

Travessia, memória e marginalização em “a arte de andar nas ruas do rio de janeiro”, de Rubem Fonseca

GILDA VILELA BRANDÃO

Brasileira do Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüíst

Resumo: Na tentativa de escapar à opressão do presente, o *solvitur ambulando* Augusto-Epifânio escava, sob os escombros da cidade moderna, resíduos de um passado-memória inscrito nos nomes das ruas e nas fachadas dos prédios. Explicitar esse esforço, suas imagens e combinações, é o propósito deste artigo.

Palavras-chave: rua; cidade; centro; passado; memória

Résumé : Dans la tentative d'échapper à l'oppression du présent, le *solvitur ambulando* Augusto-Epifânio creuse, sous les décombres de la ville moderne, des résidus d'un passé-mémoire qui ne cesse pas de s'écrire et de s'inscrire sur les cartes des rues et sur les façades des bâtiments. Expliciter cet effort, son pouvoir associatif d'images e combinaisons, c'est le propos de cet article.

Mots-clés: rue; ville; centre; passé; mémoire

À procura de um centro

Pelo esplendor do passado, portanto, e pela sua má fortuna da atualidade, o convento de S. Antonio da cidade do Rio de Janeiro deve chamar nossa atenção e tornar-se o objeto de estudo desvelado em alguns de nossos passeios. (MACEDO, 1942, p. 124)

Para narrar a história do escritor-andarilho Augusto-Epifânio – que, na tentativa de diminuir o fosso separando letrados e iletrados, “além de andar [...] ensina as prostitutas a ler e a falar de maneira correta”¹ –, Rubem Fonseca abre seu conto com a seguinte epígrafe:

Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos. Joaquim Manuel de Macedo, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862)

De imediato, põe o leitor de sobreaviso: Fonseca deve ser um leitor assíduo de Joaquim Manuel de Macedo² (1820-1883), cuja temática quase sempre ingênua, da qual são exemplos os romances *A moreninha* (1844) e *O moço loiro* (1845), atingiu altos níveis de audiência folhetinesca nos meados do século XIX. Porém, antes de enveredar por prováveis caminhos intertextuais, o narrador instrui o leitor a respeito dos lugares retóricos a ser evitados pelo futuro escritor:

Também [Augusto] toma cautela para que o livro não se torne um pretexto, à maneira de Macedo, para arrolar descrições históricas sobre potentados e instituições, ainda que, tal como o romancista das donzelas, ele às vezes se entregue a divagações prolixas. (p. 19)

¹ FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 12. De agora em diante, todas as citações deste conto estão nesta edição e passarão a ser assinaladas apenas pelo número da página em que se encontram.

² Segundo Leite, “Joaquim Manoel de Macedo satirizou de diversas maneiras as incompreensões lingüísticas dos viajantes [...]. Macedo, como professor do Colégio Pedro II e autor de livros históricos sobre o cotidiano carioca, foi dos críticos mais autorizados, se bem que não escapasse da necessidade de registrar o “progresso” dos costumes, em sua descrição do Recolhimento de N. S. do Parto (1862). Cf. LEITE, 1984, p. 31-32.

A referência a essa obra não ficcional de Macedo reitera-se no título do conto, por meio da substituição do substantivo *passeio*, de sugestão puramente idílica, pelo substantivo *arte*. Contudo, o termo *arte* guarda um sentido diverso daquele usualmente concebido: a arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro não visaria à Beleza – tentativa estética totalmente estéril. Ao contrário, a ideia conceitual da palavra *arte* aparece, aqui, compatível com a *noção de esforço* – forma, aliás, de fazer, também, arte –, visto que se trata de achar a beleza em um lugar onde, talvez, ela não seja encontrável, ou seja, na cidade, “lugar onde o capitalismo, o poder e o dinheiro se tornaram grandezas incomensuráveis”. (BENJAMIN, 1993, p. 172).

Tem-se de partida um projeto intertextual (abortado) altamente engenhoso, que é o de criar uma versão paralela ao texto de Macedo – impecável, aliás, tanto na elegância do estilo quanto na lógica argumentativa –, pois, de lá para cá, supõe o narrador, muito coisa pode ter mudado – para pior, talvez – em nossa tapeçaria urbana.

Ao pretender cruzar seu trabalho com o de Macedo, Rubem Fonseca tece seu contraponto, utilizando para isso uma conotação duplamente sarcástica, a começar pelo deslocamento do estatuto social do escritor-narrador, não mais representado por uma figura das altas camadas sociais, mas pelo inexpressivo funcionário público, Augusto Eipânio, que, na condição de ex-empregado da companhia de água e esgotos (assim mesmo em minúsculas) do Rio de Janeiro deve, seguramente, estar apto para a empreitada literária à qual se propõe:

Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio, mora num sobrado em cima de uma chapelaria feminina, na rua Sete de Setembro, no centro da cidade, e anda nas ruas o dia inteiro e parte da noite. Acredita que ao caminhar pensa melhor, encontra soluções para os problemas: solvitur ambulando, diz para seus botões. No tempo em que trabalhava na companhia de águas e esgotos ele pensou em abandonar tudo para

viver de escrever. Mas João, seu amigo que havia publicado um livro de poesia e outro de contos e estava escrevendo um romance de seiscentas páginas, lhe disse que o verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obscuro, não se podia servir à arte e a Mammon ao mesmo tempo, portanto era melhor que Epifânio ganhasse o pão de cada dia na companhia de água e esgotos, e escrevesse à noite. (p. 11; o grifo é meu)

Para o narrador, é importante ir à cata de um local adequado, a partir do qual seria possível à personagem visualizar resquícios, porventura existentes, de um *centro*, empreendimento a que Augusto se dedica com afincos, embora precise realizar uma série de contorções físicas e torções visuais para distingui-lo³.

[...] Augusto, sentado em frente ao seu enorme caderno de folhas pautadas, anota o que vê ao caminhar pela cidade e escreve seu livro *a arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*.

Ele se mudou para o sobrado da chapelaria para melhor escrever o primeiro capítulo, que compreende, apenas, *a arte de andar no centro da cidade*. Não sabe qual capítulo será o mais importante, no fim de tudo. 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 plano ou é raso, *o centro da cidade* tem apenas uma colina, indevidamente chamada de morro da Saúde, e para ser 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

³ Citações longas são necessárias para nossa argumentação e para o bom entendimento do enredo.

muito vê-se certos dias o ar poluído pousado sobre a cidade.

Em suas perambulações, Augusto ainda não saiu do *centro da cidade*, nem sairá tão cedo. O resto da cidade, o imenso resto que somente o satanás da Igreja de Jesus Salvador das Almas conhece inteiramente, será percorrido no momento oportuno. (p. 15-16)

⁴ Em muitas instâncias narrativas, Rubem Fonseca utiliza o discurso indireto livre, procedimento pelo qual, como é sabido, a fala do narrador incorpora-se à fala da personagem.

⁵ « Rio est devenue la capitale du Brésil en 1763 [...]. En 1767, elle représentait à peu près ce qu'elle est aujourd'hui le quartier du port et la vieille ville. Elle était entourée de coteaux ou collines de granits ronds [...]. La Place du Palais (aujourd'hui place 15 de Novembre) possédait aussi la prison et le couvent des Carmélites. Derrière le palais se trouvait l'Hôtel de Ville et le Palais de Justice [...]. La rue principale s'appelait rue Direita (aujourd'hui Primeiro de Março); les autres rues faisaient un angle droit avec elle. » (MAURO, 1977, p. 193. Tradução nossa.)

Em princípio, a palavra *centro* – cercada, como está, por um discurso geográfico – não parece guardar ambivalências, podendo até ser lida (do mesmo modo que “colina” e “morros”) em seu sentido literal, denotativo, não metaforizado.

Assim, quando na condição de porta-voz da personagem⁴, o narrador afirma que obstáculos físicos (os morros circundando a cidade) impedem a visão do centro estamos no domínio de um mundo físico reconhecível, que não nega o real. Nesse sentido, é notável como a linguagem precipuamente referencial, do contista, assemelha-se ao discurso estritamente verdadeiro da História:

O Rio tornou-se a capital do Brasil em 1763 [...]. Em 1767, ela representava mais ou menos o que é hoje o bairro do porto e a cidade velha. Era cercada de *morros, ou colinas de granito redondas* [...]. A praça do Palácio (hoje praça 15 de Novembro) *continha* também a prisão e o convento das Carmelitas. Atrás do palácio *achava-se* a Prefeitura e o Tribunal de Justiça [...]. A rua principal *chamava-se* rua Direita (hoje Primeiro de Março); as outras ruas *formavam* um ângulo direito. (MAURO, 1992, p. 17; grifo nosso)⁵

Na fabulação de Fonseca, parece que a ênfase nos topônimos corresponde à tática de a personagem ver a cidade sem nela se engajar emocionalmente, já que observá-la a partir de seus contornos físicos é, também, vê-la à maneira de um cartógrafo, neutra e objetivamente.

Porém, quando o narrador acrescenta:

mas, o centro é mais diversificado e obscuro e antigo

saímos da (falsa) crosta documental e saltamos diretamente para o plano da enunciação literária, para o jogo das convenções próprias de um universo inventado. Isso porque a reflexão deste narrador onisciente vem crivada de notações enunciativas perspícazes. De saída, a conjunção adversativa “mas” sugere que não há probabilidades de êxito à vista. Como o procedimento estilístico utilizado é o da iteração de uma unidade linguística (a palavra *centro* aparece oito vezes no trecho citado, produzindo, como efeito retórico, um humor ferino, tônica do narrador fONSEQUIANO), essa repetição, eivada de novos sentidos, vem cercada por uma adjetivação vaga. Senão vejamos. O adjetivo “diversificado”, cujo sentido mais próximo seria “variado”, não propõe nada que leve o leitor a estabelecer analogias com o já dito; “obscuro”, convenhamos, é um adjetivo abstrato, de forte impressão subjetiva; “antigo”, por sua vez, em oposição a “novo”, contém um valor temporal sem comprovação textual. Daí por que “diversificado”, “obscuro” e “antigo” parecem mais um conglomerado de vivências armazenadas na mente do narrador. Donde se conclui que este *centro* que não é, ou não quer ser mostrado ao leitor, constitui uma metáfora em gestação, articuladora do texto. O que é, sem dúvida, surpreendente, uma vez que, na economia do texto, essa motivação – a busca do centro – vai se confundir, mais adiante, com o pivô do processo metafórico: a busca da memória. Assim, aparentemente separados, centro e memória irão formar, ao término de tudo, sem que quase se perceba, um amálgama só.

Então, já que o centro é invisível e, nas palavras do pastor Raimundo, “o centro é um mistério” (p.15), é possível supor que Augusto esteja frente a frente com uma cidade geográfica e culturalmente acêntrica. Seria este seu enigma: escrever um livro sobre um centro que

não se desvenda a olho nu; escrever um livro sobre algo incognoscível? Como a personagem “solvitur ambulando” (“andando é que se resolve a dificuldade”) não confia no que seus olhos veem, e como os mais puros enigmas só se resolvem, parece, com muito *esforço*, a solução para Augusto é mesmo percorrer as ruas do Rio de Janeiro à procura de um *centro* que pudesse porventura congrega o significado histórico e cultural da cidade, matéria indispensável à composição de seu livro, pois não é possível viver em uma cidade – supõe o narrador fonsequiano – sem surpreendê-la sob a angularidade dos marginais que a habitam. Esse projeto vital de Augusto percorre a trama do conto. Para levá-lo adiante, o autor utiliza uma linguagem acentuadamente marcada, na apreciação feliz de Vera Lúcia Frollain de Figueiredo, por *flashes* fotográficos, que a estudiosa estende ao conjunto da obra do autor:

[Na ficção do autor], a arte se reencontra com a cidade moderna através de *flashes fotográficos*, mas não há aí nenhum resquício de utopia que nos permite ir além do olho nu, mas nem por isso elimina a subjetividade ou permite atingir essa verdade última. (FIGUEIREDO, 2003, p. 35; grifo da autora)

De fato, se, conforme vimos afirmando, o *centro da cidade* precisa ser construído a cada passo, os *flashes* fotográficos não seriam outra coisa senão uma estratégia de que se serve o narrador para levar sua personagem a interrogar-se, sempre e cada vez que um *flash* novo, uma nova qualidade, uma nova percepção da cidade se lhe apresentem. Longe de ser digressivo, o *flash* constitui-se como método. Método de escrita. Método de conhecimento. Enquanto recurso de composição, o *flash* tem, como elemento de expressão, o corte, que nos leva alternadamente de um cenário para outro. Daí a sucessão de quadros que *reclamam* (no sentido fotográfico do termo) a exclusão de seres que não são marginais por

opção, como o maneta “[que] vendia um ou dois cigarros para os sujeitos que não têm dinheiro para comprar um maço inteiro” (p. 28), os grafiteiros semianalfabetos, o catador de papel Benevides Gonçalves, “preto que está sempre embriagado” (p. 32), e o presidente da União dos Mendigos. Essas personagens não têm outro parentesco senão a miséria; sobrevivem de modo tão individualista que não conseguem perceber as semelhanças que as constituem. Radicalizada, essa forma de alienação social não permite que cada um veja no outro seu próprio espelhamento. Nesse esboço alienado está Kelly, a prostituta a quem Augusto ensina a ler, e que, ao se pôr a distância desses seres, mostra uma percepção falha de sua condição de marginal: “ ‘Vamos’, diz Augusto segurando Kelly pelo braço. Kelly solta o braço. ‘Não me pega não’, aqueles mendigos devem estar com sarna; você vai ter que tomar banho antes de se encostar em mim.”(p.35).

Ao aderir aos restos da sociedade, o autor de *Romance negro e outras histórias* estaria dialogando com João do Rio (1881-1921), que, em outro momento histórico, recolheu, por esses mesmos becos e por essas mesmas ruas cariocas, a mesma cotidianidade perversa. Afastando-se do canônico – “[que] sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica” (JITRIK, 1998, p. 19) –, João do Rio, no conto “D. Joaquina”, deu à prostituição feminina, urbana, um tratamento estético. O que já configura uma transgressão a certa tradição romântica de narrar histórias em que tudo é elevado, espiritual, ideal, festivo e utópico.

Aquele canto perto dos Telégrafos, às nove de um noite de inverno. Em frente, os destroços da antiga Ucharia, embocando a rua Clapp, cheia de prédios grandes, com lanternas... [...]. *Era no centro da cidade*. Estava ermo. Parecia ao menos ermo. [...] [As pobres mulheres da praça

Tiradentes] comportavam-se austeramente. Eram todas mais ou menos velhas, mas penteadas, calçadas, de colete, a blusa presa por um cinto, a saia preta. Caminhavam como quem vai a um determinado lugar. Paravam como quem espera o bonde. À aproximação de um indivíduo, punham-se em guarda, secas, impondo condições. Quando acediam, seguiam disfarçadamente. (RIO, 1995, p. 25-26)

Como motivação central, em ambos os contistas, temos a representação de seres arruinados, tomados do mundo empírico como uma coisa entre coisas. Sem o espírito belicoso de Fonseca, João do Rio apreende-os em uma espécie de contralocal, em um cenário noturno, entrecortado pela iluminação artificial dos automóveis, símbolo incontestado da vida moderna. Para esse espaço marginal, confluem um narrador refinado e uma velha prostituta, D. Joaquina, “uma pobre coitada que faz a rua à noite” (ibid., p. 25), duas identidades não homogêneas de que se serve o autor para metaforizar a falsificação da cidade moderna, tônica, aliás, de seu projeto artístico: sob a engenharia da luz, um indivíduo pertencente à alta sociedade, um *snoob* movido por esses “sentimentos maus”, as sensações, vai captar sua contraparte – a sombra.⁶

Para João do Rio, assim como para Rubem Fonseca, a casa da escrita é a rua. Nas pegadas do autor de “D. Joaquina”, “Última noite”, “A noiva do som”, “A menina amarela”, Rubem Fonseca focaliza uma cidade mediada por desesperançados. Entre a personagem e a cidade há uma camada espessa de coisas e seres que é preciso decifrar, uma massa de analfabetos desmemoriados, sem história: “Hei, diz Augusto para um dos jovens [grafiteiros]: ‘cabaço é com cê-cedilha, vencidos não é com s, e falta um i no grafiteiros’” (p.19). Com uma sutileza só encontrada em escritores criativos, o narrador fonssequiano, diante de uma população iletrada, descentrada, vai pondo abaixo as aspirações humanitárias do *solvitur ambulando*:

⁶ Já procuramos demonstrar que, na escrita de João do Rio, mantidas as diferenças de gênero, crônica e ficção interpenetram-se em vários momentos, valorizando-se mutuamente. Cf. (BRANDÃO, 2003).

[Augusto e Kelly] chegam ao sebo. Kelly olha, da rua, desconfiada, as estantes no interior das lojas, cheias de livros: 'Existe gente no mundo para ler tantos livros?'. Augusto quer 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." (p.36)

Uma população marginalizada, sem possibilidades de libertação à vista, e uma prostituta avessa à leitura não são, certamente, bons depositários da memória cultural de um povo.

Na encenação da linguagem, a cidade vai aos poucos arruinando o projeto de Augusto. Se a busca do centro é a metáfora da busca de um Brasil feliz, o leitor já entrevê a dificuldade de o andarilho escrever seu livro.

Passados mais de cem anos desde que Macedo escrevera suas quatrocentos e quatorze belas páginas, um plebeu ignorado pela cultura da letra imprime àquela história uma outra história, desestabilizando, desse modo, o intertexto anterior. Afinal, como já nos dissera Macedo: "Aproveitemos o pouco que temos em uma curtíssima vida de três séculos e meio". (MACEDO, 1942, p. 414)

A cidade-memória

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aqueles que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. (BENJAMIN, 1993, p. 73)

A narração acompanha as andanças de Augusto por ruas que, há cem anos atrás, concentravam a vida artística, intelectual, política e mundana da capital brasileira, como

a rua do Ouvidor – “ponto de reunião dos elegantes e dos ociosos da República” (JÚNIOR, 1894, p. 7), lugar de circulação dos *dandys*, “alvo do mulherio que passa” (ibid., p. 11), trampolim para encontros amorosos, de onde saíam “os pares de *cotillon*, dos grandes saraus” (ibid., loc. cit.). Um discreto charme escapava dos estabelecimentos comerciais ali situados, como a loja de Mme. Lambert, onde a mulher “reina, governa e administra” (ibid., p.10), o hotel Ravot, “onde se hospedavam os fazendeiros ricos da província” (ibid., p. 9) e a confeitaria dos Castellões, ponto de reunião de “literatos, jornalistas, poetas, romancistas, músicos, deputados, que comentam os acontecimentos do dia, entre um homérico queijo suíço e latas de doce” (ibid., p. 12).

Não é de estranhar, pois, que nossos melhores escritores tenham explorado em páginas memoráveis esse lado mais limpo da cidade, muito embora pelas redondezas proliferassem as tascas, e por ali passassem ambulantes, escriturários, prostitutas, mendigos, como, aliás, anotou Alencar em certos entrecchos de *A viuvinha*.⁷

Como que antecipando Rubem Fonseca, João do Rio, numa postura de desmascaramento do processo civilizatório, puxava um saldo humano,⁸ a vagar pelos lados obscuros da cidade:

A mendicidade é a exploração mais regular, mais tranqüila desta cidade [...]. Nos pontos de bondes, pelas ruas, guiadas sempre por crianças de frases inexpressivas, vemos tristes criaturas com as mãos estendidas [...]. Há a Antonia, a Maria, a Zulmira, a viúva Justina, a D. Abrosina. (RIO, 1952, p. 166)

E porque possuía uma consciência muito nítida de sua história, o cronista carioca anota, à maneira de um etnógrafo, a história das ruas, salvaguardando-as, pela memória, da destruição predatória:

Vede a rua do Ouvidor. É a fanfarronada em pessoa [...]. Começou por chamar-se Desvio do Mar. [...]

⁷ No momento em que Alencar escreve, a cidade mantinha sua fisionomia provinciana. A abertura da Avenida Central, hoje Rio Branco, se daria no princípio do século XX (1903-04), sob a administração do prefeito Francisco de Pereira Passos.

⁸ A esse respeito, ver: Antonio CANDIDO, *Radicais de ocasião*. In: *Teresina e etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 e Antonio Arnoni PRADO, *Mutilados da belle-époque: notas sobre as reportagens de João do Rio*. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

[. No tempo em que os seus melhores prédios se alugavam por dez mil réis, era a rua do Gadelha. [...] Um dia resolveu chamar-se do Ouvidor sem que o senado da câmara fosse ouvido. [...]. A rua da Misericórdia, com as suas hospedarias lôbregas [...] é perpetuamente lamentável. Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em rede; nela vicejou a imundície, nela desabotoou a flor da influência jesuítica [...]. há (sic) ruas que, pouco honestas no passado, acabaram tomando vergonha. Essa tinha mesmo de mudar de nome. Chamou-se do Açougue Velho, do Inácio Castanheira, do Sucúsarará, do Tomé da Silva, que sei eu? Até mesmo Canto do Tabaqueiro. Acabou Quitanda do Marisco, mas, como certos indivíduos que organizam o nome conforme a posição que ocupam, cortou o marisco e ficou só Quitanda. (RIO, 1951, p. 10-16)

Sabedor do ofício de andar pelas ruas do Rio de Janeiro, João do Rio antecipa Rubem Fonseca. Trilhando um caminho entre o real e o estético, e sem os revólveres e os assaltos que tanto marcaram sua escrita, o autor de “O cobrador” escava, infatigavelmente, a biografia das ruas e dos lugares que se foram: “Agora Augusto está na rua do Ouvidor, indo em direção à rua do 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” (p. 49). E, à maneira do cronista carioca, vai fazendo da rua o chão da memória:

Uma mulher que toma um cafezinho é escolhida [por Augusto] porque não tem um dente na frente. [...] “Você está livre?”. Ela informa o preço e menciona um hotel na rua das Marrecas, que *antes se chamava* rua das Boas Noites e *havia ali* a Casa dos Expostos da Santa Casa. *mais de cem*

anos atrás. E a rua já se chamou rua do Ladário e *se chamou* também rua André Rebouças, antes de ser rua das Marrecas, e depois *seu nome foi mudado* para rua Juan Pablo Duarte, mas o nome não pegou e voltou a ser rua das Marrecas. Augusto diz que mora perto e propõe ir para a casa dele. Caminham ambos constrangidos. (p. 21; grifo nosso)

Nessa linha memorialista, e em meio ao processo de reificação de Kelly, Augusto prossegue sua missão humanitária de conscientização da prostituta. Abandonando meios formais (a leitura de jornais), de resto, inoperantes, apela para a tradição musical do país:

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. (p. 31)

A leitura da cidade seria uma tentativa a mais que possibilitaria a inserção de Kelly em seu caminho de libertação. Mais uma vez, o mundo da memória vem à tona. Trazido poeticamente para o texto literário, o discurso da lembrança é rejeitado. A jovem avessa aos livros e cuja perspectiva de vida é se tornar membro da Associação das Prostitutas (“Mas aí descobri que tem três associações de prostitutas e eu não sei para qual delas entrar” (p.30), é talvez uma das realizações literárias mais completas da “consciência coisificada”:

La consciencia coisificada se queda forzosamente presa en los dos extremos del empirismo grosero y de la utopia abstracta, análogamente y con la misma falta de perspectivas. Con ello la consciencia se convierte en mero espectador

pasivo de un movimiento de la cosas según leyes externas, sin poder intervenir de ningún modo en él, o bien se considera a sí misma como un poder que consigue, a su objetiva voluntad, dominar el movimiento de las cosas, en sí sin sentido. (LUKÁCS, 1975, p. 84)

Com uma percepção falha e incompleta de sua condição social, Kelly recusa ver na Avenida Rio Branco – ícone emblemático do controverso processo de urbanização do Rio de Janeiro, reino do consumo e dos prazeres mundanos – parte da história da cidade. Não há em Kelly nenhum gesto latente de dirigir-se para seu presente, nem para seu passado nem para seu futuro:

Augusto e Kelly comem um hambúrguer com suco de laranja.

“Eu vou te levar para ver a avenida Rio Branco.”

“Eu conheço a avenida rio Branco” [diz Kelly]

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

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

(p. 31; grifos nossos).⁹

⁹ O nome americanizado de Kelly seria mais um obstáculo que a impede de compreender sua cultura. Há, sem dúvida, em Fonseca, uma crítica à invasão de signos culturais estrangeiros. No trecho citado, por exemplo, Augusto e Kelly comem um hambúrguer, apropriam-se, pois, de hábitos estranhos à cultura brasileira.

De metáfora em metáfora, e sem querer incorrer no risco de interpretações comparatistas duvidosas, parece-nos que esse perambular angustiante de Augusto à procura de matéria para seu livro – guardadas as devidas contingências históricas e estéticas – aproxima-o da metáfora do poeta-esgrimista baudelairiano, que Benjamin, aprofundando as reflexões de Gustave Khan, elege como contração preliminar do poeta moderno:

A apreciação mais feliz [sobre a imagem do artista em Baudelaire] é do simbolista Khan quando diz que “o trabalho poético parecia em Baudelaire como um esforço físico”. Encontra-se na obra deste uma prova de afirmação em uma metáfora

que merece ser analisada mais de perto. Nesta, Baudelaire gostava de apresentar os traços marciais como traços artísticos. (BENJAMIN, 1975, p. 7)

¹⁰ JUNIOR, Magalhães. *Antologia dos poetas franceses (do século XV ao século XX)*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1950, p. 32. A tradução deste poema é de Fontoura Xavier. Ver, abaixo, o original.

Le long du vieux
faubourg, où pendent
aux masures

Les persiennes, abri de
secrètes luxures,

Quand le soleil frappe à
traits redoublés

Sur la ville et les
champs, sur les toits et
les blés,

Je vais m'exercer à ma
fantasque escrime,

Flairant de tous les
coins les hasards de la
rime,

Trébuchant sur les mots
comme sur les pavés,

Heurtant parfois des
vers depuis longtemps
rêvés.

(BAUDELAIRE,
Charles. *Les fleurs du
mal*. Paris : Librairie
Générale Française,
1964, p. 113.

Em sua complexa formulação alegórica, Benjamin percebe, em Baudelaire, uma relação dialética entre o estético e o heroico, disseminada em toda sua obra poética e adensada neste poema intitulado “Le soleil” (“O sol”):

Quando pelo arrabalde as persianas descidas
Velam de madrugada sobre as casas adormidas
E mal desperto o sol, com seus raios amigos,
Bate já os choupais, os caminhos e os trigos,

Gosto de me entregar aos assaltos da esgrima
E acontece, ao cair a fundo sobre a rima
Aos encontrões num Verbo, aos pulos no valado,
Colher um verso em flor há séculos sonhado.¹⁰

O que daria à personagem de Rubem Fonseca o estofo (retardatário) de um esgrimista é que ela tem consciência de que vive um embate com a cidade, lançando-se em uma aventura solitária que exige esforço e dedicação. Um ponto alto deste embate está no diálogo abaixo, no qual a ousadia do palavrão e o humorismo antipoético, tipicamente fONSEQUIANOS, aliam-se (sem minimizar o estético) ao mais cru realismo, como forma de acentuar a posição constrangedora de um escritor diante de uma cidade que castra sua voz, que o esmaga e o reprime:

Benevides disse [afirma Augusto] que o senhor [Zé Galinha] é presidente da União dos Mendigos”.

“E você, quem é?”

“Estou escrevendo um livro chamado A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro.

“Mostra o livro”, diz o sujeito do colar de três voltas.

“Não está pronto”

“Como é seu nome?”

Aug – Epifânio”

“Que merda de nome é esse?”

“Revista ele”, diz Zé Galinha. (p.45)

Perfila-se, assim, a agonia de um ser asfíxiado. É preciso encontrar meios para reagir. Mas, como? Em vários momentos na narração, Augusto procura, à noite, abrigo nas árvores que circundam o Campo de Santana: “Abraça e beija as árvores, o que tem vergonha de fazer à luz do dia na frente dos outros; algumas são tão grandes que ele não consegue juntar os dedos das mãos atrás delas”. (p.27); “passeia por entre os baobás, as figueiras, as jaqueiras ostentando frutos” (p.25). Esse reduto de paz e tranquilidade guarda uma recôndita harmonia com um mundo puro, despoluído, primitivo, natural, “sem verticalidade” (ARGAN, 1995). Ao formular que na cidade moderna “o indivíduo não é mais do que um átomo na massa” (ibid., p. 214), Argan afirma que a cidade vertical, superdimensionada pelo urbanismo desenfreado, desvirtuou a unidade homem-natureza, gerando a impessoalidade e eliminando o *ego*: “eliminado o valor do *ego* elimina-se o valor da história de que o *ego* é protagonista.” (ibid., loc.cit.)

É nesse mergulho nas origens primordiais que a personagem-esgrimista busca sua força: “Augusto mostra as árvores para Kelly, diz que elas têm mais de duzentos anos, fala no mestre Valentim, mas ela não se interessa.” (p.36)

O *solvitur ambulando* está exausto. Em sua luta contra a cidade, há sempre uma pessoa a seu lado, muito sugestivamente chamada de Velho (a inicial maiúscula simboliza o respeito à tradição), a única personagem com quem a interlocução é possível. Sabe-se que nas sociedades ágrafas, o Velho é respeitado porque está deixando para a posteridade o legado da tradição:

Todo mundo conhece a fórmula de Hampaté Ba, segundo a qual, na África, um velho que morre é “uma biblioteca que se queima”; porém o

informante, velho ou não, é alguém com quem se discute e que fala menos do passado que daquilo que ele sabe ou pensa do passado. Ele não é um contemporâneo do acontecimento que relata, mas o etnólogo é contemporâneo da enunciação e do enunciante. A palavra do informante vale tanto para o presente quanto para o passado. (AUGÉ, 1994, p. 14-15)

Na memória deste Velho, permanecem os rastros do que se foi. Na citação abaixo, o discurso nostálgico, interrompido por uma espécie de refrão (“Come o arroz, vai ficar frio”), pode até suscitar o riso. Mas o riso está aí exatamente para amortecer a dor surda do Velho. A prova de que as imagens do presente conflitam com as lembranças do passado está na fusão de duas cenas contrastantes: a visão dos mendigos e o olhar fixado em uma janela – fenda que o presente corroe.

O Velho vai sair com [Augusto e Kelly] porque Augusto prometeu que vão almoçar no Timpanas, na rua São José, e o Velho namorou uma moça inesquecível que morava num prédio ao lado do restaurante, construído em mil novecentos e poucos e que ainda tem, intactos, balcões de ferros, tímpanos e cimalthas decoradas com estuque. [...] O Velho está olhando os prédios, muito compenetrado, encostado na grade de ferro que cerca o antigo Buraco do Lume, que depois de tapado *virou um gramado com poucas árvores, onde moram alguns mendigos.*

“Teu arroz já chegou”, diz Augusto.

“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, de cotovelos apoiados numa almofadinha com bordados vermelhos.

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

“Ela mancava de uma perna. Isso para mim não tinha importância. [...]”

“Come o arroz, vai ficar frio”. (p. 37-38; grifos nossos)

Não se trata, de modo algum, de um passadismo idealizado, como se poderia à primeira vista pensar, pois a lembrança não é tão somente uma saudade vazia. Será talvez – e tão só – a manifestação de uma consciência esgarçada. A demolição falsifica ou deforma, é que nos diz, a cada momento, o narrador fonsequiano, ecoando João do Rio (1909, p. 47): “Estávamos na Avenida Beira Mar, sombria, deserta, naquele trecho que foi o Russel”. E, ao presenciar *in loco* a demolição do velho mercado, o cronista avança um argumento moral – a urbanização do Rio de Janeiro é um processo uniformizador de mentes e culturas:

Acabou de mudar-se ontem a praça do Mercado. [...] Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação de cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora [...]. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas [...]. O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi dela se despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreender que era preciso tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas [...]. (RIO, 1909, p. 213-215).

O lugar palimpsesto, afirma De Certeau (1994, p. 310), é a celebração de lugares que se foram: : “Relatos de lugares são bricolagens, são feitos com resíduos ou detritos do mundo”. Mais uma vez, o narrador, pela voz do Velho, concilia, em dois tempos simultâneos, esse dilaceramento:

Durante muito tempo, depois que o Rui [Barbosa] morreu, e até o cinema virasse uma sapataria, a cadeira dele ficou isolada por um cordão de veludo e havia uma placa dizendo Esta cadeira era ocupada pelo senador Rui Barbosa. Votei nele para presidente duas vezes, mas os brasileiros sempre elegem os presidentes errados (p. 41).

Em Rubem Fonseca predomina o rompimento da solidariedade interna das coisas, cujo exemplo é a convivência absolutamente paradoxal de um cinema, que à noite exhibe filmes pornográficos e, de dia, transforma-se em um templo evangélico, gerando a expressão antinômica *cinema-templo*. Nesta linha, na cidade supermoderna, os sentidos dos lugares identitários, relacionais e históricos podem se apagar:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memórias,” ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 1994, p. 73).¹¹

João do Rio parecia ter consciência de que habitava, na acepção de Augé (1994, p. 53), um *lugar antropológico* que a urbanização derrubou: “o lugar antropológico [para aqueles que nele vivem] é histórico na exata proporção em que escapa à história como ciência. [...]. O habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história”. A partir do momento em que se colocam dois lugares – o lugar sepultado e o lugar que o sepultou –, a rasura faz morada:

¹¹ Não pretendemos detalhar as convergências e divergências de pensamento entre os dois estudiosos. Augé dialoga o tempo todo com De Certeau, comentando suas asserções, citando-o, inclusive. “A distinção entre lugares e não lugares passa pela oposição do lugar ao espaço. Michel de Certeau propôs, das noções de lugar e de espaço, uma análise que constitui, aqui, um antecedente obrigatório”. Cf. AUGÉ, 1994, p. 75.

Augusto tem um destino naquele dia [...]; ainda que pareça deambular, não anda exatamente ao léu. 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 outro dia *era* uma loja que vendia retalhos de tecidos baratos. (p. 23)

A cidade não entra sozinha, entra pela porta envolvente da lembrança. Como João do Rio, Rubem Fonseca concebe-a como uma *presença de ausências*, nos termos de De Certeau:

A dispersão dos relatos indica já a do memorável. De fato a memória é o antimuseu: ela não é localizável. Dela saem clarões nas lendas [...]. A lembrança é somente um príncipe encantado de passagem, que desperta, um momento, a Bela-Adormecida-no bosque de nossas histórias sem palavras. “*Aqui, aqui era uma padaria*”; “*ali morava a mere (sic) Dupuis*” O que impressiona mais, aqui, é o fato de os lugares vividos serem como presença de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais: “*aqui vocês vêem, aqui havia...*”mas isto não se vê mais”. (DE CERTEAU, 1994, p. 189; grifos do autor)

À medida que a narração avança, o narrador fonsequiano vai se tornando mais reflexivo e amargurado. Se antes a enunciação era desprovida de ansiedade, agora o conflito entre a personagem e a cidade explode. Os sentidos do *centro* se apagam de vez. Em uma crise de discernimento, o andarilho busca uma saída na morte: Você quer consertar este mundo torto? parece lhe dizer o Velho de “mente arguta” (p. 17):

Augusto não sabe o que fazer com Kelly. Diz que vai à loja conversar com o Velho.

O velho está deitado, no quartinho do fundo da loja. É uma cama tão estreita que ele só não cai dela porque não dorme nunca.

“Posso falar um pouco com o senhor?”

O Velho sentado na cama faz um gesto para Augusto sentar-se ao seu lado.

“Por que as pessoas querem continuar vivas?”

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

“Não, todas as pessoas.”

“Por que você 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”. (p. 48)

Augusto toma consciência de que a carência social e cultural cria uma situação sem volta. Neste domingo cinzento, seu relógio de marca estrangeira continuará soando as horas, os restaurantes do centro estarão fechados, os miseráveis continuarão passando fome, Kelly continuará à sua espera e a cidade continuará exalando seu habitual mau cheiro:

Quando Augusto chega no cais Pharoux, olha para trás e não vê ninguém.

Seu Casio Melody toca a música de Haydn das três da madrugada, está na hora de escrever seu livro, mas ele não quer voltar para casa e encontrar Kelly. 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. (p. 50).

Fusionado, o nome Augusto-Epifânio adquire um valor literário significativo, oposto à tradição patrística católica. Pois, se o nome Augusto remete à vocação do homem justo, altaneiro, e o nome Epifânio é derivado de epifania (Epifânio é aquele que poderia ser chamado de *bem-aventurado*), concebida como o momento de união com Deus, a visão epifânica do escritor-andarilho, porque enraizada na vida terrena, não comporta nenhuma visão de felicidade. Rubem Fonseca não retoma a experiência de Epifânio como êxtase, como um “fora de si”. Pelos interstícios da narração, percebe-se que uma sociedade só é viável quando possui uma forte convivência com a memória, que é uma construção humana. Há algo de nostálgico e doloroso nesse *perder-se* benjaminiano. Em sua errância pela cidade, Augusto-Epifânio encontra seres miseráveis e culturalmente falhos. O projeto do escritor-esgrimista de preencher a página em branco só poderia soçobrar. Gloriosamente.

Referências

- AUGÉ, Marc. Não-lugares : introdução a uma antropologia da supermodernidade. 5. ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. 3. ed. Trad. Rubem Rodrigues Torres Filho. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. II.
- _____. Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Almeida Batista. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BRANDÃO, Gilda Vilela. Sem feitiço de acabado: a sombra, uma categoria na crônica e na ficção de João do Rio. Tese de doutorado. Ufal, 2003.
- DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 7. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FIGUEIREDO, Vera Frollain. Os crimes do texto – Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. In: Romance negro e outras histórias. São Paulo: Swarcz, 1992. p.11-50.
- JITRIK, Noé. Canónica, regulatoria y transgresiva. In: GRAMUGLIO et alii. Domínios de la literatura: acerca del Canon Buenos Aires: Losada, 1998. p. 19-41.
- JUNIOR, França. Folhetins. 2. ed. (correta e aumentada). Rio de Janeiro: Livraria J. R. Santos, 1894.
- LEITE, Miriam Moreira. (Org.). A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX. São Paulo: Hucutec; Rio de Janeiro: INL, 1984.

LUKÁCS, Georg. Consciencia de clase. In: Historia y consciencia de clase. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona : Grijalbo, 1975. p. 49-89.

MAURO, Frédéric. Le Brésil à la fin du XVIIIème siècle. Paris : Sedes, 1977.

RIO, João do. Cinematógrafo (crônicas cariocas). Porto: Chadron, 1909.

_____. A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

_____. A mulher e os espelhos. Rio de Janeiro: SEEC, 1995.