentro.html>>

dissimulada em meio à agitação e às construções urbanas. Porém, quando um shopping-center é construído numa cidade cujos modelos das construções residenciais e comerciais que o circundam não competem com o dele, a falta de laços identitários salta aos olhos. Serve aqui de ilustração a cidade de Pedro Juan Cabalero. Situada na fronteira do Brasil com o Paraguai é uma cidade que depende economicamente, em grande parte, da importação e comércio de produtos estrangeiros. Com esse fim construíram elegantes shopping-centeres e lojas com produtos e franquias internacionais, capacitadas para atender às mais sofisticadas e diversas exigências e gostos dos turistas consumidores.

Porém, a arquitetura desses centros padronizados de consumo destoam da paisagem urbanística de Pedro Juan. A arquitetura dessa cidade não acompanha e nem disfarça a ausência de laços identitários, ao contrário, num confronto entre as duas arquiteturas, a da cidade e a do shopping, a imagem da diferença e distância entre ambas chega a ser agressiva, mas mesmo assim são assimiladas, dissolvidas no desejo de participar de um espaço que está além dos limites físicos da própria cidade.

Adaptados para a vida moderna, ao mesmo tempo que promovem uma aproximação, os shopping-centers representam uma desterritorialização, pois seu caráter transsocial é produtor de uma cultura extraterritorial e, ainda, sua arquitetura pós-moderna não possui história, caso a tivesse poderia gerar conflitos e, quanto mais neutro mais chances de arrebanhar consumidores dos mais diferentes estilos e lugares.

Esses espaços onde a história, em nome do consumo, está ausente, são tão limpos e inodoros quanto os banheiros dos McDonald's que Augusto/Epifânio busca para urinar.

Vai até a Cinelândia, urinar no McDonald's. Os McDonald's são lugares limpos para urinar, ainda mais se comparados com os banheiros dos botequins, cujo acesso é complicado; no botequim ou bar é preciso pedir a chave do banheiro, que vem presa num enorme pedaço de madeira para não ser extraviada, e o banheiro fica sempre num lugar sem ar, catinguento e imundo, mas os dos McDonald's são inodoros, ainda que também não tenham janelas, e estão bem localizados para quem anda no centro.*^

Para o personagem, apesar de toda a aparente higienização dos banheiros do McDonald's, ao entrar nesses locais inodoros corre-se o mesmo risco de pegar “germes de doenças sexuais” que no banheiro de um botequim. Por isso ele “abre a porta do banheiro com o cotovelo, um truque que ele inventou, as maçanetas das portas dos banheiros estão cheias de germes de doenças sexuais”.®®

Antes dos shopping-centers eram as praças públicas que faziam parte dos itinerários de quem freqüentava os passeios públicos. Seus monumentos artísticos simbolizavam a riqueza e a prosperidade de uma cidade. Na antigüidade, ao redor delas ficavam as construções mais suntuosas. Nesses espaços também “tinham lugares as festas públicas, organizavam-se as exposições, empreendiam-se as cerimônias oficiais, anunciavam-se as leis, e se realizava todo tipo de eventos semelhantes”.®^ Suas obras de arte e chafarizes eram motivos de orgulho. Mas atualmente o modo dos freqüentadores se relacionarem com esses espaços públicos, e os usos que

⁸⁵ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 601.

“ FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 601.

⁸⁷ SITE, Camillo. “A relação entre construções, monumentos e praças”. In: *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. Carlos Roberto Monteiro de Andrade (org.). Trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ática, 1992, p. 24.

fazem deles, modificaram o olhar sobre esses espaços.

Tonto Raimundo apoia-se por uns instantes na base da estátua de bronze de um homenzinho gordo cheio de cocô de pombos, de saiote grego e sandálias gregas segurando uma espada, em frente ao teatro; ao lado de um camelô que vende cuecas e fitas métricas.**

Esse excerto pode exemplificar como os monumentos e as estátuas das praças públicas atualmente parecem obsoletos.®® Descentrados em relação ao tempo e ao espaço, eles deixaram de interagir com o cotidiano da metrópole. Na maioria das vezes as praças são usadas por passantes que desejam encurtar o caminho ou, então, por barracas de camelôs atulhadas de produtos que, além de ocuparem as calçadas ao longo de movimentadas ruas, também utilizam as praças públicas para expor seus "tabuleiros repletos de mercadorias, algumas são contrabandeadas e outras pseudocontrabandeadas, marcas famosas falsificadas grosseiramente em fabriquetas clandestinas".⁹⁰ Nem a entrada do Campo de Santana escapa à invasão das mercadorias, pois antes de Augusto/Epifânio atravessar os portões do campo, "passa pelo maneta que, sentado num tamborete atrás de um tabuleiro, vende cigarros por unidade, o maço aberto ao meio por um golpe de navalha, que o maneta esconde na meia presa por um elástico".®^

Os chafarizes também adquiriram outra funcionalidade que não de embelezamento. São deles, quando funcionam, que os mendigos e moradores de rua retiram a água de que necessitam para consumo próprio e higiene

** FONSECA, Rubem. "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro". Op. Cit., p. 621.

⁸⁹ Aqui é oportuno mencionar que em Florianópolis ultimamente são as estátuas vivas que despertam o interesse das pessoas que circulam pelo centro da cidade nos finais de semana. Elas ficam atentas com a intenção de captarem qualquer movimento do indivíduo que está representando a estátua, curiosos em ver quanto tempo a estátua viva consegue manter-se imóvel.

⁹⁰ FONSECA, Rubem. "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro". Op. Cit., p. 615.

⁹¹ FONSECA, Rubem. Idem, *ibidem*, p. 605.

peçoal. Mesmo assim, os monumentos persistem, apesar de parecerem ter trocado com o tempo suas referências e significados.

A forma de utilização das praças públicas remete à *ágora*, só que num sentido distanciado em relação ao significado atribuído pelos gregos, que era de um espaço onde se realizavam o mercado e assembléias públicas. Essas funções, mais especificamente a última, desapareceram do espaço público, seguiram as elites, passando a se realizar em espaços separados e segregados.

A cultura associada à arte, representada pelos espaços do teatro, museu, cinema ou por monumentos, é corrompida por outros tipos de arte: grafites, cartazes comerciais e faixas. A ação dos grafiteiros no exercício dessa arte é observada atentamente por Epifânio/Augusto quando percorre as ruas da cidade carioca durante a noite.

o Teatro Municipal anuncia uma récita de ópera para o dia seguinte, a ópera tem entrado e saído de moda na cidade desde o início do século. Dois jovens escrevem com spray nas paredes do teatro, que acabou de ser pintado e exibe poucas obras de grafiteiro, NÓS OS SÁDICOS DO CACHAMBI TIRAMOS O CABASSO DO MUNICIPAL GRAFITEIROS UNIDOS JAMAIS SERÃO VENSIDOS; sob a frase, um logotipo-assinatura dos Sádicos, um pênis, que no princípio causara estranheza aos estudiosos da grafitologia mas que já se sabe ser de porco com uma glande humana.^

A escolía desses locais para transgressões ou manifestações "artísticas" e sociais mostra que o patrimônio cultural deixou de fazer parte da experiência, e a transgressão pela "arte" faz com que esses espaços, congelados na história, interajam com a vida cotidiana urbana, pois a arte e a história já não atraem os usuários ou freqüentadores comuns do centro da cidade, para isso eles deveriam ser exclusivamente turistas ou pesquisadores. Mas eles são, na grande maioria, consumidores em trânsito.

⁹² FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 600.

A esse respeito Nestor Garcia Canclini comenta que:

No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver.⁹³

Essa forma de manifestação ou de “lutas semânticas”, muitas vezes ritualizada, “é tanto uma transgressão quanto uma infração, exprime uma rejeição confusamente formulada, significa a ruptura de um laço social frágil e recusado: produz, em uma espécie de gozo, um sacrifício das coisas”.⁹⁴ Há outras formas de manifestação que não se limitam à escrita em paredes. Em um grau mais elevado elas extrapolam as fronteiras da interação artística, atingindo o vandalismo. Nas suas andanças Epifânio/Augusto presencia uma cena desse tipo.

Na rua do Rosário, vazia, pois já é noite, perto do mercado das flores, vê um sujeito arrebatando um telefone de orelhão, não é a primeira vez que ele encontra esse indivíduo. Augusto não gosta de se meter na vida dos outros, essa é a única maneira de andar nas ruas de madrugada, mas Augusto não gosta do quebrador de cabines telefônicas, não porque se importe com os telefones, desde que saiu da companhia de águas e esgotos nunca mais falou num telefone, mas não gosta da cara do homem, grita “pára com essa merda”, e o depredador sai correndo em direção à praça Monte Castelo.⁹⁵

Num centro liberalizado em que tudo circula e tudo se tolera a geografia humana não se mistura, e o percurso de Epifânio/Augusto põe em evidência esta separação.

Cada qual procura seus pares, seus iguais, e cada vez mais surgem grupos humanos compactos, as chamadas “tribos”. Fechados em suas

⁹³ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pessa Cintrão, Ana Regina Lessa. 2^ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 301.

⁹⁴ BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 211.

⁹⁵ FONSECA, Rubem. *Idem*, *ibidem*, p. 626.

ideologias e filosofias, estabelecem uma distância entre eles e os miseráveis usuários do espaço central da cidade. Essa separação se configura numa delimitação de território, o que assegura a sobrevivência e, conseqüentemente, a segurança dos seus componentes. Esses “habitantes desprezados e despojados de poder (...) tentam instalar nas fronteiras de seus guetos seus próprios avisos de “não ultrapasse””.⁹⁷

Entre os seus iguais também se apresentam diferenças. No caso da categoria dos mendigos há os catadores de papel, garrafa, lata, os que sobrevivem dos objetos e alimentos retirados do lixo e os pedintes. É o que diz Benevides num dos encontros com Epifânio.

Presta atenção, bacana, a cidade não é mais a mesma, tem gente demais, tem mendigo demais na cidade, apanhando papel, disputando o ponto com a gente, um montão vivendo debaixo da marquise, estamos sempre expulsando vagabundos de fora, tem até falso mendigo disputando o nosso papel com a gente.”

Mendigos e prostitutas também deixam definido que, apesar de atuarem em um mesmo espaço urbano, pertencem a territórios diferentes. Não há aproximação entre eles, pois se rejeitam. Isso pode ser conferido quando Epifânio, acompanhado de Kelly, a prostituta, visita a família de Benevides e seus agregados.

Kelly desenvolve uma teoria de que os mendigos, nos lugares quentes como o Rio, onde andam seminus, são ainda mais miseráveis; um mendigo sem camisa, com uma calça velha, suja, rasgada, mostrando um pedaço da bunda, é mais mendigo que um mendigo num lugar frio vestido com andrajos. (...)

As putas não gostam de mendigos. Augusto sabe.

“A diferença entre um mendigo e os outros”, continua Kelly, “é que quando fica nu um mendigo não deixa de parecer um mendigo e quando os outros ficam nus eles deixam de parecer o que são.”⁹⁸

BAUMAN, Zygmunt. “Tempo e classe”. In: *Globalização: as conseqüências humanas*. Op. Cit., p. 29.

⁹⁷ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 613.

⁹⁸ FONSECA, Rubem. Idem, *ibidem*, p. 614-615.

Um corpo em andrajos circulando pelas ruas de uma metrópole não causa mais choque, é uma cena comum. Isso porque a exposição constante dos sentidos aos excessos da vida moderna os levaram a uma saturação, causando crise na capacidade de percepção do indivíduo. No mundo atual o sistema da “sinestética” é transformado no da “anestética”⁹⁹ com o objetivo de esquivar o corpo dos estímulos tecnológicos, de maneira a protegê-lo tanto “de traumas de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual”.¹⁰⁰

Em busca de restituir a “perceptibilidade” ou de atingi-la, os estímulos estão a cada dia mais grotescos, brutais. O corpo, simultaneamente objeto e alvo de espetáculos, é exposto, algumas vezes em palcos outras nas ruas, não mais em andrajos, mas nu. É isso que Zumbi do Jogo da Bola diz para Epifânio.

Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fedendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijá e caga, temos que feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua.¹⁰¹

★

O centro já não é o mesmo embora restem, para aqueles que sabem e têm interesse, vestígios que apontam para um outro tempo: o passado. Epifânio se interessa por esses vestígios mais do que pelas pessoas que freqüentam o centro. Segundo o narrador elas são observadas por ele, contudo sem lhe despertar tanto interesse quanto a velha arquitetura do centro da

⁹⁹ Ver, por exemplo, o ensaio de Susan Buck-Morss “Estética e Anestética: O “Ensaio sobre a Obra de Arte” de Walter Benjamin. Reconsiderado”. Op. Cit., p. 11-41.

¹⁰⁰ BUCK-MORSS, Susan. Idem, ibidem, p. 24.

¹⁰¹ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 623-624.

cidade. Diante dela ele se rende, inebriado esquece do tempo e de si mesmo. Nesses instantes Epifânio/Augusto é um “basbaque”. Realiza viagens interiores que o levam muito além do tempo de infância. Levam-no a imaginar uma época que não viveu. Este movimento deixa em segundo plano o observador Augusto, distanciado, ausente de emoções, que se transforma num contemplador, num cultuador de coisas inertes, de imóveis como antigos sobrados, o Real Gabinete Português de Leitura, a Biblioteca situada na rua Luis de Camões, o Campo de Santana, o quartel-general do Corpo de Bombeiros.¹⁰²

Esses lugares, onde Epifânio passa alguns momentos, são os únicos que lhe dão prazer. Dentro do espaço urbano são lugares de memória, às vezes em ruínas. Fragmentos que materializam um tempo passado, esses lugares, espalhados pelo centro da cidade, são para Epifânio espaços alegóricos. Sobre eles é que o personagem pousa um olhar mais firme, demorado, contemplativo e avaliativo.

Nesses locais o tempo vagaroso é sugerido pelos verbos “olha”, “observa”, “senta” e “pensa”. O Campo de Santana cercado de grades e vigiado por guardas é o local preferido por Epifânio para visitação e contemplação. Esse campo para os freqüentadores habituais mant em, apenas, seu significado histórico.¹⁰³

¹⁰² FONSECA, Rubem. *Idem*, *ibidem*, p. 604-605.

¹⁰³ No Campo de Santana ocorriam grandes festas públicas, religiosas e oficiais. Nesse local D. João VI e D. Pedro I foram aclamados Imperadores do Brasil e nesse mesmo campo uma multidão de “todas as classes, libertos, artesãos, soldados, oficiais, jornalistas, juizes de paz, deputados e um único senador. Vergueiro” festejaram a renúncia do Imperador. CARVALHO, José Murilo de. “Festas regeneradoras de abril”. In: *Folha de São Paulo —Mais!*. 23/04/2000, p. 24.

Mas sob o olhar de Epifânio o Campo de Santana parece se santificar. As árvores seriam os santos que habitam aquele lugar, e o perfume que exalam embriaga a alma do personagem.

o campo tem uma velha história, dom Pedro foi aclamado imperador no Campo de Santana, tropas amotinadas ali acamparam enquanto aguardavam ordens de atacar, mas Augusto pensa apenas nas árvores, as mesmas daquele tempo longínquo, e passeia por entre os baobás, as figueiras, as jaqueiras ostentando enormes frutos; como sempre tem vontade de se ajoelhar ante as árvores mais antigas, mas ficar de joelhos lembra a religião católica e ele agora odeia todas as religiões que fazem as pessoas ficarem de joelhos.¹⁰⁴

Ao ver o Campo de Santana como um campo sagrado, “o escritor e andarilho”, aponta que na modernidade o sagrado também apresenta a característica da mobilidade, pois se mostra dissociado dos limites das instituições religiosas.¹⁰⁵

Imóveis, enfiadas na terra, vivendo em silêncio, indulgentes com o vento e os passarinhos, indiferentes aos próprios inimigos, ali estão elas, as árvores, em volta de Augusto, e enchem sua cabeça de um gás perfumado e invisível que ele sente, e que transmite tal leveza ao seu corpo que se ele tivesse pretensão, e a vontade arrogante, poderia até mesmo tentar voar.”

Dentro desse campo, ele entra em comunhão com o espaço. Num estado de êxtase, admira com o olhar embevecido, beija e abraça as majestosas árvores com mais de duzentos anos, “algumas são tão grandes que ele não consegue juntar os dedos das mãos atrás delas”¹⁰⁷. Ele vê, com simpatia, uma gruta artificial, “feita por um francês”, a quem os anos deram o caráter de verdadeira, pois assimilada pela natureza agora faz parte do ambiente.

¹⁰⁴ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 605.

¹⁰⁵ A mobilidade do sagrado também está presente na figura do pastor Raimundo, analisada a partir da página 72.

¹⁰⁶ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 607.

¹⁰⁷ FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 607.

Solitário, só aceita, passivamente, as companhias dessas antigas árvores, dos ratos que dividem com ele a parte superior do velho e vazio sobrado da chapelaria, e do “seu relógio Cassio Melody de pulso” que com um bip, ou, então, ao som de “*Mit dem Paukenschlag*, de Haydn,” lembra-o de que o tempo dos homens está passando, o tempo cronológico, linear. Seu encontro terminou. É hora de retornar de suas caminhadas ou das viagens memorialísticas para reencontrar a cidade do presente com seu espaço atópico.

Exatamente às três da madrugada, ao soar, no seu Cassio Melody de pulso, a *Mit dem Paukenschlag*, de Haydn, Augusto volta de suas caminhadas para o sobrado vazio onde mora, e senta-se, depois de dar comida para os ratos, em frente à pequena mesa ocupada quase por inteiro pelo enorme caderno de folhas pautadas onde escreve seu livro, sob a grande clarabóia, por onde entra um pouco da luz da rua, misturada com o luar quando as noites são de lua cheia. ¹⁰⁸

Nessa narrativa, é no “motivo do encontro” que o “cronotopo” (espaço-tempo) se realiza, pois Epifânio sai todos os dias para se encontrar com algum lugar ou com alguém. É desses seus encontros que a imagem da cidade toma forma. Segundo Mikhail Bakhtin,

em qualquer encontro (...) a definição temporal (“num mesmo tempo”) é inseparável da definição espacial (“num mesmo lugar”). (...) O encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do epos (em particular do romance). Deve-se sobretudo notar a estreita ligação do motivo do encontro com motivos como a *separação*, a *fuga*, o *reencontro*, a *perda*, o *casamento*, etc., que são semelhantes pela unidade das definições espaço-temporais ao motivo do encontro,¹⁰⁹

O vazio do sobrado pode ter como correlato a cidade em que Augusto vive no presente, para ele, vazia de sentidos. Os poucos objetos que ainda decoram o prédio da chapelaria como o banheiro de louça inglesa e a

¹⁰⁸ FONSECA, Rubem. *Idem*, *ibidem*, p. 594.

¹⁰⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética — a teoria do romance*. Op. Cit., p. 222-

clarabóia são antigos, e sinalizam um tempo e um espaço que não podem ser resgatados. A história que eles presenciaram e a que estavam ligados foi apagada com as seguidas intervenções urbanísticas. “Particularmente em cidades como o Rio, demolir é índice de apagamento do passado, da memória, da cidade compartilhada, da cartografia afetiva”.¹⁰

Observar o sobrado localizado no centro, na rua do Teatro, onde moravam seus avós, três tias, um tio postiço e uma prima, é uma outra ocasião cujas recordações lhe dão prazer, possibilitando a ele escapatórias no tempo. Feitas por meio de vagas lembranças estas escapatórias podem ser vistas como tentativas de recuperar, pela memória, um espaço vivido.

Com fugas momentâneas Epifânio recria fragmentos de imagens de uma época em que, para ele, o centro respirava vida e harmonia. Por isso, diante do velho sobrado dos avós ele se esforça para cavar na memória o maior número possível de lembranças, o que, entretanto, não consegue. Possibilitadas por “dispositivo ótico,”¹¹ elas vêm aos pedaços, amalgamadas ao esquecimento.

o avô era a pessoa que mais se aproximava da idéia de um feiticeiro de carne e osso e o assombrava e o atraía, como podia ter esquecido das circunstâncias da sua morte? Morrera de repente? Fora assassinado pela avó? Fora enterrado? Cremado? Ou simplesmente desaparecera?”¹²

Situação diferente se dá quando Epifânio tem nas mãos a lente de “examinar fibras de tecidos”. Nesses instantes, através da lente, a sua memória

¹⁰ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Op. Cit., p.

17.

¹¹ Nelson Brissac Peixoto chama de “dispositivo ótico” as galerias que conduziam o *flanêur* “para outros lugares e tempos”. Nessa análise considero “dispositivo ótico” os objetos e as construções que também transportam o personagem Epifânio para outros lugares e tempos. PEIXOTO, Nelson Brissac. “Passagens da imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura”. In: *Jmagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Op. Cit., p. 237-252.

¹² FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 604.

caminha para trás, para a infância, recriando com sucesso outras cenas do passado.

Deitado, naquele ano distante, olhou pela lente a lâmpada no teto da casa onde morava, que era também um sobrado ali no centro da cidade, e cuja fachada foi destruída para dar lugar a uma imensa placa luminosa de acrílico de uma loja de eletrodomésticos; no rés-do-chão seu pai tinha uma loja e conversava com as mulheres fumando seu cigarrinho fino, e ria, e as mulheres riam, seu pai era outro homem na loja, mais interessante, rindo para aquelas mulheres. Augusto lembra-se daquela noite, em que ficou olhando para a lâmpada no teto e através da lente viu seres cheios de garras, patas, hastes ameaçadoras, e imaginou, assustado, o que poderia acontecer se uma coisa daquelas descesse do teto; os bichos ora apareciam, ora desapareciam, e o deixavam amedrontado e fascinado. Afinal descobriu, quando o dia amanhecia, que os bichos eram as suas pestanas; quando piscava, o monstro aparecia na lente, quando abria os olhos, o monstro sumia.¹¹³

Logo em seguida, após essas imagens, o olhar do adulto recai sobre o olhar da criança e, quando isso acontece, surge o desencanto, porque Epifânio “ainda tem pestanas longas e ainda tem a lente de ver tecidos¹¹⁴”, só que aquela cidade, que deseja resgatar e imprimir nas letras, não existe mais. Mas mesmo assim, nos espaços recriados pela imaginação, Augusto ameniza o desconforto que sente em relação ao espaço urbano que percorre.

As imagens das movimentadas ruas centrais causam-lhe mal-estar. Ele não se identifica, nem se confunde com a cidade. Não sente as ruas como extensão de sua casa, assim como o *flanêur*, figura expressiva da modernidade, as sentia.”¹¹⁵

O *flanêur*, mais observador do que usuário do espaço urbano, possuidor de um olhar que mistura repúdio e fascínio pelas “quinquilharias” e

¹¹³ FONSECA, Rubem. Idem, *ibidem*, p. 599.

¹¹⁴ FONSECA, Rubem. Idem, *ibidem*, p. 599.

¹¹⁵ A palavra e o conceito de modernidade encontra em Charles Baudelaire, um dos seus principais divulgadores, em “O Pintor da Vida Moderna”, escrito entre 1859-1860. Nesse artigo ele a define assim: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Baudelaire apresenta uma concepção dupla da modernidade. Nela coadunam o efêmero, o transitório e o eterno e o imutável. BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Teixeira Coelho (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 25.

multidões que circulam pelas ruas, tem o seu exercício definido por um polêmico jornalista da *Belle Époque*. Para este, flunar é;

ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Casino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *diüttanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados de giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja...''®

Assim, movido pela curiosidade e pelo desejo de apreender o cotidiano urbano¹¹⁶ o *flanêur* “perambula com inteligência” por todos os cantos e antros da cidade moderna, apontando, por meio de críticas de caráter sócio-cultural, indícios de uma degradação do espaço.

Nas ruas figuram a desordem e o perigo, e quando Epifânio caminha por entre elas, não há em seu olhar o mesmo fascínio presente no olhar do *flanêur*. Só o olhar de repúdio o aproxima daquela figura da *Belle Époque* carioca, levando a constatar aumento na degradação urbana que João do Rio já mencionava em suas crônicas e contos.

A atenção neste final de século XX mudou de foco. Quem transita pela metrópole não se detém em minúcias e procura evitar os obstáculos que encontra pela frente, elaborando desvios e criando “texturologias”. Essa é uma outra atitude de Epifânio/Augusto semelhante a da rua Uruguaiana quando também se depara com dificuldades para executar seu percurso.

Agora Augusto está na rua do Ouvidor, indo em direção ao Mercado, onde não há mais mercado algum, antes havia um, uma estrutura monumental de ferro pintada de verde, mas foi demolido e deixaram apenas uma torre. A rua do Ouvidor, que de dia está sempre tão cheia de gente que não se pode andar nela sem dar encontrões nos outros, está deserta.

¹¹⁶ RIO, João do. “A rua”. In: *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1951, p. 12.

Augusto caminha pelo lado ímpar da rua e dois sujeitos vêm vindo em sentido contrário, do mesmo lado da rua, a uns duzentos metros de distância. Augusto apressa o passo. De noite não basta andar depressa nas ruas, é preciso também evitar que o caminho seja obstruído.”

Nos modos como Epifânio/Augusto se relaciona com os espaços por onde circula, fica implícito que ele não se interessa por um resgate histórico. Principalmente nos locais em que visita, deixa transparecer que busca brechas por onde possa absorver o que teria sido “vivido” pelo objeto de contemplação, e assim, tornar-se seu cúmplice e confidente.

Na escuridão as árvores são ainda mais perturbadoras do que na claridade e deixam que Augusto, ao caminhar lentamente sob suas sombras noturnas, comungue com elas como se fosse um morcego.”*

Fora desses lugares o olhar e os passos com que Epifânio/Augusto percorre a cidade são tão apressados quanto os das suas caminhadas noturnas. Isso pode ser atribuído ao fato de que o espaço urbano, atingido pelo processo de múltiplas e aceleradas mudanças que o sujeita a constantes planejamentos e transformações, tenha perdido sua característica e marca de “próprio”, de “identitário”, não permitindo mais aos usuários pensarem “nem as relações nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação de lugar comum”.¹¹⁹

Michel de Certeau define o que significa “próprio” para um lugar quando diz:

Lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado no lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.’^®

¹¹⁷ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 627.

¹¹⁸ FONSECA, Rubem. Idem, ibidem, p. 607.

¹¹⁹ AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Op. Cit., p. 53.

¹²⁰ CERTEAU, Michel de. “Relatos de espaço”. In: *A invenção do cotidiano*. Op. Cit., p. 201.

A passagem do lugar “próprio”, neste caso associada à Identidade, para o de memória, se apresenta na narrativa quando Epifânio pára diante do sobrado onde residiram seus avós.

Pára na rua do Teatro e olha para o sobrado onde sua avó morava, em cima do que agora é uma loja que vende incenso, velas, colares, charutos e outros materiais de macumba, mas que ainda outro dia era uma loja que vendia retalhos de tecidos baratos.¹²¹ (grifo meu)

A velocidade, centrada na rapidez de alteração do espaço urbano quando passa a obsoleto ou a inadequado, já se mostra assimilada pelo cenário multifacetado da cidade.¹²² Sempre em rotação, os locais encarnam a mobilidade e, tornando-se “móveis”, são vistos como confluência de movimento, revelando a configuração do espaço urbano também como “móvel”.

o espaço é o cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contraturais (...). Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”.¹²³

Devido ao refazer permanente, enraizado nas formas e contornos que uma metrópole desenhada dia-a-dia, a cidade apresenta-se aos olhos de Epifânio como um quadro Inacabado, com algo por concluir. Por esse viés é possível que se faça aqui um paralelo com o conto “O Edifício”, de Murilo¹²⁴

¹²¹ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit, p. 604.

¹²² Nesse ponto vem à memória um conto chamado “Tentativas”, de Vera Albers. Nessa narrativa há uma passagem que pode ilustrar como a velocidade se apresenta no espaço urbano na eterna busca de uma adequação. O trecho diz o seguinte: “ O prédio onde se re-instalara a Imobiliária era o que podia haver de pós-moderno-clássico, em mármore branco com palmeiras anãs e recortes em madeira natural, coisa que me agradou particularmente, pois nesse pormenor sou um pouco como o Teixeira, senão mais: meu reino por um ambiente. Subi e entrei na Grande Sala que conforme a hora vira copa-cozinha-lavanderia e recepção dos empregados do Empreendimentos, achando que isso mesmo que deveria ser a “reengenharia espacial” de que tanto se falava e que tinha sido um excelente achado.” ALBERS, Vera. “Tentativas”. In: *Surtos Urbanos*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 46

¹²³ CERTEAU, Michel de. “Relatos de espaço”. In: *A invenção do cotidiano*. Op. Cit., p. 202.

¹²⁴ RUBIÃO, Murilo. “O Edifício”. In: *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 1998, p. 159-167.

Rubião, que, “estruturado em torno da construção de um edifício interminável num movimento ininterrupto¹²⁵, pode ser visto como imagem de uma metrópole, por ela em algum ponto estar sempre recomeçando, refazendo-se.

Epifânio/Augusto parece recusar esse constante refazer urbano. Ele sonha com uma cidade ideal. Mas o que seu olhar encontra no dia-a-dia não permite a ele construir a cidade imaginada. Isso gera um conflito entre duas imagens urbanas: a que se apresenta aos seus olhos, construída num espaço atópico, e a que é criada pelo seu imaginário, presente num espaço utópico. Por isso, provavelmente, ele dispõe de um olhar duplo que se divide conforme o objeto observado.

Do livro que escreve sobre a arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro, nenhuma palavra ou reflexão é revelada nas linhas do conto. A revelação vem de uma forma diferente: ele escreve o conto com os seus passos, através das ruas que percorre “à pé”, dos locais que visita, e com o jogo de dramatização estabelecido entre os espaços. Ele não emite críticas, tampouco elogios. A esse respeito ele é silencioso, deixando-os a cargo do personagem narrador.

O perambular de Epifânio/Augusto reúne a um só tempo o espaço do passado e o do presente e revela, por meio da prática do espaço urbano, as imagens desta junção temporal e a mobilidade espacial referida pela “texturologia” de Michel de Certeau.

A cidade que Epifânio/Augusto deseja encontrar está somente no seu imaginário, não é mais possível resgatá-la. A degradação de ambos.

¹²⁵ GOMES, Renato Cordeiro. “Modernização e controle social — planejamento, muro e controle espacial”. In: *Narrativas da modernidade*. Wander Melo Miranda (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 201.

cidade e personagens, encontra-se num estágio em que saber a sua origem ou motivações já não alteram ou revertem o processo.

A impressão de impotência, de fraqueza e de esgotamento que Epifânio/Augusto transmite na última imagem do conto, quando encerra suas perambulações encurralado, sozinho, imóvel à beira do cais, revelam que os destroços, os entulhos, a acumulação de dejetos heterogêneos são vistos por ele de forma negativa, como verdadeiros estorvos, não como uma fonte inesgotável para a criação, pois não há nesses dejetos a marca do tempo, aspecto fundamental para que um objeto passe a ser alegórico.

A esse respeito, Walter Moser diz que a supersaturação pode ser vista como uma riqueza para a criação artística, desde que o artista a olhe sob um ponto de vista não negativo, mas positivo, e aceite criar a partir dos materiais já existentes. E, citando Walter Benjamin, continua dizendo: “É assim que Benjamin formula a época barroca: (...) (Aquilo que jaz em pedaços cortados, o fragmento, o destroço saturado de significação: eis a matéria mais nobre para a criação barroca)¹²⁶. Mas com Epifânio/Augusto não é assim que acontece. Para ele é o sentido negativo de um espaço urbano degradado, heterotópico, produtor de dejetos descartáveis que se sobressai, surgindo diante dos seus olhos como uma barreira, ao que parece intransponível.

Solvitur ambulando. Vai até o cais dos Mineiros, caminha até a estação das barcas, na praça Quinze, ouvindo o mar bater na muralha de pedra.

Espera o dia raiar, em pé na beira do cais. As águas do mar fedem. A maré sobe e baixa de encontro ao paredão do cais, causando um som que parece um suspiro, um gemido. É Domingo, o dia surge cinzento; aos domingos a maioria dos restaurantes do centro não abre; como todo Domingo, será um dia ruim para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora.’^^

¹²⁶ MOSER, Walter. “Spatzeit”. In: *Narrativas da Modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Op. cit., p.

¹²⁷ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 627.

Talvez a comunhão que Epifânio/Augusto deseje seja alcançada somente através do esquecimento e da indiferença diante dos conflitos sociais e urbanos aflorados pela modernização e, ainda, ao deixar de ser um observador e passar a ser exclusivamente mais um usuário do espaço da cidade.

□

Experiência e memória convivem lado a lado, por isso, como observa o personagem Epifânio/Augusto, é perigoso ter memória ruim,¹²⁸ pois “sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece”. ¹²⁹

Um personagem que pode ser visto como armazenador de memória e experiências é Gonzaga de Sá, de Lima Barreto. As palavras de Augusto Machado, após visitá-lo, confirmam isso.

Tinha penetrado no passado, no passado vivo, na tradição. Em presença daqueles velhos bons que me falavam coisas brilhantes de sua mocidade, tive instantaneamente a percepção nítida dos sentimentos e das idéias das gerações que me precederam. Em torno daquele legendário “Provisório”, grotesco e formalista que eles evocaram, pude ver os trabalhos e as virtudes dos antepassados e, também, seus erros e seus crimes.”¹³⁰

Augusto Machado é um ouvinte que assimila as histórias de Gonzaga de Sá e, ao recontar as histórias desse “velho inteligente, de amplo campo visual a abranger um grande setor da vida; (...) ilustrado e de uma recalçada bondade¹³¹, mescla as experiências de Gonzaga de Sá às suas, deixando na história que narra indícios da sua própria história. ¹³²

¹²⁸ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 609.

¹²⁹ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica; O “Ensaio sobre a Obra de Arte” de Walter Benjamin Reconsiderado”. *Op. Cit.*, p. 22.

¹³⁰ BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op. cit.*, p. 60.

¹³¹ BARRETO, Lima. *Idem, ibidem*, p. 19.

¹³² No personagem Augusto Machado retorna a imagem do narrador descrita em Walter Benjamin.

Como o personagem Gonzaga de Sá, de Lima Barreto, o chapeleiro de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” representa a tradição. Ele viu o auge e a decadência de uma cidade que silenciosamente aceita o esquecimento de sua história em favor do novo. Mas mesmo assim, sua relação com ela não é conturbada, é de aceitação, de alguém que assistiu às metamorfoses urbanas, e agora narra suas experiências vividas, a “Eriebnis”, para quem se interessa em ouvi-las. Mas não há ouvintes.

O velho chapeleiro tem uma relação memorialística com o centro da cidade. Ele é um dos últimos e antigos comerciantes que ainda resistem às reformulações urbanas, juntamente com o sobrado onde funciona a chapelaria. Ambos, velho e sobrado, pertencem a um passado cronologicamente não tão distante do momento em que se encontram com Epifânio/Augusto, mas fica a impressão de que se situam num tempo extremamente remoto por causa da distância que as mudanças imprimem no espaço urbano, trazendo com ela o apagamento da memória dos seus usuários.

Para o velho, o espaço urbano é agora somente um local de espera, pois já viveu e recolheu suas experiências.

“Por que as pessoas querem continuar vivas?”

“Você que saber por que eu quero continuar vivo, sendo tão velho?”

“Não todas as pessoas.”

“Por que *you* quer continuar vivendo?”, pergunta o Velho.

“Eu gosto das árvores. Quero acabar de escrever meu livro. Mas às vezes penso em me matar. Hoje Kelly me abraçou chorando e tive vontade de morrer.”

“Você quer morrer para acabar com o sofrimento dos outros? Nem Cristo conseguiu isso.”

“Não me fale em Cristo”, diz Augusto.

“Eu fico vivo porque não sinto muitas dores no corpo e gosto de comer. E tenho boas lembranças. Também ficaria vivo, se não tivesse lembrança alguma”, diz o Velho.

“E a esperança?”

“A esperança na verdade só liberta os jovens. ”¹³³

Augusto/Epifânio a princípio é um ouvinte que lembra o personagem Augusto Machado. Alguém para quem o velho chapeleiro pode relatar suas experiências vividas, suas memórias, já que quando se encontram pela primeira vez o “escritor e andarilho” aparenta se interessar pelo discurso “histórico” do velho. Porém, logo a impressão se desfaz, porque é crescentemente menor o deslumbramento de Epifânio ao ouvir as histórias que o velho narra, em contraste com o interesse pelos objetos antigos que ainda enfeitam a fachada e o interior do sobrado em que mora chapeleiro.

Um dia Augusto passou na porta da chapelaria e parou para ver os balcões de ferro lavrado em sua fachada e o dono, um velho que havia vendido apenas um chapéu naquele semestre, saiu da loja e veio conversar com ele. O velho disse que ali havia sido a casa do conde Estrela, no tempo em que a rua se chamava rua do Cano porque nela passava o encanamento de água para o chafariz do largo do Paço, largo que depois se chamou praça D. Pedro II e depois praça Quinze. “A mania que essa gente tem de mudar os nomes das ruas. Venha ver uma coisa.” O velho subiu com Augusto para o sobrado e mostrou-lhe uma clarabóia cujo vidro era do tempo da construção, tinha mais de noventa anos. Augusto Ficou encantado com a clarabóia, com um enorme salão vazio, com os quartos, com o banheiro de louca inglesa e com os ratos que se escondiam quando eles passavam.(grifo meu)¹³⁴

Na narrativa, os diálogos entre Epifânio e o velho chapeleiro confirmam que a atenção do escritor está voltada mais para os ornamentos, como por exemplo “os balcões de ferro lavrado”, do que para a história da qual eles fizeram parte. No discurso de Epifânio está ausente as marcas das experiências do velho.

No entanto, para ambos, o antigo tem valor de lembranças, recordações e, às vezes, funciona como um espaço de fuga, um reduto imaginário que aponta para um espaço de exclusão. Esse é o único ponto em que os espaços desses personagens se aproximam, embora não se toquem. Eles divergem logo em seguida: no velho as recordações do passado

sustentam a vida, ainda que ele diga o contrário, no escritor retiram-lhe da sua.¹³⁵

Sob esse aspecto, lugares e objetos antigos invocam diferentes espaços. O chapeleiro utiliza-os como ponte mnemônica para as recordações de um tempo vivido. O espaço dele é, a exemplo do que ocorre com Epifânio, memorialístico. A diferença é que o do velho tem cunho evocativo e o de Epifânio, anteriormente referido, cunho alegórico. O significado alegórico eterniza o objeto, pois ele se transforma em algo diferente, passando a ser venerado. Epifânio atribui esse significado aos objetos que funcionam como ponte mnemônica para o velho comerciante de chapéus, sendo intensificado e reforçado pela rejeição silenciosa que demonstra sentir pelas experiências do chapeleiro. Rejeição que vem à tona num encontro entre os personagens Epifânio/Augusto, o chapeleiro e Kelly quando almoçam juntos. Ao chegarem ao local, a visão dos prédios antigos, localizados nas proximidades do restaurante, faz o velho voltar no espaço e no tempo.

Ao chegarem em frente ao Timpanas, o Velho contempla os prédios antigos enfileirados até a esquina da rua Rodrigo Silva. “Vai ser tudo demolido”, diz ele. “Vocês podem entrar, vou em seguida, peçam um arroz com ervilhas para mim.”¹³⁶

Durante o almoço Augusto demonstra impaciência, como se tivesse receio de que as histórias sobre o centro histórico, contadas pelo velho chapeleiro, pudessem macular sua cidade imaginária.

**“Está vendo aquela sacada ali, daquele sobrado pintado de azul? As três janelas do primeiro andar? Foi naquela janela à nossa direita que eu a vi, pela primeira vez, debruçada no balcão, os cotovelos apoiados numa almofadinha com bordados vermelhos.”
“O arroz já está na mesa. Ele tem que ser comido logo que sai do fogo.”
Augusto puxa o velho pelo braço e entram no restaurante.
“Ela era muito bonita. Nunca mais vi uma moça tão bonita.”**

¹³⁵ Conforme citação na página 61.

¹³⁶ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro.” Op. Cit., p. 616.

“Come o arroz, vai ficar frio”, diz Augusto.”

Os espaços do velho chapeleiro e de Augusto/Epifânio não dialogam entre si. Isso é evidenciado na narrativa pela forma como o “escritor e andarilho” corresponde às histórias do ancião, deixando transparecer que os relatos das experiências vividas pelo velho o incomodam, que não é prazeroso ouvi-los. Com esse comportamento Epifânio mostra que as histórias do passado que deseja recuperar não estão nas experiências dos personagens que encontra, ao contrário, nas histórias que ouve ele lê o Rio de Janeiro do presente, o do passado ele tenta encontrar nas ruínas.

“Vai ser tudo derrubado”, diz o Velho.

“Antigamente era melhor?”, pergunta Augusto.

“Era.”

“Por quê?”

“Antigamente tinha menos gente e quase não havia automóveis.”

“Os cavalos, enchendo as ruas de bosta, deviam ser considerados uma praga igual aos carros de hoje”, diz Augusto.

“E as pessoas, antigamente, eram menos estúpidas”, continua o Velho, com um olhar triste, “e tinham menos pressa.”¹³⁷

Pode-se dizer que o velho chapeleiro representa o “declínio de uma tradição e de uma memória comuns”. ¹³⁹

□

“Em Baudelaire como em Benjamin, que desmonta e remonta seus fragmentos, a Metrópole Moderna aparece como uma alegoria de formas

¹³⁷ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 616-617

¹³⁸ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 616-617.

¹³⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta” In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. Cit., p. 11.

femininas: Prostituição e exuberância sensual de um lado, caducidade e decrepitude do outro”.¹⁴⁰

No conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” as imagens que narrador e personagens apreendem das ruas centrais da Metrópole carioca, em relação às de Baudelaire e Benjamin, apontam para a perda da “exuberância sensual”, aumentando o grau de desvalorização do espaço urbano.

Explorar a desordem e a violência desse espaço constitui-se num meio de vida para os personagens Kelly, a prostituta, Mojica, o gigoio, Raimundo, o pastor da igreja Evangélica, Benevides chefe de uma família de mendigos, e o personagem Zé Galinha, também conhecido por Zumbi do Jogo da Bola, presidente da “União dos Desabrigados e Descamisados, a LiDD”.¹⁴¹ Esses personagens têm um ponto em comum: a incomunicabilidade e a superficialidade das relações afetivas geradas no espaço urbano.¹⁴²

Para Kelly, a prostituta, as ruas do centro histórico da cidade são apenas um local de trabalho. Levada pelo cotidiano, move-se de forma despreocupada por entre as ruas, mecanicamente. A relação dela com a cidade pode-se dizer que é exclusivamente de interesse profissional, pois não estabelece quaisquer vínculos com os espaços por onde circula. As ruas em que ela faz “ponto” são unicamente um local de referência para encontros com os fregueses.

Augusto que comprar um livro para Kelly, mas ela se recusa a entrar no sebo. Vão até a rua São José, dali à rua Graça Aranha, avenida Beira Mar, Obelisco, Passeio Público.
“Fiz a vida aqui em frente e nunca entrei neste lugar”, diz Kelly.

¹⁴⁰ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. Op. Cit., p. 131.

¹⁴¹ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 623.

¹⁴² Esses dois aspectos são tratados de forma mais abrangente adiante, com a inclusão de outros contos de Rubem Fonseca. Aqui, por enquanto, a análise permanece centrada na relação personagem-espaço.

Augusto mostra as árvores para Kelly, diz que elas têm mais de duzentos anos, fala do mestre Valentim, mas ela não se interessa e somente sai do tédio quando Augusto de cima da pontezinha sobre o lago, do lado oposto à entrada na rua do Passeio, no outro extremo, onde fica o terraço com a estátua do menino que atualmente é de bronze, quando de cima da pontezinha Augusto escarra nas águas para os peixes pequenos comerem o catarro. Kelly acha graça e cospe também, mas logo se aborrece porque os peixes parecem preferir o cuspe de Augusto."*^

Sua figura e observações revelam de forma contundente o espaço social em que está mergulhada, pois ela não é nostálgica em relação a um espaço urbano que não conheceu e também não se interessa em saber como foi, deixando isso claro para Augusto enquanto caminham pela avenida Rio Branco.

“Vou te mostrar os três prédios que não foram demolidos. Eu te mostrei a foto da avenida antigamente?”

“Não me interessa velharia. Pára com isso.”****

Para Kelly o importante é o fluxo de pessoas que transitam pelo local onde trabalha. Tendo o corpo como mercadoria, o que interessa a ela é ser vista e desejada pelo maior número de possíveis clientes. Isso a diferencia do velho chapeleiro e de Epifânio e a aproxima de Mojica, o gigoio, pois ambos são comerciantes de corpos e percorrem o espaço urbano à procura de compradores.

Augusto quer ensinar Kelly a ler a cidade. Quer mostrar a ela os prédios antigos, fazê-la perceber que os lugares que pertenciam a um Rio antigo eram aconchegantes; a época da boêmia, de Noel Rosa, dos cinemas localizados fora dos shopping-centeres, dos botequins que ao invés de servirem hambúrguer com suco de laranja para os fregueses comerem rapidamente, em pé, serviam uma boa média com pão e “manteiga á beça”.

Uma época em que, para Augusto, indivíduo e espaço se conciliavam harmoniosamente, ao menos em relatos e narrativas que funcionam como alegorias do outrora.

“Antigamente havia botequins espalhados pela cidade, onde você sentava e pedia: seu garçom faça o favor de me trazer depressa uma boa média que não seja requentada, um pão bem quente com manteiga à beça — você não conhece a música do Noel?”
“Noel? Não é do meu tempo. Desculpe”, diz Kelly. ¹⁴⁵

Ao invés de Kelly aprender a ler a cidade com Augusto é ela, através da visível indiferença pelo espaço que usa, quem o ensina a ler e a ver mais profundamente uma degradação urbana onde pululam barracas de camelôs, pontos de jogo do bicho e muitos outros objetos e restos. Não faz parte das experiências de Kelly as diferenças entre o passado e o presente que Augusto quer fazê-la enxergar. Contrariamente, ela tenta mostrar a ele que não há tantas diferenças assim, tirando uma coisa ali, substituindo por outra acolá, os padrões e o cenário continuam praticamente os mesmos.

“Eu apenas queria dizer que havia uma infinidade de botequins espalhados pelo centro da cidade. E você sentava num botequim, não ficava em pé, como nós aqui, e havia uma mesa de mármore onde você podia fazer desenhos enquanto esperava alguém e quando a pessoa chegava você podia ficar olhando para a cara dela enquanto conversava.”
“Nós estamos conversando? Você não está me olhando? Faz o desenho neste guardanapo de papel.”
“Estou te olhando. Mas tenho que virar o pescoço. Não estamos sentados numa cadeira. Esse guardanapo de papel borra quando você escreve nele. Você não entende.”
Comem um hambúrguer com suco de laranja.”®

Nessa ótica é possível dizer que as modificações propiciadas pelo capitalismo podem levar ao esquecimento de antigos hábitos e produtos. Isso ocorre devido as constantes renovações e aos aumentos na fabricação de mercadorias. Dessa forma, elevam-se os números de ofertas de produtos que.

baseados na ilusão da diferença, aparentam proporcionar maior liberdade de escolha. Segundo Kelly, o excesso de produtos ou o esquecimento deles não é um impedimento concreto para que Epifânio deixe de fazer o que deseja, mas para isso ele tem que estar disposto a adaptar suas escolhas às opções oferecidas pelo contexto urbano atual. Só que Epifânio não está disposto a aceitá-las pacificamente, daí o seu desencanto misturado com nostalgia.

A leitura de Kelly tem para Epifânio o sabor da massa que circula desinteressada, passageira, amorfa pela cidade. Na mesma proporção que Kelly se interessa pela história da cidade, Epifânio se interessa pelas experiências de Kelly. Para ele a história de vida dela é igual a todas as outras histórias de vida das putas que ensinou a ler.

■“Por que você não quer ouvir a história da vida dela?”

“Porque já ouvi vinte e sete histórias de vida de putas e são todas iguais”.“*“

A existência de uma “cartografia afetiva” entre indivíduo e espaço que Augusto demonstra acreditar ter existido e que busca resgatar nas ruínas, não se apresenta tão harmônica assim na Capital Federal do início do século, pelo menos conforme o que revelam algumas crônicas urbanas que descrevem aquela época. ¹⁴⁸

¹⁴⁷ FONSECA, Rubem. Idem, *ibidem*, p. 619.

¹⁴⁸ Isso não se aplica às narrativas do século XIX como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert e *Le Père Goriot* (1834), de Balzac, analisadas por Erich Auerbach em “Na Mansão de La Mole”. Nessas narrativas o cenário adquire uma importância particular, estando diretamente relacionado com a caracterização do personagem. Um explica, justifica e revela o outro. Nelas encontram-se integrados todos os ambientes e espaços que constroem a narrativa, incluindo-se neles os corpos, os objetos, as roupas, as áreas comuns e privadas. Tudo parece estar sob medida. A esse respeito Auerbach diz ser Balzac um escritor extremamente metódico. “Ele não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais e individuais.” *Madame Bovary e Le Père Goriot* são narrativas que representam o “realismo moderno” — o sentido de “realismo moderno” aqui referido é o mesmo aplicado por Erich Auerbach. Segundo ele o “realismo moderno sério não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em

A harmonia e interação a que alude Augusto ocorre quando os personagens, excluídos dos “ambientes normais da civilização urbana”,¹⁴⁹ permanecem dentro de seu próprio ambiente. Essa conciliação entre ambos depende, evidentemente, de que cada personagem fique onde foi implantado, movendo-se, quando necessário, exclusivamente dentro do espaço em que está circunscrito.

Para exemplificar essa interação harmônica entre personagem e espaço, há uma passagem bastante esclarecedora no capítulo III do romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo.

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.

Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência de neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia.

A roupa lavada, que ficara de véspera nos coradouros, umedeceu o ar e punha-lhe um farto acre de sabão ordinário. As pedras do chão, esbranquiçadas no lugar da lavagem e em alguns pontos azuladas pelo anil, mostravam uma palidez grisalha e triste, feita de acumulações de espumas secas.

Entretanto, das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, suplantando todos os outros; trocavam-se de janela para janela as primeiras palavras, os bons-dias; reatavam-se conversas interrompidas à noite; a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças que ainda não andam. No confuso rumor que se formava, destacavam-se risos, sons de vozes que altercavam, sem se saber onde, grasnar de marrecos, cantar de galos, cacarejar de galinhas. De alguns quartos saíam mulheres que vinham pendurar cá fora, na parede, a gaiola do papagaio, e os louros, à semelhança dos donos, cumprimentavam-se ruidosamente, espanejando-se à luz nova do dia.¹⁵⁰

Nesse romance de Aluísio de Azevedo, cujo enredo trata de “trabalhadores pobres, alguns miseráveis, amontoados numa habitação

constante evolução.” Ele é fundamentado no “tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores, à posição de objetos de representação problemático-existencial, (...)”. AUERBACH, Erich. “Na Mansão de La Mole”. In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 405-441.

¹⁴⁹ CÂNDIDO, Antonio. “Degradação do espaço”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 56.

¹⁵⁰ AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Moderna, 1993, p. 35-36.

coletiva¹⁵¹, há uma articulação harmônica entre personagem, espaço e ambiente. Esses elementos se correspondem, se correlacionam, um complementa o outro, mostrando, entre eles, a existência de uma síntese dialética.

Cortiço e moradores acordam juntos cheios de agitação e vida. As janelas da “estalagem” figuram como uma extensão dos olhos dos ocupantes daquele espaço. A maioria dos personagens desse romance não transita por outros bairros além de Botafogo, local onde se localiza o cortiço. Entretanto, mesmo presos dentro do espaço restrito ao cortiço, o romance ressalta a existência de códigos sociais que regem o espaço interno e externo do cortiço, colocando em evidência uma separação espacial.

Esses códigos se confirmam no personagem João Romão, quando ele deseja, além do dinheiro, desfrutar de uma “vida fidalga”, tendo como modelo a vida de Miranda, seu vizinho.

Certas dúvidas aborrecidas entravam-lhe agora a roer por dentro: qual seria o melhor e o mais acertado: — ter vivido como ele vivera até ali, curtindo privações, em tamancos e mangas de camisa; ou ter feito como o Miranda, comendo boas coisas e gozando à farta?... Estaria ele, João Romão, habilitado a possuir e desfrutar tratamento igual ao do vizinho?... Dinheiro não lhe faltava para isso... Sim, de acordo! mas teria animo de gastá-lo assim, sem mais nem menos?... sacrificar uma boa porção de contos de réis, tão penosamente acumulados, em troca de uma tetéia para o peito?... Teria animo de dividir o que era seu, tomando esposa, fazendo família; e cercando-se de amigos?... Teria ânimo de encher de finas iguarias e vinhos preciosos a barriga dos outros, quando até ali fora tão pouco condescendente para com a própria?... E, caso resolvesse mudar de vida radicalmente, unir-se a uma senhora bem-educada e distinta de maneiras, montar um sobrado como o do Miranda e volver-se titular, estaria apto para o fazer?... Poderia dar conta do recado?... Dependia tudo isso somente da sua vontade?... “Sem nunca ter vestido um paletó, como vestiria uma casaca?... Com aqueles pés, deformados pelo diabo dos tamancos, criados à solta, sem meias, como calçaria sapatos de baile?... E suas mãos, calosas e maltratadas, duras como as de um cavouqueiro, como se ajeitariam com a luva?... E isso ainda não era tudo! O mais difícil seria o que tivesse de dizer aos seus convidados!... Como deveria tratar as damas e cavalheiros, em meio de um grande salão cheio de espelhos e cadeiras douradas?... Como se arranjar para conversar, sem dizer barbaridades?...”^^ (grifo meu)

Os códigos sociais infiltrados ou escamoteados em todos os cantos do espaço urbano, barram ou expulsam os “observadores”, impondo restrições. É o caso das finas lojas de tecidos e iguarias que se instalaram à rua do Ouvidor em meados do século XIX. Para freqüentá-las e apreciar suas “novidades” importadas era preciso, além de ocupar uma alta posição social, também estar inteirado dos padrões burgueses europeus, mais precisamente o padrão francês, que predominavam na sociedade carioca daquele período. ¹⁵³

Neste sentido é extremamente ilustrativo o comentário de Sandra Jatahy Pesavento a respeito do espaço urbano do Rio antigo: “A cidade reproduzia espacialmente as divisões sociais: os lugares tinham códigos, cujo acesso os freqüentadores conheciam, mas que eram estranhos aos demais que lá se aventurassem¹⁵⁴. Mas os espaços, principalmente dos grandes centros urbanos, não continuaram sempre assim: afastados, conforme a descrição de Sandra J. Pesavento. O acelerado processo de modernização multiplicou os chamados “não-lugares”, produzindo uma superabundância espacial, expeliu para a superfície as divisões sociais, aproximando todos os espaços, inclusive os que se encontravam submergidos, ora quebrando, ora invertendo ou recriando em outro lugar os códigos que serviam de guia para os pares e de medida para o restante da população.

A aproximação trouxe agravantes. Assim, quando por quaisquer motivos um personagem se atreve a “investigar”, “adentrar” ou simplesmente “transitar” por outros espaços que não o seu, provoca desconforto,

¹⁵³ Um exemplo que aqui cabe perfeitamente é do personagem Maria Benedita, do livro *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Maria Benedita deixa a roça para morar na cidade com sua prima Sofia, mas para freqüentar o teatro, as reuniões, as rodas de saião, ou as modistas é preciso se ajustar aos costumes urbanos afrancesados da sociedade daquela época, imprimindo sobre as marcas da roça as da cidade.

¹⁵⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Op. Cit., p. 223.

desconfiança ou risos nos freqüentadores habituais, e uma desarmonia em relação ao ambiente devido à dificuldade, às vezes impossibilidade, de aceitação.¹⁵⁵ Além disso, o contato entre personagens pertencentes a diferentes espaços pode provocar atritos, desencadeando algum tipo de violência.¹⁵⁶



Os mendigos e moradores de rua são os personagens que melhor parecem incorporados à paisagem urbana, totalmente mesclados nela. Os barracos desmontáveis dos doze membros da família Benevides e dos três agregados, Marcelo, Ana Paula e Marcelinha, montados com papelão e restos de pedaços de madeira de construções abandonadas surgem, nos dias úteis, à noite, debaixo da marquise do Banco Mercantil do Brasil, transformando o espaço público da rua em privado. Segundo o Benevides, sua família “mora” sob a marquise bancária há dois anos, por isso o personagem acredita ter conquistado o direito de propriedade da sua “casa” e o de troca de proteção com os guardas. Isso porque a presença dos membros da família de Benevides e dos agregados tem evitado assaltos ao banco, e na mesma proporção, do

¹⁵⁵ A respeito deste desconforto espacial gerado pelo rompimento ou simplesmente pelo espiar de outros espaços, o poema “Os olhos dos pobres”, de Charles Baudelaire, é bastante explícito ao descrever uma cena em que um casal de enamorados, degustando iguarias num café recém-inaugurado, vê-se deflagrado por “seis olhos” pobres. Já no caso dos risos o romance *L'Assommoir*, de Zola, analisado por Antonio Cândido no livro *O discurso e a cidade é transparente na passagem que descreve o passeio da comitiva de Gervásio e Coupeau pelas ruas do centro de Paris*. Essa comitiva, formada pelos noivos e padrinhos, com suas “roupas desempareiradas, misturando diversos momentos da moda” é o motivo de um divertimento extra para os freqüentadores habituais das ruas do centro da cidade de Paris, marcando a separação dos dois mundos: o operário e o burguês.

¹⁵⁶ Aqui pode-se ter como exemplo o conto “O outro”. Nesse conto de Rubem Fonseca, o despertar dos órgãos sensoriais pela proximidade de um outro corpo não semelhante, diferente, leva um executivo a sentir-se ameaçado por sua presença tão próxima e por isso executa “o outro”.

lado de dentro, existem guardas que os protegem de serem queimados, ficando estabelecido entre guardas e mendigos uma cumplicidade silenciosa.

Para o gigoião Mojica, o espaço do grande centro urbano com suas ruas labirínticas é um perfeito esconderijo, constituindo-se em uma possibilidade de anonimato para o exercício de suas atividades como “apanhador de mulheres gordas.” Ele é mais um a usar o espaço urbano em benefício próprio, pois as ruas da cidade carioca permitem a ele desaparecer após a prática dos golpes.

Mojica, o ex-apanhador de mulher gorda, diz a Augusto que os negócios não estão muito bons, a crise também o atingiu, está até pensando em voltar ao antigo negócio; por motivos que ele não sabe explicar, aumentou na cidade a quantidade de coroas gordas com dinheiro querendo casar com um homem magro cheio de músculos e de pau grande como ele, as gordas são crédulas, têm bom gênio, quase sempre estão jogadas fora e não dão muito trabalho para serem engrupidas. “Basta uma por ano para o degas aqui levar uma vida confortável; e a cidade é grande.”¹⁵⁷

A cidade “aparece como condição de sobrevivência”,¹⁵⁸ especialmente como abrigo e proteção para esses personagens. Eles retiram do espaço urbano o que necessitam para sobreviver no presente. Eles dependem da metrópole. Nessa relação não há culpa ou desconforto, mas simbiose, como observa o personagem Benevides:

“Estão dizendo que vai ter aqui na cidade um grande congresso de estrangeiros e que vão querer esconder a gente dos gringos. Não quero sair daqui”, murmura ameaçadoramente, “moro ao lado de um banco, tem segurança, nenhum maluco vai tocar fogo na gente como fizeram com o barraco do Mailson, atrás do museu do aterro. E eu estou aqui há dois anos o que significa que ninguém vai mexer com a nossa casa, faz parte do ambiente, entendeu?”¹⁵⁹

A relação entre o personagem Raimundo e o espaço urbano não se apresenta de forma muito diferente, afora o fato de que ele não foi gerado na

¹⁵⁷ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p, 622.

¹⁵⁸ RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Op. Cit, p.112-113.

¹⁵⁹ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 614.

metrópole, mas atraído e criado por ela, assim como milhares de outros indivíduos que costumam deixar os mais distantes e variados locais de origem em busca do sonho de melhorar de vida na cidade grande. Raimundo é mais um entre tantos sonhadores seduzidos, no passado, pela sociedade da indústria, hoje pela sociedade da informação e da comunicação. ¹⁶⁰

O excesso de migração contribui com o crescimento e a expansão das cidades mais desenvolvidas e Raimundo, que saiu ainda menino do nordeste junto com a família, torna-se mais um camelô nas movimentadas ruas do Rio. Mas ele não permanece muito tempo como camelô, como visto, acabando por ser convidado por um pastor a trocar a barraca por um templo.

o pastor Raimundo migrou do Ceará para o Rio de Janeiro quando tinha sete anos, junto com a família que fugia da seca e da fome. Aos vinte anos era camelô na rua Geremário Dantas, em Jacarepaguá; aos vinte e seis pastor da Igreja Jesus Salvador das Almas.'®'

Quando já é um pastor da “Igreja Jesus Salvador das Almas” acontece o primeiro encontro com Epifânio/Augusto, que entra no templo onde Raimundo prega interessado em aprender uma música que os fiéis cantam com muito entusiasmo, “uma mistura de rock e samba-enredo”.^®^ O encontro entre ambos reafirma a mobilidade e a disponibilização do espaço do sagrado dentro do contexto urbano, anteriormente caracterizada pela santificação do Campo de Santana, mostrando que o espaço do sagrado é deslocado de acordo com as necessidades do indivíduo ou grupo que o utiliza.

Um outro exemplo desse deslocamento, além do Campo de Santana, está na transformação do cinema, local onde se “exibe filmes pornográficos”, e também onde funciona a igreja, num “templo consagrado a

¹⁶⁰ BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Op. Cit., p. 78.

'®' FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 596.

Jesus” pelo acender de uma lâmpada elétrica que para os fiéis simboliza a chama purificadora da vela.

A partir do momento em que o pastor Raimundo coloca à frente da tela do cinema uma vela, na verdade uma lâmpada elétrica num pedestal que imita um lírio, o local torna-se um templo consagrado a Jesus.¹⁶³

Raimundo é uma figura que aponta o comércio da fé, o mercado e a flexibilidade do sagrado no espaço urbano, a ruptura no monopólio que representava a religião no passado, que com a modernidade, “se divide, se pluraliza, está restrita à lei da concorrência, do mercado; não mais imposta pela tradição ou coerção, depende cada vez mais da escolha e da apropriação individuais.”¹⁶⁴

Para o “escritor e andarilho” o “cinema-templo” do pastor Raimundo é bem diferente do “templo-cinema” que costumava freqüentar, quando criança, em companhia de sua mãe. O “cinema-templo” é vigiado por “leões-de-chácara” que circulam atentos por entre os participantes do culto.

Raimundo e a “Igreja Jesus Salvador das Almas” representam uma religião solta das rédeas do poder das tradicionais instituições religiosas figuradas, nesse conto, pelo “torreão da igreja com a imagem de Nossa Senhora do Carmo”.

A esse respeito Georges Balandier observa o seguinte;

Ao longo da história, as instituições religiosas são os principais instrumentos da gestão do sagrado e as relações que mantém com o mundo profano; enfraquecidas pela modernidade, como a maioria das instituições herdadas, perderam a carga exclusiva dessa função. O sagrado está liberado, mais disponível; volta ao estado difuso, espécie de energia utilizável em outros empregos.¹⁶⁴

¹⁶³ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 595.

¹⁶⁴ BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Op. Cit., p. 233-234.

BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Op. Cit., p. 234.

Os fiéis também se modificaram. A escolha de um indivíduo por uma das muitas igrejas, algumas vezes, é movida pela busca de alívio para o sentimento de desconforto de não participar ativamente do mercado de consumo. Os fiéis não se aproximam mais da religião pelo temor da morte ou pela crença na vida após a morte, mas sim por serem “*consumidores falhos*”.¹⁶⁶

Os que freqüentam a “Igreja Jesus Salvador das Almas” não se parecem com consumidores ativos. Eles são, segundo o narrador, “uma gente parda e mal vestida, (...) na maioria mulheres idosas e jovens com problemas de saúde.”¹⁶⁷

Os consumidores ativos estão na Zona Sul, local onde Raimundo deseja pregar a palavra de Deus, mas como os donativos não estão sendo suficientes para a manutenção do templo ele corre o risco de retornar para a Baixada, onde começou a carreira. A sua transferência do centro da cidade, onde está localizada a “Igreja Jesus Salvador das Almas”, para a Zona Sul, depende unicamente do valor das doações. Acontece que a arrecadação tem diminuído, e Raimundo atribui esse fato ao personagem Augusto/Epifânio. Segundo o pastor desde que ele passou a visitar sua igreja, o “cinema-templo”, minguaram as doações. Por isso, para Raimundo, Augusto/Epifânio é o único responsável, sendo identificado ao demônio.

O centro da cidade se configura de duas formas para o pastor: como um bairro “impenetrável” e também como purgatório — espaço de transição entre céu e inferno —, pois é transferido da Baixada para pregar, ali, a palavra

¹⁶⁶ A esse respeito Bauman diz que: “Os pobres de hoje são, antes e acima de tudo, *consumidores falhos*, incapazes de tirar vantagem dos tesouros tantalizantemente exibidos a seu alcance, frustrados antes do ato, inabilitados mesmo antes de experimentar; enquanto eles são irrealizados produtores, ou pessoas fraudadas na divisão da mais-valia, mas a um segundo de distância”. BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar após-modernidade*. Op. Cit., p. 227.

¹⁶⁷ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 594.

de Deus. Caso não consiga arrebanhar donativos e fiéis, terá que retornar à “zona baixa do inferno”, mas se conseguir êxito, irá para o “céu”, a Zona Sul, ou seja, chegará “ao coração dos ricos.”

o centro da cidade é um mistério. A Zona Sul também é trabalhosa, os ricos desprezam a Igreja evangélica, religião de gente pobre (...). Mas os ricos são os piores pecadores e precisam ainda mais da salvação do que os pobres. Um dos sonhos de Raimundo é ser transferido do centro para a Zona Sul e chegar ao coração dos ricos.^{168*}

Raimundo vê o centro da cidade como uma zona de passagem, intermediária, se aproximando, nesse sentido, de Kelly, a prostituta, já que ambos desejam chegar à Zona Sul.

Enquanto não conseguem, pois Kelly precisa antes colocar o dente que lhe falta¹⁶⁹ e Raimundo arrecadar mais donativos, eles se aproveitam das características do espaço degradado para se depurarem. Como observa Walter Benjamin, “a salvação se apega á pequena fissura na catástrofe contínua”. 170

□

Essa galeria de personagens marginais sobrevive da exploração do espaço urbano, serve-se dele expondo seus corpos como mercadoria, como é o caso da prostituta que ao mesmo tempo é também vendedora ou, então, como objeto de agressão e transgressão social, situação que se apresenta

¹⁶⁸ FONSECA, Rubem. Idem, *ibidem*, p. 596.

¹⁶⁹ A descrição dos dentes nos personagens de Rubem Fonseca é algo que chama a atenção, pois a situação marginal dos seus personagens é enfatizada, em alguns contos, pela falta deles. Isso é bem exemplificado no conto “Intestino Grosso” no seguinte excerto: “Sapatos eles têm, às vezes. O que falta sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que têm na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obter o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as platéias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco.” FONSECA, Rubem. Idem, *ibidem*, p. 461.

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter. “Parque Central”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* Op. Cit., p. 174.

quando os mendigos desnudos jogam na face da sociedade suas “mutilações”, mostrando que eles existem.

O personagem Zumbi, por ocupar uma posição de liderança, faz uso político do espaço urbano socialmente desgastado, organizando e incitando seus pares a praticarem a transgressão da ordem. Ele quer chocar a sociedade, fazendo-a esbarrar na pobreza, porque somente a confissão da miséria, presente no ato do mendigo mostrar-se, já não atrai a atenção nem sensibiliza os transeuntes que a vêem numa esquina, na figura de um pedinte ou de um morador de rua, para esquecê-la logo adiante, antes da próxima esquina, seduzidos pelo fascínio de uma mercadoria exposta numa vitrine qualquer.¹⁷¹

A pobreza, além de ser usada como um meio de sobrevivência é também um veículo do qual os mendigos dispõe para alcançar os objetivos determinados por Zumbi: conseguir resgatar o que a sociedade tirou deles.¹⁷²

“NÓS não pedimos esmolas, não queremos esmolas, exigimos o que tiraram da gente”.

¹⁷³

Para Zumbi o corpo nu, sujo e mal cheiroso, junto com a confissão da pobreza, são armas das quais os mendigos podem dispor. Com a exposição dos corpos eles conseguem simultaneamente transgredir a ordem e agredir a

¹⁷¹ A modernidade também está produzindo excesso de confissões. Segundo Michel Foucault “a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. (...) confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de se confiar a outrem, com o que se produzem livros.” FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro; Edições Graal, 1988, p. 59.

¹⁷² Num outro conto de Rubem Fonseca, “O cobrador”, o personagem, semelhante ao Zumbi, também se considera lesado pela sociedade e quer recuperar o que ela roubou dele.

¹⁷³ FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Op. Cit., p. 623.

sociedade, além de manter os possíveis perseguidores afastados e chamar a atenção sobre a situação marginal em que se encontram.

Para isso, eles extrapolam os limites da ordem e contam com o fato de que;

“A polícia não tem lugar para botar a gente, as cadeias estão repletas e somos muitos. Ela prende e tem que soltar. E fedemos demais para eles terem vontade de bater na gente. Eles tiram a gente da rua e a gente volta. E se matarem algum de nós, e acho que isso vai acontecer a qualquer momento, e é até bom que aconteça, a gente pega o corpo e exhibe a carcaça pelas ruas como fizeram com a cabeça do Lampião.”¹⁷⁴*

“Eles tiram a gente da rua e a gente volta”: essa fala de Zumbi confirma o fracasso nas tentativas de se fazer uma “limpeza” nas ruas do centro da cidade carioca, arrancando tudo que representasse o feio e a desordem. Sonho do prefeito Pereira Passos, herdeiro do Barão Haussmann, que sob a máscara da higienização e na perseguição do “mito de Paris”, paradigma de cidade moderna, expulsa, com as demolições dos cortiços, para as periferias da cidade, aqueles que não se enquadram na nova aparência do Rio.¹⁷⁵ A periferia que descreve o personagem Augusto Machado possibilita uma visão da aparência do subúrbio carioca de *fin-de-siècle*. Segundo ele;

o arruamento do subúrbio é delirante. Uma rua começa larga, ampla, reta; vamos-lhe seguindo o alinhamento, satisfeitos, a imaginar os grandes palácios que a bordarão daqui a anos; de repente estrangula-se, bifurca-se, subdivide-se num feixe de travessas, que se vão perder em outras muitas que se multiplicam e oferecem os mais transtornados aspectos. ¹⁷⁶

Os pobres são colocados longe da vista do novato cidadão metropolitano. O Rio de Janeiro, “Esta cidade real, por onde circulava uma rica

¹⁷⁴ FONSECA, Rubem. *Idem*, *ibidem*, p. 624.

¹⁷⁵ Com o desejo de fazer surgir uma “Paris-sur-mer” tropical, arrancavam traços e marcas que poderiam evocar o “popular” e o “antigo” ou que pudessem associar os “encasacados e encartolados” aos gentios ou aos negros alforriados.

¹⁷⁶ BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op. Cit.*, p. 68.

tradição popular, não cabia na versão da “ordem”. Era vista como obscena, ou seja, deveria estar fora de cena, para não manciiar o cenário”. 177

Rejeitados pela elite e caçados pelos olhos da ordem para evitar que pisassem nas artérias centrais da cidade tropical sem estarem devidamente “encasacados e encartolados”, os excluídos passam a se esconder em velhos casarões que ainda teimavam em resistir às demolições. Mas já naquele tempo a imagem do espaço urbano higienizado e moderno tem na promiscuidade e na miséria do pária social sua contraparte. É o que diz um trecho do conto “Sono Calmo”, de João do Rio:

Havia com efeito mais um andar, mas quase não se podia lá chegar, estando a escada cheia de corpos, gente enfiada em trapos, que se estirava nos degraus, gente que se agarrava aos balaústres do corrimão — mulheres receiosas da promiscuidade, de saias enrodilhadas. Os agentes abriam caminho, acordando a canalha com a ponta dos cacetes. Eu tapava o nariz. A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentáramos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas, e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, impregnava-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza. Em cima, então, era a vertigem. A sala estava cheia. Já não havia divisões, tabiques, não se podia andar sem esmagar um corpo vivo.¹⁷⁸

Exposta em contos e crônicas de João do Rio, assim como nos contos de Rubem Fonseca, essa promíscua contraparte que se queria esconder, mostra as rachaduras e as infiltrações na frágil aparência de modernidade assumida pelo espaço urbano. 179

Isso demonstra que as formas de uma cidade podem ser desenhadas, projetadas e executadas, mas os usos de seus espaços jamais

¹⁷⁷ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Op. Cit., p. 106-107.

¹⁷⁸ RIO, João do. “Sono calmo”. In: *A alma encantadora das ruas*. Op. Cit., p. 163.

TM Um diálogo entre os personagens do conto “A coleira do cão” revela o agravamento da situação dos subúrbios pelo número excessivo de pessoas, “um milhão de favelados”, que habitam, geralmente, os morros da região urbana, e o número aumenta a cada dia, tornando-se impossível para a elite escondê-los ou mantê-los afastados. Segundo um dos personagens essas pessoas não têm latrina e “Quando chove desce tudo pelas valas, misturada com urina, restos de comida, porcarias dos animais, lama e vem parar no asfalto. Uma parte entra pelos ralos, outra vira poeira fminha que vai parar no pára-lama dos automóveis e nos apartamentos grã-fmos das madames, que não fazem a menor idéia que estão tirando merda em pó de cima dos móveis.” FONSECA, Rubem. “A coleira do Cão”. Op. Cit., p. 221.

podem ser totalmente previstos. Nesse sentido, também se aproxima da ficção, da literatura.



Se há personagens marginais que usam o espaço urbano, há também os que são usados por ele, e que, quando influenciados a praticarem uma transgressão, acabam revelando um espaço de exclusão, ou, ainda, revelam algo que se desejava ocultar. A transgressão, embora transitória, pois se esgota no instante em que rompe os limites, tem a característica de revelar o obscuro, já que força a extensão das fronteiras do objeto ou da situação que está sendo transgredida.

Vista sob esse aspecto a transgressão pode configurar o espaço urbano como provocador de ação, isto é, o espaço se arranja de tal forma que o indivíduo se deixa conduzir por ele, ficando “à mercê” desse espaço, originando daí o imprevisto, o inesperado. Com isso pode-se dizer que a mobilidade espacial também se aplica ao espaço no instante em que deixa de ser um cenário exclusivamente figurativo ou caracterizador do personagem, passando a exercer uma pressão sobre ele, incitando-o à prática de uma ação que pode ser caracterizada como uma ruptura.

Sob esse aspecto o conto “A Coleira do Cão” faz parte do recorte de contos de Rubem Fonseca aqui apresentados não por possuir alguma característica genérica que represente outros contos desse escritor, mas sim por essa singularidade espacial, o que possibilita um contraponto com os personagens marginais que usam o espaço urbano, exemplificados em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.

Vilela, o personagem central da narrativa, é aquele em quem o espaço urbano provoca a ação. Recém saído da escola de polícia, assume o cargo de delegado numa das regiões suburbanas da metrópole carioca. No local para onde é designado existe um alto índice de violência. Logo nas primeiras horas da manhã de um domingo acontecem três assassinatos. Um deles é descrito pelo narrador nas primeiras linhas do conto.

o carro não pôde subir até o alto do morro, onde havia uma clareira. Vilela saltou, acompanhado de Washington e Casemiro. Havia chovido na véspera; o caminho enlameado sujava o sapato dos três. De cima, imóveis, umas seis pessoas observavam a aproximação dos que subiam; mas quando eles chegaram, viraram o rosto ou olharam para o chão. Vilela chegou perto do corpo caído. Na testa negra havia um orifício avermelhado; a parte de trás da cabeça tinha desaparecido, em seu lugar havia um buraco onde se viam restos de miolos, lascas de ossos misturados com cabelos, coágulos de sangue escuro cheios de moscas. Sangue empapava a camisa, no peito e nas costas.*@

Mesmo diante dos trágicos fatos que o cercam, Vilela não se altera, mantendo-se sempre a uma certa distância das cenas. Numa posição sempre avaliativa coloca o cargo de delegado em primeiro lugar, dando as ordens necessárias para o encaminhamento das investigações, sem deixar transparecer quaisquer traços de possíveis afetações, psicológicas ou não. Em seguida, desce o morro para verificar um outro assassinato que ocorreu num ônibus da linha “Triagem-Leme”, nas proximidades do morro onde se encontrava.

“Desce e pede novamente perícia e rebecão para este aqui.”

“Estão no barracão do tal Severino Marinheiro. Ouvi pelo rádio.”

“Ainda?”

“O senhor anda mais depressa do que eles, doutor. Que Domingo, hein?”

“É mesmo.”

“Já pensou como é que vão sair os jornais amanhã?”

“É ... Ainda não apareceu nenhum. Este é o terceiro local com cadáver-e-tudo e nenhum apareceu.”*’

A narrativa transcorre entre assassinatos, averiguações, registros de ocorrências, tomadas de depoimentos e preenchimento dos relatórios, até o momento em que Vilela, às custas de uma dramatização dentro de um espaço urbano restrito, assume um papel que o iguala ao do bandido. Quando ocorre esta aproximação de papéis explode a ação inesperada.

o fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação — desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas —, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia.¹⁸²

Ao leitor o personagem do delegado Vilela passa a segurança de quem sabe o que faz ao conduzir e coordenar o planejado: um interrogatório simulando uma encenação teatral em que o prisioneiro deveria acreditar que a única coisa que poderia salvá-lo da morte seria a delação do esconderijo de outros bandidos. Para isso, o delegado explica o plano e combina tudo com os dois policiais, Washington e Deodato, deixando claro que o interrogatório não ultrapassará os limites da encenação.

Mas além da delação, que é o objetivo central da farsa teatral, há um outro: convencer o policial Washington de que por meio de métodos mais modernos, de caráter psicológicos, pode-se conseguir romper com o silêncio de um prisioneiro, sem a necessidade de espancá-lo. Era esse o método que Washington sempre aplicava nos prisioneiros, apontando aqui uma semelhança entre o que faz o personagem Washington e o que diz em um de

¹⁸² LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Op. Cit., p. 100.

seus poemas, Charles Baudelaire/®^ pois para ambos com uma boa surra se recupera a dignidade de um indivíduo, seja ele bandido ou mendigo, convertendo-o em homem, ou cidadão. 184

“Você não sente pelo menos vergonha, quando espanca um infeliz desses?”

“Uma vez teve um cara que matou uma família inteira — marido, mulher e três filhos pequenos, pra roubar uns objetos de pouco valor. Eu disse pra ele: ‘Nós sabemos que foi você, diz onde escondeu os objetos’, mas ele nem sequer respondia, ficava olhando para o chão sem dizer uma palavra. Levou uma surra de criar bicho. Sabe o que aconteceu? Ele estava caído pelas tabelas, com um ar desgraçado e miserável, antes. Depois que apanhou como um boi o ladrão levantou a cabeça, refeito, e contou tudo com voz firme. Eu disse: ‘Se você tivesse dado logo o serviço não precisava apanhar tanto’. Ele respondeu: ‘Não faz mal’, e o senhor sabe de uma coisa? Eu acho que aquela surra fez bem a ele. Bem mesmo.”

“É possível. O psicólogo da Escola não te explicou por quê?”

“Eu esqueci. Sei que isso já aconteceu muitas vezes.”

“Mas é preciso que ele seja culpado etc. etc.”

“Sempre somos culpados de alguma coisa. Às vezes não sabemos de quê.”*^

A convicção e certeza que Vilela tem do completo domínio da situação que planeja executar não gera, no leitor, qualquer expectativa quanto à alteração da fluidez que a narrativa, até então, vinha desenvolvendo. Mas o local, um lixão não muito distante da delegacia, e a hora escolhida reservam-lhe o inesperado.

“(…) Não vejo condição dele contar o que sabe a não ser, a não ser—”

Ficaram em silêncio. Vilela olhou Washington, as paredes, o chão. Depois: “Que horas são?”

“Três e quarenta e cinco.”

¹⁸³ Charles Baudelaire no poema “Espanquemos os pobres!” comprova a teoria de que a dor de uma surra devolve ao mendigo a decência, o respeito a si mesmo. Essa comprovação vem quando o mendigo agredido revida os socos de seu agressor. “De repente — oh, milagre: oh gozo do filósofo que comprova a excelência de sua teoria! —vi aquela antiga carcaça voltar-se, erguer-se com uma energia que eu jamais teria suspeitado numa máquina tão singularmente avariada e, com um olhar de ódio que me pareceu de bom augúrio, o patife decrépito se atirou em cima de mim, me contundiu os dois olhos, quebrou-me quatro dentes, e com o mesmo galho de árvore, me moeu de pancadas. — Com minha energética medicação, eu lhe tinha, portanto, devolvido o orgulho e a vida”. BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Pettis poèmes en prosa; pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothea de Bruchard. Florianópolis: Ed. da UFSC, Aliança Francesa, 1988, p. 239-241.

¹⁸⁴ Neste ponto é válido lembrar a referência que Beatriz Resende faz à Revolta da Chibata. “Matéria do *Jornal do Brasil* traz depoimento de Adolfo Ferreira dos Santos, negro de 98 anos, ex-marinheiro e admirador do líder da Revolta da Chibata, João Cândido. Ferreirinha declarava que as chibatadas e lambadas que, como os demais marujos de sua época levou, quebraram-lhe o gênio e fizeram com que “entrasse na compreensão do que é ser cidadão brasileiro.” RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Op. Cit., p. 44.

¹⁸⁵ FONSECA, Rubem. “A coleira do cão”. Op. Cit., p. 229.

“Então ainda dá tempo. Olha, preste atenção no que eu vou dizer. Será como se fosse uma peça de teatro. Você já trabalhou no teatro?”

“Eu, doutor?!”

“No tempo de colégio, coisa assim.”

“Nunca, doutor.”

“Será o teu primeiro papel. Chama o Deodato.””

O espaço urbano de uma grande metrópole tem o poder de, muitas vezes, surpreender seus usuários, causando alguns imprevistos, e quando não se consegue elaborar desvios fica-se sujeito às afetações causadas pelo espaço, e Vilela é um personagem que não fica imune a elas. O fato se dá quando o delegado, e os dois policiais, levam durante a madrugada o prisioneiro, o garoto chamado Jaiminho, para o lixão. Ao chegarem o delegado encaminha o garoto direto para o centro do local.

“Vamos lá para o meio”, disse Vilela.

Foram andando por entre o lixo. “Xô”, exclamou Washington. “O senhor viu?, o filho da mãe nem voou.” Com a lanterna iluminou um urubu que saltava, sem pressa, com as asas meio abertas.¹⁸⁶

O “fedor” e os urubus que não se mexem com a chegada dos visitantes não intimidam o delegado. Ao verificar que o ponto é ideal, ordena ao prisioneiro que tire a roupa.

“Vamos parar aqui. Tira a roupa”, disse Vilela.

“Eu não fiz nada”, disse Jaiminho.

Vilela iluminou o rosto cinzento de Jaiminho com a lanterna.

“Tira a roupa.”¹⁸⁷

Com o prisioneiro nu e de joelhos num cenário de podridão, em meio aos urubus que sobrevivem e dividem os restos de lixo com as pessoas que moram dentro da área do lixão, os chamados “xepeiros”, respirando um insuportável mau cheiro que, segundo Deodato, penetra pelas narinas e toca

¹⁸⁶ FONSECA, Rubem. *Idem*, *ibidem*, p. 230.

¹⁸⁷ FONSECA, Rubem. *Idem*, *ibidem*, p. 231.

¹⁸⁸ FONSECA, Rubem. *Idem*, *ibidem*, p. 231-232.

os corpos como se os tivessem rasgando, Vilela inicia a dramatização. Com a farsa o delegado pretende arrancar de Jaiminho o endereço onde se localiza o esconderijo do bandido Bambaia e sua turma. Entretanto, “A realidade, (...), é mais fantástica do que tudo o que nossa inteligência possa fantasiar”,¹⁸⁹ e com isso Vilela não conta. O espaço pega-o totalmente desprevenido.

“Vou de dar a última chance”, disse Vilela. “Onde é que o Bambaia e a turma se escondem — Beicinho, Groselha, a corja toda. Onde?”
“Não sei, doutor, juro que não. Quero ver minha mãe morta!”
“Não adianta, doutor”, disse Washington.
“Você quer ir embora, vai agora, que eu vou matar esse cachorro”, gritou Vilela para Deodato.
“Se o senhor diz que não vai dar galho eu fico”, disse Deodato, dentro do papel, mas surpreendido com o grito de Vilela.
“Ajoelha”, gritou Vilela, tirando do cinto uma automática negra.
Jaiminho ajoelhou-se. “Eu não sei de nada”, soluçou. Seu corpo nu tremia.
Vilela encostou o cano da arma no peito de Jaiminho, que começou a bater os dentes.
“Na cabeça, doutor”, disse Washington.
Vilela levantou a arma encostando-a na têmpora de Jaiminho, que acompanhou com os olhos arregalados o movimento da pistola. A lanterna acesa refletia em seus olhos. Apesar de a arma estar encostada na cabeça de Jaiminho, a mão de Vilela tremia.
“Vou matar esse cara!”, gritou Vilela.
Washington deu um golpe na arma segura por Vilela, no instante da denotação. “Eu conto, eu conto!”, exclamou Jaiminho. Ouviram-se as asas dos urubus assustados levantando vôo, no curto silêncio que se fez.
Vilela começou a andar lentamente. Washington seguiu-o.
“Eu ia mesmo matar ele”, disse Vilela.
“Eu senti isso. Só tive tempo de dar um safanão na arma.”
“Me deu vontade de atirar na cabeça dele...”¹⁹⁰

O lixão é um lugar onde tudo se acumula. Sem nenhum controle ou precaução o lixo urbano, com seus objetos perecíveis ou não, é despejado aos montes todos os dias. É um espaço a que a noite dá um aspecto bizarro, sombrio, e por mais que Vilela saiba toda a seqüência do plano que será executado, e também tenha alguma experiência em encenar peças, não é possível prever sua própria reação diante dos fatos e da grotesca paisagem que o lixão apresenta no escuro da noite. O delegado não conta com um

¹⁸⁹ BARRETO, Lima. “Os Bruzundangas”. Apud: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Op. Cit., p. 161.

¹⁹⁰ FONSECA, Rubem. “A coleira do cão”. Op. Cit., p. 232.

“Virgílio” para guiá-lo por entre os “círculos infernais” suburbanos, alguém que o proteja das mazelas suburbanas. Conta apenas com dois policiais que para sobrevierem na periferia ajustaram ao meio suas “regras” e “visões”.

**“A gente aqui ganha uma miséria, nosso trabalho é de responsabilidade”, disse Washington.
“Não vou discutir com você”, disse Vilela.
“Doutor, o senhor não precisa ficar chateado. Dinheiro do bicho não é nada de mais. Todo mundo joga no bicho. É a coisa mais honesta que tem no Brasil.”
“O Casemiro também está metido nisso?”
“É ele o apanhador, doutor. Todo fim de mês corre os pontos e apanha a parte de cada um.”’**

Nas incursões, ou diligências de Vilela pelas ruas e “covis” do subúrbio da cidade maravilhosa, duas coisas o conduzem: os assassinatos e a busca de informações para resolvê-los; o cardápio das “sensações” não é, porém, proporcionado pelas cenas violentas, mas pelo cenário do lixão.

O silêncio do prisioneiro que Vilela quer romper explode numa ação violenta praticada pelo próprio delegado, levando-o a quase executar o prisioneiro. A encenação de Vilela tem êxito, Jaiminho conta tudo o que sabe. Mas a surpresa maior não vem da revelação, porque os personagens sabiam que ele tinha as informações que buscavam, e para obtê-las só dependia da aplicação do método correto. O surpreendente vem do personagem Vilela que, ao assumir seu papel, encarna o do outro. Ao aproximar seu espaço ao de um “bandido”, por alguns instantes, anula sua identidade assustando inclusive a si próprio.

O silêncio do prisioneiro é quebrado, mas o som produzido pelo rompimento dele se propaga através do personagem Vilela, por entre os espaços da narrativa, desencadeando secretos e silenciosos ecos internos.

Uma luz cinzenta começava a clarear o ambiente. Os monturos de lixo adquiriram nitidez. Via-se uma cabana baixa, quase escondida por uma alta pilha de lixo. Havia dezenas de urubus.

“Veste a roupa”, disse Deodato para Jaiminho.

Entraram na camioneta.

“Deu tudo certo, doutor, não deu?”, disse Washington. Vilela não respondeu. A viagem foi feita em silêncio.¹⁹²

O lixão, local escolhido para a encenação, vira uma arnradilha, levando o delegado a atuar fora dos limites do que fora planejado, do que esperava de si mesmo. Esta tensão entre personagem e espaço é o ápice deste conto que antes e depois do “imprevisto” se desenvolve de forma menos tensa.

O espaço, depósito a céu aberto de dejetos e de restos humanos, provoca no personagem Vilela a prática de uma ação extremamente agressiva, contrariando a sua conduta até então, de um homem intelectualizado, leitor de poesias, que trazia sempre junto de si o livro “Claro Enigma”, de Carlos D. de Andrade, e acreditava no poder coercivo e persuasivo das palavras, não andando armado nem nas diligências noturnas que fazia pelos morros do subúrbio carioca.

“O senhor está armado? Ouvei dizer que o senhor nunca anda armado. Isso é arriscado como o diabo, e agora o senhor vai se meter lá dentro da Barreira...”

“Não estou armado. Mas você está, não está?”, disse Vilela.

“Claro, doutor, não sou louco de andar limpo, prum vagabundo que me jurou me pegar na traição?”@^

Mas o que leva a pensar que foi o espaço que provocou a transgressão se ele foi previamente escolhido pelo personagem?

Dois importantes aspectos apontam para a propriedade singular desse espaço urbano restrito. O primeiro é que em nenhum outro momento da

narrativa um fato semelhante ocorre; o delegado Vilela não demonstra qualquer intenção de agressividade. Ao contrário: a condena. Chega a repreender verbalmente Washington quando utiliza a palmatória como instrumento de tortura para retirar informações do garoto Jaiminho. A cena destaca-se como o elemento surpresa da narrativa, não voltando a se repetir.

O segundo é que Vilela, quando se vê diante da situação que ele mesmo tramara, perde o controle e é envolvido pelo espaço do lixão, com seus urubus, o fedor dos dejetos, restos e entulhos em estado de deterioração.

Toda a cena, que se apresenta dentro de uma ambientação dissimulada, gera uma atmosfera tensa e angustiant¹⁹⁴. O personagem quer somente montar uma armadilha para retirar as informações que deseja, mas o espaço se transforma numa armadilha para ambos: Jaiminho, o prisioneiro, e o delegado Vilela. O cenário não foi previamente preparado pelo personagem, somente foi escolhido por ele, pois já estava pronto.

O confronto com a realidade vivida por Vilela deixa-o em profundo silêncio, podendo ser comparado à mudez do “bobo da aldeia quando viu a sereia”¹⁹⁵ ou então, com o silêncio de Epifânio/Augusto diante da podridão do mar que banha uma cidade marcada pelo contraste e pela desigualdade.

□

¹⁹⁴ o termo ambientação é usado aqui no significado atribuído por Osman Lins. Para esse crítico, ambientação é “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*.” Osman Lins a separa em três categorias: a ambientação franca: “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador”; a ambientação reflexa: “característica das narrativas na terceira pessoa(.e)” ambientação dissimulada que “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação”. LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Op. Cit., p. 77-94.

¹⁹⁵ A história sobre a mudez do bobo quando viu a sereia é narrada no conto “Romance Negro”. Ela diz o seguinte: havia “um idiota que percorria todos os dias as ruas de uma aldeia de pescadores gritando “eu vi a sereia, eu vi a sereia!” e que um dia viu realmente e ficou mudo.” FONSECA, Rubem. “Romance Negro”. Op. Cit., p. 734.

O silêncio de um indivíduo também pode ter como causa um outro tipo de mudez; a do isolamento discursivo gerado no espaço urbano. Algumas das facetas desse isolamento a que se sujeita o discurso e o indivíduo citadinos, cujos Indícios estão apontados nos relacionamentos entre os personagens do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, anteriormente analisado, desdobram-se em outras narrativas de Rubem Fonseca. Nestas surgem outros personagens que se caracterizam por um isolamento discursivo tanto de caráter público quanto pessoal, demonstrando, dessa forma, a ótica plural do discurso Intransitivo.

Implantadas junto com o ritmo acelerado das transfigurações urbanísticas, a incomunicabilidade e a pseudocomunicação estão cada vez mais presentes na sociedade capitalista, contribuindo com o desaparecimento da experiência coletiva. Isso eleva o grau de degradação da “Erfahrung”.

Vinculada com a perda da capacidade de narrar experiências, ou melhor, com o fim da arte de contar — como diz Walter Benjamin — a “Erfahrung” é alimentada pela distância entre grupos de indivíduos, particularmente entre os habitantes metropolitanos. Nessa perspectiva, o espaço urbano também se configura como gerador de intransitividades discursivas. Mas esse é apenas um dos aspectos desse espaço alimentado pelo enfraquecimento da experiência. Um outro está nas experiências coletivas construídas a partir de experiências individuais. Isoladas¹⁹⁶. Afinal, “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”¹⁹⁷ e que também não pode

¹⁹⁶ A esse respeito Walter Benjamin fala do romance que tem sua origem no indivíduo isolado, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. Cit., p. 201.

¹⁹⁷ VALÉRY, Paul. Apud: BENJAMIN, Walter. *Idem*, *ibidem*, p. 206.

ser rapidamente descartado ou substituído em função do término de uma necessidade, um prazer ou de uma informação.

A comunicação na “pós-modernidade”, tendo a supressão espaço-temporal como um dos efeitos da aceleração de suas técnicas, goza de um caráter ubíquo e contraditório: ao mesmo tempo que leva os acontecimentos a todos os lugares, contribui para o isolamento, a “uniformização” e a padronização dos indivíduos.

Por sua vez, quanto mais se estimula e se busca uma padronização, aumenta-se a distância entre os indivíduos, ou melhor, os consumidores, pois “a era da compreensão “espaço-temporal”, da ilimitada transferência de informação e da comunicação instantânea, é também a era de uma quase total quebra de comunicação entre as elites instruídas e o *populívus*”.¹⁹⁸ A “cidade-mundo”, numa contracultura do gueto, irradia agora a solidão múltipla para milhares de indivíduos.¹⁹⁹

Observado na sua superfície, esse isolamento constitui-se em mais um dos paradoxos da modernidade, porque num grande centro urbano o homem convive com milhões de pessoas e é cercado, melhor dizendo, bombardeado por informações e imagens diárias que chegam até ele praticamente em tempo real.

A despeito da existência de todo um aparato informativo, não há histórias para se contar. A imaginação está tolhida. As histórias que são ouvidas ou lidas não servem como experiência e nem são guardadas na memória de quem as recebe. Percíveis, elas são descartadas á medida que

¹⁹⁸ BAUMAN, Zygmunt. “Turistas e Vagabundos”. In: *Globalização: as consequências humanas*. Op. Cit, p. 110.

¹⁹⁹ VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p.

se atualizam, num processo praticamente simultâneo de nascimento e morte. Isso provavelmente ocorre devido à velocidade, ao volume e à forma com que a mídia lança no mercado informações que, associadas à escassez de tempo de quem as escuta, acabam fortalecendo o esquecimento.

Falta de tempo e velocidade são dois itens que dificultam a assimilação e a reflexão, elementos importantes para o recontar de uma história. No cotidiano do mundo moderno “responder a estímulos *sem* pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência²⁰⁰. Nele se encontra muito o que há de melhor e de pior. Esses dois extremos que coabitam o espaço urbano travam uma luta que é eterna: a do “bem” contra o “mal” e, de entremeio a esses extremos, borbulha uma multiplicidade de palavras e coisas que se cruzam diariamente com o cotidiano de uma massa que “se limita a ser boa condutora dos fluxos, mas de todos os fluxos, boa condutora da informação, mas de qualquer informação²⁰¹, engendrando, cada vez mais, discursos intransitivos e pseudocomunicações que constroem uma comunicabilidade simulada.

Ao não atingir uma reciprocidade efetiva, o discurso fica sujeito a um isolamento que se projeta sobre o indivíduo, principalmente aquele indivíduo despojado de poder que, sem mobilidade extraterritorial, está confinado aos limites de um espaço local. Por esse viés o espaço urbano se apresenta como um terreno fértil para uma leitura a partir da produção de discursos intransitivos.

²⁰⁰ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a Obra de Arte” de Walter Benjamin Reconsiderado”. *Op. Cit.*, p. 22.

²⁰¹ BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Trad. Suely Bastos. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 28.

No conto “Lúcia McCartney” a incomunicabilidade é a principal característica do relacionamento entre os personagens Lúcia, uma garota de programas, e José Roberto, que pode ser qualquer coisa: “espião russo (ou americano) ou trapezista de circo ou poeta ou fotógrafo ou farmacêutico. Ele pode ser isto tudo, ou outra coisa qualquer. Ele é estranho, às vezes fala no telefone em inglês, francês e creio que uma vez em alemão²⁰². O que Lúcia diz saber sobre José Roberto são apenas suposições baseadas nos poucos encontros de ambos.

A distância, apesar dos encontros íntimos, é mantida por José Roberto. É ele quem tem o domínio e o poder das palavras. Não é permitido a Lúcia retribuí-las.^{^°^} O discurso dela fica entre cenas “verdadeiras” e “falsas”, circulando no próprio espaço em que foi emitido. Ela quer se aproximar, mas as portas de acesso lhe foram fechadas pelo discurso, não pelo corpo, talvez a única partilha ainda possível.

Nessa narrativa, as relações entre os personagens são

tão intransitivas quanto as que existem entre os meios de comunicação de massa e o público, isto é, a personagem recebe mensagens mas não pode, concretamente, estabelecer uma reciprocidade com quem a envia, não lhe é permitida uma troca efetiva.^{^®’*}

José Roberto sabe onde encontrar Lúcia, tem o número do telefone e o endereço dela. Ele lhe envia cartas e telefonemas, mas Lúcia nunca sabe para onde enviar as respostas das cartas que recebe, ou como dar retorno aos

²⁰² FONSECA, Rubem. “Lúcia McCartney”. Op. Cit., p. 253.

²⁰³ A impossibilidade de estabelecer uma comunicação também é evidenciada no conto “O encontro e o confronto”. Semelhante ao conto “Lúcia McCartney”, o enredo de “O encontro e o confronto” tem como tema o encontro de duas prostitutas com dois intelectuais marcado pela incomunicabilidade discursiva, presente na diferença social dos personagens. As falas dos intelectuais são recheadas de línguas estrangeiras: francês, inglês e latim, deixando as garotas isoladas dos diálogos, embora eles sejam dirigidos a elas. FONSECA, Rubem. “O encontro e o confronto”. Idem, ibidem, p. 313-318.

²⁰⁴ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Lúcia McCartney ou as relações intransitivas”. In: *Matraga*. Vol. 1 nº2/3 (maio/dez. 1987). Rio de Janeiro, UERJ:IFL, p. 33.

telefonemas, pois José Roberto não deixa quaisquer indícios de onde ou como pode ser encontrado. Dessa forma Lúcia fica impedida de retribuir a comunicação. O contato é feito unilateralmente por parte de José Roberto.

Estou muito feliz e queria ver José Roberto. Passo os dias escrevendo cartas. (Para o José Roberto.) Assim que acordo (meio-dia) começo a escrever as cartas. (Que não mando.)

(...)

“Seis horas da manhã, isso é hora de chegar em casa”, repete Isa.

Eu grito: “Vou embora, vou passar um belo fim de semana longe de tudo, onde ninguém me chateie, vou sumir, se o José Roberto telefonar (de onde?), diz que eu morri. Eu tenho que ir embora, Isa, do contrário quando ele chegar (de onde?) e ligar para mim eu saio rastejando, juro, estou sentindo dor no corpo todo de tanta saudade desse homem”.^@^

Uma outra cena, desta vez retirada da vida cotidiana dos tios de Lúcia, quando ela os visita em São Paulo, mostra a simulação de um diálogo, uma pseudocomunicação que pode representar a superficialidade no espaço afetivo:

Em São Paulo, na casa da minha tia. Estou aqui há uma semana. A geladeira tem um cadeado. Minha tia chama a parte da casa onde vivem as empregadas de edifica. O passatempo dela (minha tia) é falar mal das empregadas, dos vizinhos, do governo, do marido e dos artistas de cinema, rádio e televisão. Meu tio chega diariamente por volta das sete horas, com o *Estado de S. Paulo* debaixo do braço, e diz sempre a mesma frase: “Uf, que dia, nem tive tempo de ler o jornal”, sempre com a mesma inflexão e a mesma falta de significado ou destinatário. (Como o jornal, que no fim de semana é vendido pela minha tia.)^““

O conto “*** (Asteriscos)” evidencia a fragmentação ou o insulamento do discurso artístico. Nessa narrativa José Henrique, um famoso diretor de peças teatrais, usa da arte para romper com o “padrão” das peças teatrais até então encenados. Esse diretor não só obtém êxito, pois consegue promover a ruptura, como também produz o isolamento do discurso artístico, construindo um tipo de intransitividade discursiva. Como peça, para a prática desse ato transgressivo, ele escolhe encenar a parte de endereços do catálogo

telefônico.

Escolhi *Guia dos Telefones* por ele ser uma peça (conjunto de informações sobre o mundo) da maior importância, constantemente renovado, pós-atual, onde o contexto predomina sobre o texto e a analogia sobre as relações de quantidade. Quando você for imprimir isto manda colocar a frase conjunto de informações sobre o mundo entre parênteses.^

A quebra com o padrão das peças anteriores se dá quando José Henrique insere, em sua criação artística, outros discursos e linguagens — jornal, cinema, fotografia, teatro, televisão — com a intenção de se ajustar “aos novos modos de percepção gerados no seio da sociedade de massa²⁰⁸, e a representa de uma forma que a platéia a vê como absurda, totalmente incompreensível. Movimentos, acontecimentos e objetos são agrupados fora de uma seqüência considerada lógica e acessível para o exercício da interpretação, remetendo, essa forma de agrupamento, ao espaço heterotópico. Além do que, para a platéia algumas cenas deveriam permanecer em seu “habitat natural” ao invés de estarem no palco do teatro. Mas José Henrique não se importa, ele quer explodir os moldes.

o homem sofre limitações na sua capacidade de perceber e conceituaiizar. Mas o mundo é colocado dentro do molde das nossas percepções. Eu arreberto o molde, endenderam? E chego no âmago do significado das coisas, livre dos parâmetros de tempo e espaço e das perplexidades neurofisiológicas. Eu arreberto o molde, entendem?”^®®

Segundo o personagem diretor, todas as informações sobre o mundo podem ser encontradas em um guia telefônico. Embora estejam contidas “num espaço máximo de duas linhas”, por meio da lista telefônica pode-se recriar muitas histórias que se constróem no espaço da cidade ou que são construídas por ele. O cotidiano das pessoas são como linhas telefônicas

²⁰⁷ FONSECA, Rubem. “*** (Asteriscos)”. Op. Cit., p. 298.

²⁰⁸ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Lúcia McCartney ou as relações intransitivas”. Op. Cit., p. 30.

²⁰⁹

cruzadas, com suas falas, respirações e ruídos, basta imaginá-los para que *Endereços* se concretize. Mas para ser encenada a peça precisa antes passar pelo crivo do censor, que estarecido diante de um “texto” sem texto, e sem saber o que censurar, autoriza a apresentação ao público.

Confesso, Senhor Diretor, que o teatro atual me perturba muito. Os autores que costumávamos analisar anteriormente, como Albee, Pinter, Le Roi Jones, Simpson, Grass, não ofereciam as dificuldades que os modernos apresentam. O *Mictório* foi censurado por mim, lembro-me bem, em menos de duas horas. Mas *Endereços* já estava comigo havia mais de quinze dias e eu continuava perplexo.^'®

Para o censor, José Henrique é mais um autor “moderno”, e como tem dificuldades em interpretar a “peça teatral” e também de assimilar as explicações fornecidas, pessoalmente, por José Henrique, a respeito do conteúdo do “texto”, não encontra o quê censurar. Diante dessa situação, ele dá o parecer favorável. Liberada dos empecilhos autoritários, no palco os atores dão forma às possíveis cenas retiradas do catálogo de endereços telefônicos, e na estréia são analisadas pelo olhar atento e observador de uíVi crítico.

o imenso palco está dividido em três níveis. Cada nível está dividido em linhas verticais. Dentro de cada linha acontecem, entre outras, as seguintes coisas: um homem nu espanca uma mulher nua com um chicote de sete tiras, em cujas pontas estão pedaços de metal, enquanto a mulher solta gritos horripilantes; um velho sem dentes, numa velha cozinha, coloca com mãos trêmulas enormes pedaços de goiabada na boca, como se estivesse se matando: um homem gordo, sentado numa privada, lê o Jornal do Brasil, levanta-se, vira as nádegas para a platéia e limpa o ânus laboriosamente com pedaços do jornal; três jovens bem vestidas espancam furiosamente com martelos e barras de ferro um homem caído de cujo corpo saem borbotões de sangue. No plano de cima, enquanto isso, um menino fabrica um papagaio ou pipa, com folhas de seda verde e em seguida empina a pipa que se engancha nos fios que saem de um poste, o menino tenta arrancar a pipa, o fio é rompido, bate no chão com uma explosão, e o plano superior fica às escuras; no plano médio, simultaneamente, uma medalha é colocada no peito de um general, uma mitra na cabeça de um bispo, um bebê na mão da mãe do ano, uma caixa de ferramentas é ofertada ao operário-padrão, um protetor escrotal é colocado no atleta do ano etc. etc?!”

No palco todas as cenas ocorrem simultaneamente, acompanhadas

com variados tipos de sons. “Buzinas, máquinas de escrever, hinos, explosões, batuques, sinos, silvos, campainhas, motores, turbinas, serras, choro de criança, giz no quadro-negro, lixa, arrotos, peidos, pratos e vidros quebrados, campainha de telefone, palmas” .²¹²

A aglomeração de linguagens e estilos impede o estabelecimento de uma comunicação, não sendo possível obter reciprocidade nem na platéia, nem na crítica. Isso ocorre porque *Endereços* não tem precedentes, não há uma matriz ou uma base para compreensão.

A forma de composição dessa peça remete a um comentário de Gillo Dorfles, que diz: “sem a presença de um “código” pelo menos parcialmente institucionalizado, ao qual a nova linguagem artística se adequa, esta pode revelar-se de todo “não decodificável” e, portanto, não fruível”.²¹³ Mas é dessa maneira que José Henrique concretiza seu desejo de romper com o “padrão” normal das encenações teatrais, mesmo prejudicando a contraparte da peça, seu elemento interpretativo ou recreativo.

Para haver uma troca que efetue a comunicação entre obra e fruidor ou espectador, além da inserção do “novo” para despertar o interesse, é preciso que esse “novo” não se afaste muito do código que o espectador já conhece. Mas *Endereços* é uma peça que cria um outro código e com isso, além de manter o espectador distante, ainda isola o sentido da peça. O rompimento com o “padrão” segrega o significado de *Endereços*, e o que José

²¹² FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 303.

²¹³ DORFLES, Gillo. “Criação, interpretação e comunicação”. In: *O devir das artes*. Trad. Pier Luigi Cabra, revisão da tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 63.

Henrique apresenta no palco é visto pela platéia como uma desordem, maculando a idéia de pureza apresentada sob a ótica de Zygmunt Bauman.

Para ele,

Não são as características intrínsecas das coisas que as transformam em “sujas”, mas tão-somente sua localização e, mais precisamente, sua localização na ordem de coisas idealizada pelos que procuram a pureza. As coisas que são “sujas” num contexto podem tornar-se puras exatamente por serem colocadas num outro lugar — e vice-versa.^”

“Fora de lugar”, cenas que dentro do cotidiano urbano podem ser comuns e corriqueiras, quando misturadas e apresentadas no palco do teatro fazem um espetáculo grotesco. É o que, no conto, observa o personagem do crítico.

*Com dez minutos de peça, um homem que estava na segunda fila saiu do teatro (acompanhado por uma mulher que nervosamente olhava para o chão) aos gritos de "lixo! Lixo!". Depois outras pessoas foram saindo dizendo: “este país está perdido”, “caso de polícia”, “assim também já é demais”, “chega de porcaria”. Eles podiam estar todos enganados: na história do teatro a renovação foi sempre recebida com ataques e incompreensão. Mas os revoltados espectadores que abandonaram a sala em que era exibida a peça **Endereços** (parte de uma absurda trilogia denominada **Guia dos Telefones**) estavam com a razão^^.*

Para o espectador, devido à mobilidade e a quantidade de cenas apresentadas simultaneamente é impossível acompanhar ou interpretar todos os acontecimentos, e, ainda, descobrir qual a seqüência das cenas, pois cada uma delas possui núcleos próprios que contam suas próprias histórias, podendo ou não, remeter a outras.

A montagem caótica da peça barra o exercício interpretativo que o espectador faz com o objetivo de completar a comunicação. Sobre isso o narrador comenta o seguinte:

Resolvi acompanhar uma das facetas, o que não foi coisa fácil, pois um determinado acontecimento (vamos chamá-lo assim) que ocorre, digamos, no extremo esquerdo do

²¹⁴ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar após-modernidade*. Op. Cit., p. 14.

²¹⁵ FONSECA, Rubem. “****(Asteriscos)”. Op. Cit., p. 303-304.

palco, pode, sem mais nem menos, ter sua continuação no extremo direito, ou no centro, em cima ou embaixo etc, etc.²¹⁶

Em “*** (Asteriscos)”, a pseudocomunicação não tende para o espaço privado das relações afetivas como no conto “Lúcia McCartney”, mas sim para o espaço mais especificamente público.

O discurso estéril impera nas grandes metrópoles. As palavras que com os abundantes meios de comunicação de massa — rádios, televisões, jornais, revistas, publicidades etc. — invadem todos os espaços, retornam como se tivessem ido a lugar nenhum. Não há uma reciprocidade concreta. A troca, quando ocorre, é simulada. O discurso volta-se sobre si mesmo. O destinatário pode ser “ninguém” ou “todo mundo”.

Dentro da dinâmica do mercado a palavra é mercadoria. Um bem de consumo, a que se confere valor de troca e é consumida como se consome qualquer objeto perecível. Sua produção em excesso pode levá-la a diluir-se, quando passa a ser vista não mais como um instrumento de conhecimento e de crítica, mas simplesmente como “coisa”.

A pseudocomunicação deveria ser “utópica” dentro de uma sociedade que almeja a padronização. Num século de “reprodutibilidade técnica”²¹⁷, indústria cultural²¹⁸, cultura de massa, cibercultura, “mass media”, simulacros e simulação.²¹⁹ É época de associações entre a linguagem do homem e da máquina, e de (re)criação de infinitas técnicas: tecnocultura, tecnociência, tecnocracia, tecno..., que desencadeiam disputas acirradas, demonstradas pelo

²¹⁶ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 304.

²¹⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Teoria da Cultura de Massa*, introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 209-240.

²¹⁸ MAX, Horkheimer, ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”. *Idem, ibidem*, p. 159-204.

²¹⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

número excessivo de propagandas, publicidades, pesquisas, análises e gráficos cujos consumidores são divididos, classificados e padronizados, onde cada indivíduo “deve-se portar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado á priori por índices estatísticos, e dirigir-se á categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo”.^{^^o}

O conto “Corações Solitários”, por sua vez, mostra que a padronização pode atingir um espaço equivocados. Nesse conto, personagens masculinos, por trabalharem no jornal Mulher, direcionado para o público feminino classe C, usam de pseudônimos femininos na assinatura de suas colunas — uma forma hipócrita de simularem proximidade com as supostas leitoras. João Albergaria Duval, por exemplo, é conhecido por Sandra Marina, na seção de horóscopo, e como Marlene Kátia na de entrevistas. A exceção é o narrador, que adota o nome de Dr. Nathanael Lessa, conselheiro sentimental. Isso já marca a construção de um espaço discursivo simulado utilizado no meio da comunicação de massa.

Os textos “jornalísticos” impressos no jornal Mulher são elaborados a partir de uma falsa troca de correspondências que os jornalistas fingem receber de um imaginado público leitor.

Perguntei a ele se alguém trazia as cartas dos leitores na minha mesa. Ele disse para falar com Jacqueline, na expedição. Jacqueline era um crioulo grande de dentes muito brancos. Pega mal eu ser o único aqui dentro que não tem nome de mulher, vão pensar que eu sou bicha. As cartas? Não tem carta nenhuma. Você acha que mulher da classe C escreve cartas? A Elisa inventava todas.^{^^^}

Os personagens jornalistas, inclusive o fotógrafo das fotonovelas, não saem às ruas nem tampouco têm qualquer tipo de contato com o público

²²⁰ MAX, Horkheimer, ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”. Idem ibidem, p. 162.

²²¹ FONSECA, Rubem. “Corações solitários”. Op. Cit., p. 374.

para elaborarem suas reportagens. Tudo é criado dentro do espaço da redação do jornal a partir de suposições, da criatividade e da imaginação de cada um. Não buscam confirmar absolutamente nada do que produzem, afinal as histórias podem ser inventadas, lembrando aqui *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa.^{^^^}

As cartas que chegam pelo correio ao Jornal Mulher são de um homossexual, pseudônimo Pedro Redgrave. Elas poderiam ser legítimas, mas não, também são inventadas. O autor delas é Peçanha, editor-chefe e proprietário do jornal que, quando descoberto, não esclarece por que razões as envia.

Eu estava no meio da carta do Odontos Silva quando entendi tudo. Peçanha era Pedro Redgrave. Em vez de me dar de volta a carta em que Pedro me pedia para mandar rezar uma missa e que eu iiavia lhe entregado junto com minha resposta falando sobre Oscar Wilde, Peçanha me entregara uma nova carta, inacabada, certamente por engano, e que deveria chegar às minhas mãos pelo correio.^{^^^}

O enredo de “Corações solitários”, além de simular o espaço discursivo, também revela que as publicações do jornal Mulher não atingem o público alvo imaginado, leitoras classe C, mas sim, homens da classe B. A inclusão dessa informação é feita de forma irônica pela confrontação de dois discursos: do editor-chefe Peçanha e do personagem Pontecorvo, “pesquisador motivacional”.

Em nossas pesquisas anteriores já levantamos tudo sobre a mulher classe C, onde ela compra seus alimentos, quantas calcinhas ela tem, a que horas faz o amor, a que horas vê televisão, os programas de televisão que assiste, em suma um perfil completo.

Quantas calcinhas ela tem?, perguntou Peçanha.

Três, respondeu Pontecorvo, sem vacilar.

A que horas ela faz o amor?

Às vinte e uma e trinta, respondeu Pontecorvo prontamente.

²²² “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho desse jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor.” ROSA, Guimarães. *A hora e vez de Augusto Matraga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.

E como é que vocês descobrem tudo isto? Vocês batem na porta da dona Aurora, no conjunto habitacional do INPS, ela abre a porta e vocês dizem, bom dia dona Aurora, a que horas a senhora dá a sua trepadinha?^^"

Pontecorvo observou cientificamente a mulher classe C. As informações dele estão devidamente apoiadas em dados estatísticos analisados por uma equipe de "sociólogos, psicólogos, antropólogos, estatísticos e matemáticos"²²⁵, por isso ele diz poder afirmar sobre todos os hábitos e costumes do cotidiano desse padrão feminino, e uma das informações é de que não é ele o público leitor do jornal Mulher.

Segundo o pesquisador, as "informações" simuladas pelos personagens não entram em contato com o alvo que seria o público feminino classe C, estabelecendo, de maneira equivocada, uma comunicação com o público masculino classe B. Daí a construção de um espaço discursivo embaralhado.

Já no conto "Os Prisioneiros" pode-se inserir uma outra face da comunicação simulada: a gerada pelo discurso científico cristalizado^^®. No caso deste conto a cristalização se apresenta na repetição do discurso profissional de uma psicanalista ao seu cliente.

CLIENTE: E, um dia, numa das sessões, ele lhe disse *(imitando)* "a senhora está com medo de ser seduzida por mim" — não disse? Sendo virgem, a senhora devia viver, ou talvez viva, ainda, com esse medo, deixando-a perplexa. Agora a senhora vem e repete a mesma coisa para mim, como se tudo fosse uma lição de piano.

(...)

CLIENTE: Meu Deus! Será que a senhora não se livra das fórmulas?^^'

O discurso assimilado pela psicanalista é o mesmo estabelecido pelas teorias psicanalíticas que, repetidas como fórmulas nos discursos dos

²²⁴ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 383.

²²⁵ FONSECA, Rubem. *Idem, ibidem*, p. 383.

²²⁶ O discurso científico também é dominante nos contos "A opção" e "Duzentos e vinte e cinco gramas".

²²⁷ FONSECA, Rubem. "Os prisioneiros". *Op Cit.*, p. 52-53.

professores, agora são reproduzidas aos clientes. Irritado diante das mesmices discursivas, o cliente, em algumas falas, passa a ocupar a posição de psicanalista, devolvendo e questionando a validade das perguntas que se referem á possibilidade de uma transferência de sentimentos dele, cliente, para a sua psicanalista.

“Os Prisioneiros” é todo elaborado com discurso direto. Parece ter sido recortado de uma sessão de psicanálise. O leitor, neste conto, não é convidado a entrar na narrativa. Ele se depara com o olhar dentro de um consultório, ouvindo o que se pode chamar de uma confissão. Essa posição aproxima a categoria de leitor da de espião.

Nos contos “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)” o isolamento ou ensimesmamento espacial do personagem se apresenta também nas relações afetivas, porém, com uma diferença: neles o discurso intransitivo é motivado pelo personagem, um executivo, que se fecha dentro do seu próprio espaço, ficando enclausurado. O diálogo quando estabelecido é superficial, feito somente para atrair a atenção do destinatário, ou então verificar sua atenção, predominando nesse caso a função “fática” referida pelo lingüista Roman Jakobson.

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando empostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala?, perguntou minha mulher, tira esse roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar.^^*

Em “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)” o executivo, saturado das suas experiências diárias, sai em busca de novas

aventuras com o objetivo de se sentir reintegrado ao mundo das emoções e dos sentimentos. Mas isso só acontece quando comete assassinatos noturnos, quando vibra, junto com os pneus de seu Jaguar, estraçalhando os ossos de vítimas previamente escolhidas. Nesses momentos, por intermédio da máquina, o executivo esquece da mecanicidade que envolve o seu dia-a-dia, tanto familiar quanto no trabalho.

A relação entre o personagem e a máquina, no caso desse conto um automóvel, mostra que ela não está mais inserida somente dentro dos limites da produção e da reprodução, lembrando aqui a fotografia e o cinematógrafo. A posse do carro dá poder e controle ao executivo sobre a vida de suas vítimas.²²[^]

Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio.^{^^}

Os personagens citadinos de Rubem Fonseca, em sua maioria, têm seus discursos barrados ou atrofiados. Cada personagem cria por si só um espaço discursivo que não interage de forma satisfatória com outros espaços. Com isso eles acabam girando em círculos na busca de possibilidades de

²²⁹ Contudo, a idéia de assimilação ou extensão da força ou do corpo de um indivíduo pelo uso de máquinas, é bem mais remota. Mefistófoles em seus conselhos ao personagem Fausto, de Goethe, já dizia sobre a existência dessa possibilidade. Segundo Mefistófoles, ao se comprar um animal, no caso cavalos, a força dele passa a pertencer a quem o comprou. O trecho que confirma essa referência é citado por Marshall Berman e diz o seguinte: “Pois bem, você tem mãos e pés,/ cabeça e artes inteiramente suas;/se posso encontrar prazer nas coisas,/ isso por acaso as torna menos minhas?/ Se eu posso comprar seis cavalos,/ a força deles não se tornará minha?/ Posso correr com eles, e ser um verdadeiro homem,/como se suas dúzias de patas fossem minhas.” GOETHE. Apud.: BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Op. Cit., p. 49.

²³⁰ FONSECA, Rubem. “Passeio noturno (Parte J)”. Op. Cit., p. 397.

comunicação.

Às vezes ocorre uma aproximação, mas o espaço pode ser equivocado, como em “Corações Solitários”. Outras vezes o contato ou interação só se efetiva quando há uma invasão do espaço de um personagem por outro, pela prática de uma transgressão, ou seja, quando os espaços de personagens pertencentes a “territórios” diferentes se chocam, irrompendo seus limites. Somente dessa forma a incomunicabilidade é interrompida, pois colocam a violência como único ponto de contato, a única forma de romper o espaço de ensimesmamento. Dentro dos contos esses momentos são, geralmente, os responsáveis pela tensão narrativa.

Diante disso, se verifica no espaço urbano, a preponderância que experiências individuais alcançaram sobre as coletivas, mostrando na sociedade capitalista, a derrocada de vínculos comunitários.

Conclusão

A metrópole foi para este trabalho o ponto inicial da reflexão analítica em que se quis mostrar algumas das facetas que o espaço urbano assume quando observado pela ficção contemporânea, envolto aos mecanismos da modernização.

A discussão, centrada no modo como personagens de Rubem Fonseca se relacionam com o espaço da cidade, possibilitou a identificação do tipo de olhar que deitam sobre ele. Isso revelou que há uma variedade de olhares encobrendo aquele espaço. Emitidos pelos que perambulam por entre ruas e avenidas, alguns são marcados pelo ceticismo, pelo desencanto, pela melancolia, pela nostalgia e outros são simplesmente indiferentes ao espaço urbano, modificando a compreensão dele como mensurável, dotado de fixidez. Sob essa ótica, é possível verificar que a codificação do espaço, na ficção atual, adquiriu mobilidade, conseguindo com isso transpor fronteiras e limites, não só físicos e geográficos, mas também textuais.

Talvez esse tenha sido o maior desafio o que proporcionou maior abertura e que iluminou a questão que aparenta ter surgido junto com a modificação dos olhares sobre a cidade: o desconforto e o estranhamento dos personagens citadinos diante do espaço que ocupam e usam.

A trajetória escolhida também possibilitou articular e nomear diferentes espaços construídos por aqueles que circulam pela cidade, contribuindo para a compreensão do espaço urbano visto sob o prisma da mobilidade. Ao mesmo tempo, apoiada pela flexibilidade espacial, permitiu traçar um perfil da metrópole representada na ficção de Rubem Fonseca,

expondo a segregação e desagregação humana e discursiva infiltradas no contexto urbano.

A cidade adquire novas formas a partir da perspectiva segundo a qual é olhada e da relação que os sujeitos estabelecem com ela. Nessa proposta, buscando caracterizar algumas dessas formas, optou-se por propor releituras dos caminhos percorridos pelos personagens através da imaginação, procurando associar à cidade, uma visão distanciada e crítica do espaço urbano.

O contraponto dos personagens do *corpus* selecionado com os de outros escritores como, por exemplo, Lima Barreto e Machado de Assis, teve a intenção de estabelecer um parâmetro com vistas a contribuir para um melhor entendimento do objeto em análise e, sobretudo, imprimir uma imagem do espaço urbano enquanto “móvel”, apreendida através das perspectivas dos seus usuários.

Esse tipo de análise permitiu observar que o espaço da cidade ganhou, com o passar do tempo, outros matizes. Por essa razão, a tipologia espacial adotada não pretendeu ser rígida, ou totalizante, mas sim flexível, tal como as práticas urbanas de onde emergem, qual oceano.

Bibliografias

- ALBERS, Vera. *Surtos urbanos*. São Paulo: Ed. 34, 1988.
- ANDRADE, Mário de Andrade. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. In: Edição Crítica Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção arquivos; v. 6), p. 05-168.
- ASSIS, Machado de. "Felicidade pelo casamento". In: *Contos*. Seleção de Deomira Stefani, texto integral. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1976, p. 54-74.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 2000.
- ASSUNÇÃO, Ronaldo. *Borradores de um estilo futuro: César Vallejo frente a Moscou*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 1995.
- AUERBACH, Erich. "Na Mansão de La Mole". In: *Ímagem*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 405-441.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Travessia do século)
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção travessias)
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BALANDIER, Georges. "A desordem não se isola". In: *A desordem: elogio do movimento*. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1997, p. 191-244.

- BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Diário íntimo —fragmentos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor e a vida moderna*. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Pettis poemas em prosa; pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothéa de Bruchard. Florianópolis: Ed. da UFSC, Aliança Francesa, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- _____. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Trad. Suely Bastos. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. "Turistas e Vagabundos". In: *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 85-110.
- _____. "Tempo de classe". In: *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 13-33.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. De Rubens R. T. Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 2)
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo. Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

_____. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Teoria da Cultura de Massa* introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 209-240.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo. Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Toriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a Obra de Arte” de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia*, n. 33, ago-dez. 1996, p. 11-41.

BUTOR, Michel. “O espaço no romance”. In: *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 39-46.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. “Culturas híbridas, poderes oblíquos”. In: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 283-350.

CAILLOIS, Roger. “Paris Mito Moderno”. In: *El mito y el hombre*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CÂNDIDO. *A personagem de ficção*. São Paulo; Perspectiva, 1968.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. “Da vingança”. In: *Tese e Antítese: ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. (Coleção ensaio, v.1), p. 3-28.

_____. “Entre o Campo e a Cidade”. In: *Tese e Antítese: ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. (Coleção ensaio, v.1), p, 29-56.

CARVALHO, Carlos Delgado de. “A Capital Federal”. In: *Historia da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994, p. 93-106.

CARVALHO, José Murilo de. “Festas regeneradoras de abril”. In: *Folha de São Paulo —Mais!*. 23/04/2000.

CEIA, Carlos. “Sobre o conceito de alegoria”. Endereço eletrônico:

<http://www2.uerj.br/~pg_letras/revista/ceia.htm>

CERTEAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade”. In: *A invenção do cotidiano*. (Artes de fazer). Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2ª ed, Petrópolis, Vozes, 1996, p.169-191.

_____. “Relatos de espaço”. In: *A invenção do cotidiano*. (Artes de fazer). Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2ª ed, Petrópolis, Vozes, 1996, p. 199-217.

COMPAGNON, Antonie. “Tradição Moderna, Traição Moderna”. In: *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F.

Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996, p. 9-13.

_____. “O prestígio do novo: Bernard de Chartres, Baudelaire, Manet”. In: *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão,

Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte; Editora da UFMG, 1996, p. 15-36.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Esteia dos Santos Abreu.

Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.

DORFLES, Gillo. "Criação, interpretação e comunicação". In: *O devir das artes*.

Trad. Pier Luigi Cabra; revisão de tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 61-69.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *Itinerário de uma crise: a modernidade*.

Curitiba: Ed. da UFPR, 1997.

FERNANDES, J. Genésio. "Um paraíso imaginário ou a bicharada no cimento".

In: *Papéis*, vol. 1, n. 1 (jan-jun.1997). Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1997, p. 24-27.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. "Lúcia McCartney ou as relações intransitivas". In: *Matraga*. vol. 1 n° 2/3 (maio/dez. 1987). Rio de Janeiro, UERJ:IFL.

_____. "O assassino é o leitor". In: *Matraga*. vol. 3 n° 4/5 (jan./ago. 1988).

Rio de Janeiro, UERJ:IFL.

FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. Organização de Boris Schnaiderman.

São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *£ do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____ . *A confraria dos Espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber* Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GENETTE, Gérard. “Espaço e linguagem”. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 99-106.

GENETTE, Gérard. “Proust palimpsesto”. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 41-67.

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia: 1400-1700*. Trad. do polonês Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A santidade do alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Unimarco Editora, 1997.

GOMES, Renato Cordeiro. “Espaço e nação: espaços da memória - espaços identitários”. Endereço eletrônico:
<<http://acd.ufrj.br/pacc/z/rever/2/ensaios/rgomes.html>>

_____ . *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____ . “Modernização e controle social — planejamento, muro e controle espacial”. In: *Narrativas da modernidade*. Wander Melo Miranda (organizador). Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 199-213.

GORELIK, Adrián. “O moderno debate: cidade, modernidade, modernização”. Trad. Maria Antonieta Pereira. In: *Narrativas da Modernidade*. Wander Melo Miranda (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 55-80.

- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- JENKS, Chris. "La centralidad dei ojo en la cultura Occidental". Endereço eletrônico; <<http://acd.ufrj.br/pacc/z/rever/2/ensaios/chris.html>>
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MAX, Horkheimer, ADORNO, Theodor W. "A indústria cultural". In: *Teoria da Cultura de Massa* \ introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 159-204.
- MOSER, Walter. "Spätzeit". In: *Narrativas da Modernidade*. Wander Melo Miranda (org.). Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 33-52.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. (et al.) 5ª ed. *Pós-modernidade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Coleção Viagens da Voz)
- PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido*. Trad. Flávia Cristina de Souza Nascimento. Campinas: Papyrus, 1988.
- PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. "Passagens da imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura." In: *Imagem^Máquina: A era das tecnologias do virtual*. André Parente (org.). Trad. Rogério Luz et alli. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 237-252.
- PESAVENTO, Sandra Jathay. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In: *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 37-41.

PRADO, Antonio Arnoni. "Mutilados da Belle-Époque: notas sobre as reportagens de João do Rio". In: *Os pobres na Literatura Brasileira*. Org. Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 68-72.

RESENDE, Beatriz. "Lima Barreto: A opção pela Marginália". In: *Os pobres na Literatura Brasileira*. Org. Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 73-78.

_____. "Lima Barreto e o rio de janeiro em fragmentos". Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Editora UNICAMP, 1993.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio: Edição da organização Simões, 1951.

_____. *Histórias de gente alegre*. Seleção, introdução e notas de João Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *A hora e vez de Augusto Matraga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RUBIÃO, Murilo. "O Edifício". In: *Contos Reunidos*. São Paulo: Ática, 1998, p. 159-167.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. "A ameaça do Lobisomen". Endereço eletrônico:
<<http://acd.ufrj.br/pacc/lobisomen.html>>

SARLO, Beatriz. "Modernidad y mescla cultural. El caso de Buenos Aires". In: *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. Org. Ana Maria de Moraes Bellyzzo. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, 31-44.

_____ . “El centro comercial”. Endereço eletrônico:

<<http://www.cbc.umn.edu/~ernesto/Sarlo/bscentro.htm>>

SCHORSKE, Carl. “La Idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”. Trad. Segunda Epignalli. In: *Punto de Vista* n° 30. Buenos Aires, jul-out. 1987. (separata)

_____ . *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Trad. Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARZ, Roberto. “A velha pobre e o retratista”. In: *Os pobres na Literatura Brasileira*. Org. Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 46-50.

SENRA, Stella. “Max Headroom: o último jornalista”. In: *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. André Parente (org.). Trad. Rogério Luz et alli. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 162-172.

SEVCENKO, Nicolau. “A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque”. In: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 25-77.

_____ . “Lima Barreto e a “República dos Bruzundangas””. In: *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 161-235.

_____ . “O enigma pós-moderno”. In: *Pós-modernidade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995, p. 45-55.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SILVA, Eduardo. *Dom Obá d’África, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SITE, Camillo. "A relação entre construções, monumentos e praças". In: *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. Org. Carlos Roberto Monteiro de Andrade. Trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ática, 1992.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WOLFF, Jorge H. *Juio Cortázar: a viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.