

## UM OLHAR LITERÁRIO SOBRE A CIDADE

Maria Tereza Carvalho Raimundo\*

*(...) haveria uma "visão literária" da cidade distinta da visão do arquiteto, do pintor, do higienista, do fotógrafo, do político? Em princípio, seríamos tentados a responder que sim, pois cada um carrega consigo o seu "capital" neste ato de "ver" e "narrar" a cidade, constituído de suas habilitações específicas e cargas de sensibilidade próximas, mas são todos olhares que se cruzam em torno da mesma concretude da urbe.*

Sandra Jatahy Pesavento

Este trabalho encontra raízes nas discussões tratadas no grupo de pesquisa que desenvolve o projeto "Lugares críticos: exclusão e resistência na narrativa", coordenado pela Professora Ivete Lara Camargos Walty<sup>\*\*</sup>, que privilegia os discursos dos excluídos residentes nas grandes cidades, buscando perceber o lugar ocupado por eles também na literatura dada como canônica. Partindo desses pressupostos, o que se propõe é uma das possíveis leituras do conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca<sup>1</sup>, tendo como vertente narrativa o trânsito da personagem principal, Augusto, tomado como uma metáfora da vida social.

A partir dos deslocamentos do protagonista, a cidade maravilhosa vai sendo desvelada, à medida que cada conexão, cada malha dessa rede citadina, vai possibilitando novos desdobramentos, multiplicando-se em outras redes, como num jogo pedestre que revela o irrevelável, desvenda o que está oculto, suscitando o enfoque dos dejetos retidos e detidos nos vários cantos e desencantos da cidade. O percurso da personagem pode ser entendido como intenção discursiva, tendo em vista a teoria das "enunciações pedestres", apresentada por De Certeau.. Diz o autor: "o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos".<sup>2</sup>

---

<sup>\*\*</sup> Professora Doutora da Puc-MG.

<sup>1</sup> FONSECA, Rubem. *Romance Negro e outras histórias* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>2</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. 4ª ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 1994, p. 169-217.

Vale ressaltar que o protagonista, com o intuito de buscar elementos para a produção do seu livro, desloca-se, resolutamente, para os espaços marginais da cidade. Tais espaços constituem-se em *nós*<sup>3</sup> que, conectando-se uns aos outros, paradoxalmente, evidenciam rupturas. De qualquer forma, será a partir desses nós espaciais e de suas imbricações, constituídas pela própria arquitetura da urbe que se desenha nos trajetos e por cada texto-personagem, é que se faz legível o tecido textual da cidade. Tais elementos se fazem alegorias da pós-modernidade, escrituras fragmentárias de um hipertexto citadino.

A opção do protagonista em recuperar e construir um texto múltiplo e fragmentado pelo viés dos submundos sociais, partes metonimicamente apartadas do todo citadino, (re)inventa um texto alegórico em que se inscreve o Rio, texto polifônico, de vidas distintas, representado pelo homem urbano da contemporaneidade. Nessa perspectiva, texto e meta-texto configuram-se em um enredo lingüístico da cidade. Por esse viés, a metalinguagem amplia as possibilidades de leituras, através das virtualidades significativas, configurando o conto em um (con)texto polissêmico da metrópole carioca.

No conto, *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, a "retórica da caminhada" se faz texto na arte de narrar a cidade. *A ars bene dicendi* (a arte de bem dizer), como predica os antigos, se faz, no discurso narrativo, a cidade virtual construída por um viés contemporâneo da ótica do marginal.

Em uma leitura analítica, os signos enunciados pelo narrador, que nomeiam profissões e/ou posições sociais, – *prostitutas, Velho, mendigos, cafetões, grafiteiros, vadios, bicheiros, estafetas* e outros – convergem para um referente espacial marcado pela marginalidade social, como se pode verificar nas personagens: a família Gonçalves, moradores de rua, mas são *apenas agregados da família de negros que controla aquela esquina* (p. 31) ; o pastor Raimundo e os vários fiéis pobres que freqüentam o cinema-

---

<sup>3</sup> O signo nó é empregado nesse trabalho a partir do sentido postulado por Jorge Luis Borges (1941) in "O Jardim de veredas que se bifurcam", em que o autor descreve o espaço narrativo na forma de uma estrutura constituída por *nós*.

templo; a prostituta Kelly que diz ter descoberto "três associações de putas", além de conviver com o cafetão Rezende e o amigo Boca Murcha; e, ainda, o Zé Galinha, presidente da União dos mendigos, ou melhor, da União dos Desabrigados e Descamisados, a UDD. Surge, então, na narrativa a multiplicação de vidas marginais, de modo que o leitor vai lendo a cidade como um texto infinito que se desdobra à medida que os passos de Augusto avançam as esquinas e ruas do Rio de Janeiro.

Lê-se, assim, os vários *nós* que constituem o tecido textual da cidade, tais como do protagonista com o pastor Raimundo, em que os encontros se resumem em equívocos; dos fiéis da Igreja protestante com os freqüentadores do cinema de filmes pornográficos, desencontros propositais; dos ricos "que não gostam" dos evangélicos pobres; da prostituta Kelly com os moradores de rua, visto que *Kelly parece uma princesa de Mônaco, no meio dos Gonçalves*. (p. 34). Esta assertiva expressa a hierarquia e o preconceito social que se estabelecem nos diversos âmbitos sociais, inclusive nos espaços marginais.

Esse aspecto fragmentário e descontínuo caracteriza não apenas as personagens, como também espaços físicos da cidade, como se verifica no *cinema-templo*, em que os espaços profano e sagrado ilustram o esfacelamento das fronteiras, característica de um espaço limiar: durante o dia, funciona o cinema de filmes pornográficos e à noite, a Igreja protestante. Veja-se que, embora tais espaços não se encontrem, também não se dividem. A separação do profano e do sagrado não se estabelece efetivamente na narrativa, ao contrário, tais espaços se interpenetram.

O sobrado, também, revela um lugar ambíguo que preserva o passado - a clarabóia - e cede espaço ao moderno - a chapelaria que fecha porque as mulheres da atualidade não usam chapéu. No sobrado, há também os ratos, que podem ser tidos como duplos dos excluídos da cidade: *A gente começa matando um rato, depois mata um ladrão, depois um judeu, depois uma criança da vizinhança com a cabeça grande, depois uma criança da nossa família com a*

*cabeça grande*. (p. 28). O sobrado é, ainda, o local onde Augusto escreve e alfabetiza as prostitutas, que se colocam no nível dos dejetos da cidade.

Há ainda, a calçada, espaço de circulação por excelência, que registra a interpenetração que se estabelece entre o público e o privado, onde se situam os mendigos, as prostitutas, os catadores de papel. Estes residem em suas casas alegóricas feitas de caixas de geladeiras, em frente ao *Banco Mercantil do Brasil*. Notem-se as imbricações entre o poder econômico e a desvalia, que se configuram efetivamente no espaço da rua.

Reitere-se, ainda, a abordagem constante de elementos escatológicos no *corpus* do tecido textual, tais como, no banheiro do McDonalds, onde *um sujeito acabou de defecar* (p. 21), as lembranças que Augusto tem do (...) *avô, um homem cinzento de nariz grande, do qual costumava tirar melecas* (...). (p. 23), além dos signos *cocô, bueiros e moscas*. Veja-se que esses elementos corroboram a construção do espaço imaginário predominantemente constituído por detritos e dejetos.

Nesse cenário urbano, capitalista, o *homo consumes* é um dos traços predominantes da contemporaneidade. Consomem-se coisas, valores e até mesmo pessoas; observa-se então a ocorrência do utilitarismo do próprio homem, que só é tido como ser humano enquanto serve e insere-se no sistema. Caso contrário, o homem torna-se lixo ou dejetos do próprio homem, pois, como postula De Certeau, por lixo pode-se entender tudo que não esteja devidamente ajustado aos padrões sociais, inclusive as pessoas.

Como se verifica, a personagem Raimundo, migrante da seca, encontra na cidade maravilhosa a aridez humana. Pode-se inferir, então, que o espaço religioso pode tornar-se também ameaça de exclusão à medida que os seus fiéis não correspondem aos seus intentos, conforme enuncia o bispo da *Igreja Jesus Salvador das Almas*. *Cada pastor é responsável pelo templo em que trabalha. A sua arrecadação tem sido muito pequena. Sabe quanto o pastor Marcos (...) arrecadou no mês passado? (...). nossa igreja precisa de dinheiro. Jesus*

*precisa de dinheiro, sempre precisou. Você sabia que Jesus tinha um tesoureiro, Judas Iscariotes? (p. 39).*

Vale observar que, do mesmo modo que o pastor Raimundo pode ser transferido para a Baixada, caso não obtenha êxito financeiro em sua igreja que se situa no centro, os moradores de rua também correm o risco de serem retirados de suas casas de papelão, em frente ao Banco Mercantil do Brasil, para que a cidade sedie *um grande congresso de estrangeiros*. (p. 35), com o intuito de serem escondidos dos gringos, numa maquiagem social. Mas, em ambos os casos, existe a resistência para manterem-se em seus lugares, ou seja, no centro da cidade.

Quanto a Augusto, é importante considerar que também *não sairia do centro por nada*. (p. 35), o que permite inferir que as sinuosidades e bifurcações dos mapas geográfico e social da cidade não são um problema para ele. Note-se na citação que se segue que o local de deambulações do protagonista aparece como um labirinto, onde Augusto é uma presa, como as demais personagens do conto:

*Augusto volta para o sobrado da Sete de Setembro descendo do beco Escada da Conceição até a praça Major Valô. Segue pela ladeira João Homem até a travessa Liceu, onde tem um lugar chamado Casa do Turista, dali para a rua do Acre, depois rua Uruguaiana. A Uruguaiana está ocupada por tropas de choque da Polícia Militar, portando escudos, capacetes com viseiras, cassetetes, metralhadoras, bombas de gás. As lojas estão fechadas.* (p. 47).

Nesse sentido, a cidade ficcional aparece como uma esfera infinita cujo centro pode deslocar-se para outros espaços, ou seja, no conto, o centro pode estar, também, no (...)imenso resto que somente o *stánas da Igreja de Jesus Salvador das Almas conhece inteiramente*, (p. 16) que, ora faz-se periferia, ora torna-se centro. Essa tendência da sociedade pós-moderna é definida por Ernesto Laclau como *des-locação*, ou seja, quando o núcleo de uma estrutura passa a ser substituído por uma pluralidade de *centros de poder*.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> HALL, Stuart. *Identidade Cultural*. Fundação Memorial da América Latina, 1997.

Percebe-se, contudo, que a relação do centro carioca com o labirinto perpassa o espaço físico da cidade para encontrar uma configuração nas relações transitórias e interações frustrantes entre as personagens. Como se observa na personagem *Velho*, que pode ser entendido como uma personificação das ruínas, representando o esgarçamento do passado, do que já não tem mais importância, como os prédios que vão sendo demolidos e *a mania que essa gente tem de mudar os nomes das ruas*. (p. 17). O Velho vai sendo "demolido" gradativamente na narrativa, visto que é colocado à margem da sociedade capitalista. Observe-se que essa personagem não tem um nome próprio, é apenas um adjetivo pejorativo, *Velho*, sinônimo de obsoleto e improdutivo, tendo em vista, é claro, a cultura ocidental capitalista.

Há, ainda Hermegildo, uma personagem hiperbólica, já "que não faz outra coisa na vida senão divulgar um manifesto ecológico contra o automóvel." (p. 20). Note-se que essa personagem acaba por transgredir normas da sociedade e estabelecer um conflito com os usuários dos carros; bem como a relação dos grafiteiros com os moradores da cidade, cujos ideais e práticas de espaço não são compatíveis.

E, finalmente, dos catadores de papel e os moradores da rua do Jogo da Bola, que coabitam o mesmo espaço, as ruas, mas se dividem através de rixas e conflitos, como se verificam nos trechos a seguir, em que o primeiro enunciado é uma fala de *Benevides*, um catador de papel : *sair daqui (...) moro ao lado de um banco (...) e eu estou aqui há dois anos, o que significa que ninguém vai mexer com a nossa casa*. (p. 35). Por outro lado, na fala do *Zé Galinha* ou *Zumbi do Jogo da Bola*, têm-se: *não pedimos esmolas, não queremos esmolas, exigimos o que tiraram da gente. Não nos escondemos debaixo das pontes e dos viadutos ou dentro de caixas de papelão como esse puto do Benevides (...). Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte (...). E ninguém pede esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola*.(p. 46).

Através dos enunciados supracitados, pode-se estabelecer uma oposição entre as posturas sociais dos moradores de rua. Se, por um lado, os catadores de papel expressam um certo conformismo com as condições de moradia, explicitando a exclusão como uma prática social já admitida e banalizada pelos próprios excluídos, por outro lado, os representantes da UDD - *União dos desabrigados e descamisados* - exprimem a resistência mediante o outro lado social que não é focado no conto, mas aparece implicitamente, denunciando, assim, os *muros invisíveis*<sup>5</sup> que se explicitam através da voz do autor-implícito, nas entrelinhas do texto, configurando, assim, os limiares dos espaços sociais.

Vale considerar que esse último *nó* revela a cidade como um lugar-crítico, espaço da exclusão e da resistência social. Aparecem aqui, através dessa construção conflitiva da cidade, as falhas ou falácias do convívio social que se revela carente de solidariedade, como se evidencia no trecho: *Raimundo treme convulsivamente e cai, desmaiado. Fica estendido algum, tempo com a cara na sarjeta, molhado pela forte chuva, uma espuma branca escorrendo do canto da boca, sem despertar a atenção das almas caridosas, da polícia ou dos transeuntes em geral. (p. 43).*

Note-se que as personagens presentes no conto representam vidas distintas, partes que se completam num todo, matrizes geradoras e conformadoras de uma paisagem cultural periférica da cidade maravilhosa.

A cidade-texto deixa-se ler em seus conflitos, é claro, por vias da linguagem. Esta aparece como um dos focos de tensão e de representação do convívio citadino. Os aspectos diacrônicos e sincrônicos da língua, representados na narrativa, respectivamente, pela referência a *Joaquim Manuel de Macedo* e aos mídias, expressam os conflitos da identidade cultural da sociedade *versus* os modismos provocadores das renovações languageiras. As

---

<sup>5</sup> GOMES, Renato Cordeiro. *Modernização e controle social – planejamento, muro e controle espacial*. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade* Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp.199-213.

diferentes modalidades lingüísticas presentes na narrativa retratam e reforçam os conflitos citadinos.

A língua culta padrão, representada por Macedo, possibilitaria a Augusto "Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro" <sup>6</sup>, mas a coloquial, segundo o protagonista, corromperia *o vocabulário dos cidadãos* (p.19). Parece, então, que o protagonista procura relativizar essas modalidades lingüísticas, posicionando-se como mediador, deslocando-se entre esses dois extremos, na interpenetração das culturas erudita e popular.

A linguagem não é relevante apenas para o protagonista, mas aparece na narrativa como salutar no sacerdócio da personagem Raimundo, pois, através de suas habilidades semânticas, *em pouco tempo Raimundo chegou a pastor; (...). Por saber dizer com rapidez e significados corretos uma palavra depois da outra, foi transferido da Baixada para o centro da cidade, pois a Igreja de Jesus Salvador das Almas queria levar a palavra de Deus (...).* (p. 14). Veja-se que ele encontra no Rio de Janeiro a possibilidade de abandonar a antiga profissão, camelô, e torna-se pastor evangélico, sempre se valendo de sua capacidade retórica.

A linguagem, como mencionado anteriormente, surge, também como violência representada na forma com que Augusto perde a orelha, através de uma mordida. Esse ato da prostituta elucida metonimicamente a impotência da sociedade em solucionar problemas banais resultando em práticas, tradicionalmente, utilizadas mediante a impossibilidade de se estabelecerem acordos mínimos pela linguagem verbal.

A orelha mutilada de Augusto pode representar, ainda, o *individualismo*, que aparece como uma das características marcantes na contemporaneidade, especialmente nos espaços urbanos, visto que o protagonista não sabe ouvir as prostitutas, o Velho e o pastor.

---

<sup>6</sup> MACEDO: 1862-3



*Encontramos aqui a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, enquadrado no plano da multidão impessoal e anônima.*<sup>7</sup>

Outro aspecto relevante no conto e que dialoga com tendências contemporâneas é a crise identitária de algumas personagens, como se verifica na dúvida identidade do protagonista. A personagem habita duas esferas: a privada, em que Epifânio apresenta-se e raciocina como indivíduo - nessa esfera há a prevalência do ser motivado por suas preferências pessoais, como é o caso dos longos passeios ao Campo de Santana, onde o protagonista busca resquícios de preservação do calor da vida - e, por outro lado, a esfera pública, em que Augusto raciocina como cidadão e deseja conhecer o desconhecido, abarcar o universo citadino. É na composição de um sujeito ambíguo que Augusto estabelece uma epifania consigo mesmo, através do desejo de estabelecer uma comunhão com a cidade, embora, ainda assim, a personagem posicione-se como sujeito solitário: *Nem tenho desejo, nem esperança, nem fé, nem medo. Por isso ninguém pode me fazer mal. (...).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.* (p. 48).

A personagem feminina, Kelly, revela-se também paradoxal nas entrelinhas de seu ofício e nos seus desejos mais ocultos, na desproporção da sua realidade – a prostituição - e nos seus anseios – o casamento e, ainda, o pastor evangélico que acredita ter descoberto a identidade de Lúcifer, *ele descobriu o nome sob o qual satã se esconde, Augusto Epifânio.* (p. 43), já que, segundo ele, *satanás não é metafísico* (p. 15) e tem frequentado a sua igreja disfarçando-se *como um homem de óculos escuros sem uma orelha.* (p. 39).

Essa associação da personagem crente é tratada ironicamente na narrativa, através da confusão criada pelo pastor entre o elemento selênio, um componente de um medicamento de Augusto, e o odor do demônio, no caso o enxofre. Vale frisar que, aqui, a palavra confusão é

---

<sup>7</sup> Stuart Hall: 1997, 33

empregada no seu sentido literal – uma vez que o pastor acaba por "fundir" *satanás* e *Augusto* em uma única personagem. Esse equívoco expressa também o despreparo do pastor frente aos assuntos ligados aos aspectos místicos, que, querendo ou não, são fontes basilares de toda religião. Assim, o crente acrítico desnorteia-se no espaço citadino, que se mostra, mais uma vez, um espaço labiríntico.

Dessa forma, pode-se aproximar *o satanás da Igreja Jesus Salvador das Almas* do mítico Minotauro da Grécia antiga. Ambos têm a arte de andar pelo labirinto e lhe conferem uma leitura associada ao mal. No mito dos cretenses, têm-se a condição do ser monstro. E, no conto, *satanás* ocupa, tanto no nível denotativo quanto nos diversos referentes, conotações repulsivas, relacionadas a todas as mazelas da humanidade: "'Todo bem vem de Deus e todo mal vem do Diabo', diz Raimundo."

O pastor emigrante de sua terra parece perder-se nesse espaço complexo da metrópole: um complexo misterioso sem mapas. A religião, espaço de alguns excluídos na narrativa – *dos jovens doentinhos, das velhas, porteiros, faxineiros, das empregadas e dos migrantes* – parece criar também normas e paradigmas para a manutenção da inclusão.

Nesse sentido, pode-se dizer que a ficção citadina de Rubem Fonseca condensa e potencializa as experiências de exclusão e resistência do homem contemporâneo no espaço urbano, visto que traz à tona a pobreza, a mendicância, as transgressões, a exclusão, que fazem do homem ruína de seu próprio tempo, explicitando, assim, o reverso da cidade dos cartões postais.

O narrador fornece um protótipo do homem pós-moderno, que se posiciona nos espaços limiares do texto citadino, fazendo suscitar textos apócrifos e escancarados, centrais e periféricos. Sem morros e sem uma visão global, Augusto escreve o Rio de Janeiro, às margens de um centro, que não se pode abarcar. Um protagonista sem fé, sem medo, sem

dentos e sem esperança, circula pelas ruas da cidade maravilhosa, evidenciando que não há um submundo, pois tudo aflora na superfície do texto da cidade e pode ser visto.