

# IDENTIDADE E ALTERIDADE EM *A ARTE DE ANDAR NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO*, DE RUBEM FONSECA<sup>1</sup>

## IDENTITY AND ALTERITY IN RUBEM FONSECA'S SHORT STORY *A ARTE DE ANDAR PELAS RUAS DO RIO DE JANEIRO*

---

Vitor Lima de Oliveira<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O texto analisa os personagens de Rubem Fonseca presentes no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* (1992) a partir dos contatos entre eles travados (processo de vinculação) no decorrer do conto, bem como suas relações com o espaço que os aloca. Se por um lado alguns personagens se identificam entre si, gerando laços respaldados por um sentimento de pertencimento (por meio de um elo solidário e altruísta e de múltiplas combinações de traços identitários), por outro lado se rechaçam e promovem sistematicamente artifícios que acarretam o afastamento ou a manutenção de um distanciamento verticalizante.

**Palavras-chave:** Rubem Fonseca. Alteridade. Identidade.

**ABSTRACT:** The text examines the characters of Rubem Fonseca present in the short story *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* (1992) focusing on the contacts between each other during the short story, as well as their relationship with the space in which they're inserted. If some characters can settle a sort of identificatory vinculation with each other by creating links backed by a sense of belonging (by a link of solidarity and altruism and by multiple combinations of identity traits), on the other hand they systematically reject and promote artifacts that lead towards detachment or maintenance of a vertical alignment.

**Keywords:** Rubem Fonseca. Alterity. Identity.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 22 de setembro de 2019 e aceito em 25 de novembro de 2019. Texto orientado pelo Prof. Dr. Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado (UFRJ).

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Literatura Brasileira da UFRJ.  
E-mail: vl.oliveira182@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Se, como postula Kevin Lynch em relação ao olhar do sujeito que se desloca e observa o espaço urbano, podemos afirmar que na cidade “nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequencias de elementos que a ele conduzem” (LYNCH, 2011, p. 1), igualmente certo é que a arte pode figurar como elemento desta relação, que se mantém por meio dos monumentos, edifícios, grafismos ou pela própria dinâmica social da cidade. Na arte, esses elementos tendem a reclamar vida própria e a se desvencilharem dos contextos aos quais a vida pragmática dos habitantes da urbe estão prototipicamente condicionados.

Mas afinal de contas o que significa habitar o espaço urbano, estar em constante relação com o espaço e personagens ocupantes da cidade? A resposta para essa questão pode estar ligada à desilusão com o modelo liberalista de progresso. Pedro Duarte de Andrade indica possíveis caminhos para entender as novas dinâmicas presentes no final do século XX, ao propor que

(...) a experiência urbana ganha a forma de discurso e em seus signos é possível ler as principais questões do tempo que constrói e em que, simultaneamente se insere. Assim, se a cidade se torna paisagem inevitável com a modernidade por ser o lugar das transformações do mundo pós revolução industrial, na pós-modernidade ela persiste como cenário privilegiado, embora a era das cidades ideais e utópicas tenham acabado. (ANDRADE, 2002, p. 137)

Envolto a essas tensões, escreve o autor José Rubem Fonseca, ou simplesmente Rubem Fonseca. Tendo passado grande parte da vida no Rio de Janeiro, Rubem desde o início retrata as imagens da urbe em sua obra, sobretudo o cenário carioca. Com seu livro de estreia *Os prisioneiros* (1963), Rubem já sinaliza ao enfoque no ambiente urbano, inclusive entrelaçado pelo gênero policial cuja escrita permeará em muitos de seus livros. Com a atmosfera *noire*, a capital carioca se torna palco para os tempestuosos personagens de Fonseca. Sobre o autor, Alfredo Bosi afirma que Rubem está entre aqueles que “submetem percepções e lembranças à luz da análise materialista clássica, dissecando os motivos (em geral, perversos) dos comportamentos de seus personagens que ainda trazem a marca de tipos sociais” (BOSI, 2017, p. 466). Tal consideração parece dar conta de muitos de seus romances e contos, como por exemplo, os contos *Passeio noturno* — partes 1 e 2 (1975) e *Feliz ano novo* (1975), e o romance *O caso Morel* (1973).



Em *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* a ideia de tempo sobreposto, num palimpsesto em que tinta e pergaminho se tornariam, respectivamente, espaço-tempo e cidade, está continuamente colocada. As referências às mudanças de nomes de ruas, como o Largo do Paço, que passou a se chamar Praça Dom Pedro II, para por fim se tornar Praça Quinze, são indício dessa relação de tempo empregada. As alterações nas dinâmicas sociais também apontam nessa direção. O narrador, por exemplo, faz uma rápida intervenção para comentar sobre o abandono do uso de chapéus, trazendo como consequência a falta de necessidade de um estoque do tamanho de um quarto para uma loja de chapéus. O resultado foi a mudança de Augusto para esse espaço, vago graças à nova dinâmica de relação de consumo. Sim, o tempo se sobrepõe, mas paradoxalmente o que importa é apenas o presente. A historicidade dessas transições pouco altera o andamento da narrativa, embora apontem para a noção de tempo característica dessa cidade na qual o passado, o atraso, convive no presente, nem sempre pacificamente, com a ideia do futuro, o utópico progresso.

Do progresso indispensável ao fracasso iminente, as ópticas sobre essas mudanças, cada vez mais velozes, foram se modificando do desenvolvimento da urbe na *Belle Époque* até o presente. Andrade, ainda falando sobre as modificações da relação de tempo e modernidade, ao discorrer sobre os meios de transporte, declara que "eles eram aquilo que andava mais rápido, aquilo que acelerava o tempo ao encurtar os espaços. E quanto mais rápido, mais estaríamos progredindo, mais caminharíamos para o futuro glorioso" (ANDRADE, 2002, p. 150). Essa ideologia da necessidade de uma velocidade acelerada compulsória foi, aos poucos, sendo desconstruída, a ponto de reconhecer, como parece acontecer em Fonseca, a total falência do sistema progressista urbano. A utopia se foi.

## AUGUSTO E SUAS RUGAS

É recorrente nas obras de Rubem Fonseca a representação dos modos de vida e das dinâmicas sociais dos centros urbanos, de que resulta o registro do cotidiano de prostitutas, mendigos, maníacos, criminosos e outros personagens, muitos em situação de marginalidade ou vulnerabilidade, que carregam algum tipo de estigma consigo. Há uma preferência por personagens que ocupam, em diversos planos e sentidos, às "margens do corpo urbano tradicional das cidades" (QUIJANO, 1978, p. 19). Assim, uns a experienciam como situação socioeconômica ou como recusa de identificação de sua cidadania; outros a partir da posição sistêmica de inconsistência estrutural no âmbito da sociedade de classes ou como "não-pertencimento ao sistema dominante numa sociedade" (p. 26). É importante destacar que, a despeito da ênfase em tipos urbanos em situação de



marginalidade, a narrativa não atribui qualquer juízo de valor sobre indivíduos e situações.

Em *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* o espaço escolhido é o centro da cidade, caracterizado como uma espécie de *locus horrendus*. De aparência cinzenta, o autor faz questão de apresentar contrastes entre o que o senso comum consideraria belo convivendo com o que se percebe como a sujeira da cidade, mais especificamente em suas ruas. Essa caracterização de espaço fica explícita na descrição do que o andarilho Augusto observa durante suas andanças quando diz que ele

(...) olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas.  
(FONSECA, 1992 p. 12)

O uso de elementos aviltantes para a ornamentação dessa descrição de espaço (bueiros, latas de lixo e elementos de poluição visual como cartazes e letreiros) contribui para essa construção de um ambiente sombrio e despojado da assepsia do mundo burguês. Já há aí uma figura que simboliza a beleza e a liberdade – os passarinhos, registrados em um ato de pouca higiene e fora de seu habitat natural, que é a ação de beber água em uma poça na rua, exemplificando assim uma contraposição que será constantemente feita no decorrer do conto. Como uma sub urbe ou uma urbe-dentro-da-urbe, essa cidade que abriga Augusto convive com os paradoxos de seus edifícios e habitantes, fazendo com que luz e sombras, sagrado e profano, belo e hediondo convivam sem grandes problemas. Roberto DaMatta se refere a esses ambientes contraditórios como lugares que “jamais são concebidos como espaços permanentes ou estruturalmente complementares às áreas mais nobres da mesma cidade, mas são sempre vistos como locais de transição” (DAMATTA, 1997, p. 42), afirmação que evidencia a marginalidade na qual os personagens vivem.

Independentemente dos personagens, os próprios espaços do conto já reproduzem o paradoxo do convívio simultâneo de luz e sombras, sagrado e blasfemo. A igreja do pastor Raimundo, por exemplo, funciona até às onze da manhã, após esse horário se torna um cinema pornô. O Centro contém diversos prédios, muros e fachadas, como todos os centros das capitais brasileiras, mas convive com espaços como o Campo de Santana, parque com muitas árvores e animais, uma espécie de oásis dentro do deserto de concreto e aço. Até mesmo o Campo de Santana é um local onde esse paradoxo, em olhar microscópico, permanece, uma vez que percebemos que, ao anoitecer, Augusto vê criaturas mais



nocivas ao ser humano por transmitirem doenças, como roedores e morcegos, mesmo estando em um suposto *locus amoenus*.

Nesses espaços nocivos, Augusto realiza suas caminhadas, pois caminhando “acredita que pensa melhor, encontra soluções para seus problemas” (FONSECA, 1992, p. 11). Com essa afirmação e também a informação de que o nome real de Augusto é na verdade Epifânio, já possível fazer algumas considerações a respeito desse protagonista: primeiramente, a deambulação do personagem parece estar ligada à figura eclesiástica do bispo Santo Agostinho, por conta da coincidência de nome e da repetição da expressão constantemente atribuída a Santo Agostinho, *solvitur ambulando*; em segundo lugar é possível afirmar que o caracterizar como andarilho faz com que o qualifiquemos como um homem solitário. A segunda afirmação é corroborada por Rebecca Solnit em *A história do caminhar*, quando é mencionado que há uma espécie de “comunhão com o que não é humano” (SOLNIT, 2016, p. 308) implicada no ato de caminhar, uma espécie de “regalar-se na solidão” (p. 308), pois, segundo ela, “na cidade, a pessoa está só porque o mundo é feito de estranhos, e ser um estranho cercado de estranhos, seguir adiante, a pé e em silêncio, portando os próprios segredos e imaginando quais seriam os dos transeuntes, está entre os luxos mais supremos”. (p. 308).

Assim, as ruas, do latim *ruga*, nesse conto representam um espaço vivo, espelho que reflete também a psique do protagonista. Vivo, pois está em periódica e incessante transformação, impondo não só modos de ir e vir, mas de contatos interpessoais, de estratificação social e também uma cultura própria. Espelho, pois, por mais que a reflexão seja imprecisa e opaca, própria de muitas superfícies com a capacidade de nos fazer vislumbrar o próprio espectro, é possível fazer considerações sobre Augusto a partir desse espaço tão caro ao andarilho.

## ESTABELECIDOS, *OUTSIDERS* E TRANSEUNTES

Um personagem que parece oportuno falar sobre é um homem não nomeado que Augusto encontra no Campo de Santana. É um homem que está sentado num banco ao lado de Augusto, conversando com um cão. Quando Augusto percebe que o homem conversa com um cachorro, logo começa a refletir sobre a sanidade do homem exibindo, por intermédio do narrador heterodiegético, mas onisciente, o seguinte pensamento:

(...) se fosse maluco o homem não usaria relógio, mas um sujeito que ouve respostas de um cão que rosna com a língua



de fora, e a elas retruca, tem que ser maluco, mas um maluco não usa relógio, a primeira coisa que ele, Augusto, faria se ficasse maluco seria livrar-se do Casio Melody. (FONSECA, 1992, p. 35)

Essa observação feita pelo protagonista parece dar indícios sobre a personalidade do mesmo que a produz, levando em consideração a teoria de estigma de Erving Goffman desenvolvida no livro *Estigma*. Goffman afirma que, durante essa análise em contato com o outro, “nem todos os atributos indesejáveis estão em questão, mas somente os que são incongruentes com o estereótipo que criamos para um determinado tipo de indivíduo” (GOFFMAN, 2017, p. 13). Assim, é possível perceber que o atributo indesejável do homem com quem ele conversa, a suposta loucura, precisa ser afastado, porque Augusto e o homem tem algo que os une: ambos possuem um laço com a concretude do mundo empírico, um relógio de pulso. E esse laço precisa ser evidenciado, pois ainda segundo Goffman, “um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem horroroso nem desonroso” (GOFFMAN, 2017, p. 13). Isso mostra que é uma hipótese possível Augusto ver em si mesmo certa insanidade e por isso afirmar de forma categórica a normalidade do homem, pois vê nesse homem traços que os tornam parte de um grupo comum.

Focando agora nos contatos entre alguns moradores de rua, é emblemática a passagem em que a família Gonçalves é introduzida no conto. Sob o pretexto de conhecer Marcela, uma criança de oito meses, Augusto convence Kelly a irem até a marquise na Rua Sete de Setembro, esquina com a Rua do Carmo, onde mora toda a família em casas de papelão, em frente ao Banco Mercantil do Brasil. Aí fica mais uma vez demonstrado o caráter irônico e paradoxal que os espaços desse conto representam: a paupéris exposta *versus* o capitalismo onipotente. Essa família facilmente se acopla ao espaço e começam a, naturalmente, fazer parte da paisagem sem grande espanto. Michel Maffesoli diria que “as pessoas se adaptam à riqueza ostentada e à miséria exibida” (MAFFESOLI, 2001, p. 21).

Embora sejam marcantes as condições de vida dessa família, é marcante também a relação que esse grupo estabelece a grupos que fazem um par opositivo a eles: os mendigos. A família tem o total de quinze pessoas vivendo sob a marquise, sendo anteriormente dezenove, mas quatro dos menores de idade desapareceram, deixando para trás apenas o boato de que “faziam parte de um arrastão, de uma das quadrilhas de pivetes que agiam na zona sul da cidade, assaltando em grandes bandos as lojas elegantes, pessoas bem vestidas, turistas; e, aos domingos, os otários que estão se bronzendo na praia” (FONSECA, 1992, p. 50).



Quando um dos menores de idade que ficaram junto aos Gonçalves pede dinheiro a Augusto, Benevides, o chefe do grupo, imediatamente o repreende com uma tapa com a seguinte afirmação: “Não somos mendigos, moleque” (FONSECA, 1992, p. 50). Fica claro nessa passagem que para esse grupo, o pedido de esmola é algo inaceitável e é também uma marca distintiva entre eles, como grupo dominante, e os mendigos, como grupo *outsider*, pensando na distinção sugerida por Norbert Elias e John Scotson. Segundo os autores, “a auto-imagem do grupo estabelecido tende a se modelar em seu setor exemplar, mais ‘nômico’ ou normativo — na minoria de seus ‘melhores’ membros” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 23, ênfase no original), havendo assim um “carisma grupal” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 20) entre eles, ou seja, uma virtude específica partilhada apenas entre esse grupo. Essas estratégias de exaltação do próprio povo e de crítica ao grupo rival acontecem com objetivo de hierarquizar as relações entre esses grupos e se manter no topo da pirâmide de poder desse microcosmo.

Benevides ainda faz questão de ressaltar no momento em que se despede de Augusto que, diante de um clima de ameaça em que os moradores de rua vivem, pois se tem ateado fogo neles, “ninguém vai mexer com a nossa casa, faz parte do ambiente, entendeu?” (FONSECA, 1992, p. 56). Isso mostra que há certa simetria entre as pessoas residentes ao lado do banco e o próprio banco, como se os privilégios da classe média fossem transferidos a eles por conta do local onde moram, mesmo se assumindo como elemento paisagístico, não mais humano. É uma estratégia de sobrevivência e de controle. Os Gonçalves precisam necessariamente se afirmar como grupo estabelecido. Então, esses elementos, que, a princípio, pode parecer singelo, marca toda a coesão da família como grupo dominante.

Pensando em Kevin Lynch, que afirma que a cidade tem uma imagem pública que é “a sobreposição de muitas imagens individuais” (LYNCH, 2011, p. 51), parece relevante levantar elementos que contrapõe os bairros em Fonseca e Norbert Elias. Em Fonseca, o Banco Mercantil do Brasil parece ser um marco que distingue o espaço da família Gonçalves aos demais espaços. A fictícia Winston Parva, de Elias, era entrecortada por um ponto nodal específico: uma ferrovia. De um lado da ferrovia, ficavam os moradores de classe média e do outro a classe operária.

O que se pode constatar a partir da comparação desses dois contextos é que há sempre um grupo dominante que se estabelece por tempo de moradia, por hábitos sociais e/ou poder aquisitivo (moradores de Winston Parva e família Gonçalves) e há outro grupo que não raramente aceita sua condição inferior de dominado (a classe operária de Winston Parva e os mendigos do Centro do Rio). Outro aspecto a se afirmar é a demarcação não apenas social, mas também geográfica, as tensões perpassam e definem territórios como inimigos ou aliados.



Há nas narrativas do final do século XX um enaltecimento implícito do tempo presente, o que faz com que os conflitos sejam o instrumento de defesa da impalpável ordem estabelecida, uma forma de prevenir-se de um futuro que se espera, mas não se antevê. Andrade indica que:

Com Rubem Fonseca, a cidade pós-moderna é lugar de impossibilidade de um tempo teleológico preciso. O medo e a violência dos cidadãos são respostas aos sentimentos de insegurança causados por uma cidade cujo rumo é desconhecido, tanto quanto os destinos daqueles que nela vivem. O presente torna-se lugar de angústia. A cidade torna-se o cenário de manifestação de violência, nas suas mais variadas formas. (ANDRADE, 2002, p. 150)

Com essa afirmação, é possível postular que na cidade pós-moderna desse conto de Rubem todos são nômades. Mesmo que um indivíduo não esteja desalojado quanto a um lugar de pertencimento, ao menos o tempo irá rechaçá-lo.

## DOIS PASSEANTES: A PROSTITUTA E O ANDARILHO

Augusto se permite viver uma relação de maior afetividade quando encontra a personagem Kelly, uma garota de programa, e a leva para a casa dele. Augusto tem o hábito de alfabetizar prostitutas, pagando pelo programa, mas sem realizar sexo, apenas dá aulas para que elas aprendam a ler, por meio do que ele mesmo denomina ser seu "método infalível" (FONSECA, 1992, p. 32). Com essa afirmação, é possível acreditar estar diante de um símbolo chistoso, pois parece haver o que Freud chama de "semelhança entre coisas dessemelhantes, isto é, semelhanças ocultas" (FREUD, 2017, p. 19). Isto é: ao mesmo tempo em que a palavra **infalível** parece ter o sentido ligado a uma ausência de erros, o não cometimento de falhas, por conta do prefixo **-in**, que marca oposição, junto ao radical da palavra falha, **fal-**, e o sufixo **-ível**, que indica possibilidade de praticar ou sofrer alguma ação, essa palavra também coincide em radical com a palavra falo. Se o sentido primeiro de infalível seria a oposição à falha, o não-falhável, com o sentido ocultamente cômico, seria o não-falo, o método que não incluirá à função primeira de uma prostitua que é servir ao desejo sexual, mais usualmente ao homem, mais frequentemente por intermédio do falo. Logo, parece que essa projeção feita por Augusto parece ter relações com seu inconsciente, por poder





“estar sujeito à ilusão de misturar a nossa satisfação com o conteúdo intelectual e o verdadeiro prazer do chiste” (p. 168).

Curioso notar que o próprio Freud cita um caso muito parecido para ilustrar a relação de chiste: um personagem pobre de Heine que curte o júbilo de ter sido tratado como “familiar” (FREUD, 2017, p. 21) por um barão. O fator de estupefação e aclaramento é conceito chave para melhor compreender a comicidade colocada em Fonseca e em Heine. Por um momento, é possível acreditar que haja realmente um método infalível ou, mesmo que ele exista, que essa expressão porte um significado unívoco. Nesse tempo, o interlocutor tem a capacidade de iludir-se por um momento. É nesse mesmo momento que se acredita na expressão **familiar** como uso prototípico da língua, mesmo havendo uma derivação corrompida. Isso significa que, na primeira leitura ou audição dessas expressões, ambas estão completas em seus sentidos até que o ato de estupefação, a dúvida quanto a esse sentido, se concretize. Quando, por fim, percebemos a falta de um sentido a esta ou aquela expressão, se impõe o cômico. Ao familiar percebe-se a junção das expressões familiar e milionário, que permeiam os campos cognitivos exatos para conduzir ao estranhamento e entendimento quase que concomitantes. Na percepção completa dos sentidos e das faltas de sentido, ou seja, no aclaramento, é possível perceber os resultados que a linguagem consegue manifestar por meio de combinações morfológicas, sintáticas e, sobretudo, semânticas.

Ainda sobre a relação entre Augusto e Kelly, há um abraçamento feito pelo protagonista, de forma a trazer a prostituta para morar com ele por alguns dias, inclusive dando suporte em certo enfrentamento a Rezende, o cafetão de Kelly, no período em que Augusto se dedica a ensiná-la a ler. Não há muita clareza sobre o porquê de Augusto se dedicar a esse ofício, a única citação dele sobre esse problema a ser resolvido aponta para uma corrupção das comunicações entre as pessoas, pois “a televisão e a música pop tinham corrompido o vocabulário dos cidadãos, das prostitutas principalmente” (FONSECA, 1992, p. 24). Mesmo sem esse esclarecimento, parece acertada a inferência de que os personagens possuem uma relação de proximidade grande, talvez causada pelo o que Louis Dumont chama de englobamento. Baseando-se nesse conceito, Roberto DaMatta descreve que, “diante de certos problemas e relações, preferimos *englobar* a rua na casa, tratando a sociedade brasileira como se ela fosse uma ‘grande família’, vivendo ‘debaixo de um amplo generoso teto’” (DAMATTA, 1997, p. 16, ênfase no original). É importante frisar que DaMatta reconhece *casa* e *rua* como categorias sociológicas totalmente diferentes, havendo inclusive, alguns espaços de transição entre os dois lugares, logo, um englobamento seria de certa forma um ponto fora da curva dentro da sociologia da sociedade brasileira.

Parece correto afirmar que o andarilho e a prostituta podem ser vistos como pertencentes a um grupo bastante semelhante. Rebecca Solnit não chama a atenção aos espaços de transição entre rua e casa como DaMatta,



definindo rua como “o espaço remanescente entre os edifícios” (SOLNIT, 2016, p. 290), talvez por falar do ponto de vista estadunidense dessas categorias, mas ela dá luz a uma questão importante sobre a vida das prostitutas, ao evocar a figura da defensora dos direitos das prostitutas Dolores French e aí talvez evidencie algo que Augusto e Kelly tenham em comum. Do discurso de Dolores, Solnit destaca que “as mulheres que trabalham em prostíbulos estão sujeitas a muitas regras e restrições, ao passo que a rua recebia todas democraticamente” (FRENCH, citado em SOLNIT, 2016, p. 301-302). Essa busca pela democracia dentro dos espaços sociais parece unir de certa forma esses dois personagens. A liberdade nas ruas parece discriminar menos do que em outros espaços, por aparentemente oferecer um sentimento de pertencimento. Solnit também chama atenção para o fato de que “poucas mulheres fora as prostitutas tinham liberdade para vagar as ruas e que vagar pelas ruas geralmente já bastava para que uma mulher fosse considerada prostituta” (SOLNIT, 2016, p. 300) até o século XX. Esse fato com certeza mantém reminiscências para a sociedade atual para os discursos misóginos de violência contra a mulher, que insiste em estabelecer limites para a liberdade feminina.

Tanto Kelly quanto Augusto são personagens marcados pela falta, seja física, seja emocional. Enquanto ele não tem uma das orelhas, ela não tem um dos dentes da frente. Essa falta evoca o significado primeiro do termo **estigma**, que, para os gregos, se referia a

(...) sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava. Os sinais eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada; especialmente em lugares públicos. (GOFFMAN, 2017, p. 11)

Assim, o termo estigma parece circundar camadas de significação em diferentes níveis ao longo do texto, mas sempre permanecendo a pairar sobre os personagens.

## CÉU E INFERNO DIALÉTICOS

Raimundo, o pastor da Igreja de Jesus Salvador de Almas, parece ser um personagem relevante a se falar sobre. Há um aparente recurso de artificialidade promovido por ele, tanto em relação ao espaço em que ele trabalha,



quanto aos recursos utilizados para que o sagrado, próprio ao ritual religioso, seja evocado. A passagem a seguir parece dar pistas sobre essa relação:

Todas as manhãs, das oito às onze, todos os dias da semana, o cinema é ocupado pela Igreja de Jesus Salvador das Almas. A partir das duas da tarde exhibe filmes pornográficos. À noite, depois da última sessão, o gerente guarda os cartazes com mulheres nuas e frases publicitárias indecorosas num depósito ao lado do sanitário. Para o pastor da igreja, Raimundo, e também para os fiéis – umas quarenta pessoas, na maioria mulheres idosas e jovens com problemas de saúde – a programação habitual do cinema não tem importância, todos os filmes são, de qualquer forma, pecaminosos; e todos os crentes da igreja nunca vão ao cinema, por proibição expressa do bispo, nem para ver a vida de Cristo, na Semana Santa. 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. (FONSECA, 1992, p. 12)

Em relação ao espaço, a curiosa relação de alternância de uma igreja ao cinema pornô parece evidenciar mais uma vez o caráter paradoxal e irônico que os contrastes estabelecem no decorrer do conto. Ao mesmo tempo, a passagem desnuda a santificação compulsória do espaço. O que o torna ora sagrado, ora profano, não é sua localização, mas sim os recursos utilizados para que tal sentido seja construído.

Muito caro ao Decadentismo, o artifício surge como instrumento de reconexão com o que quer que se queira reconectar: o homem a Deus, o homem ao próprio homem ou o sujeito ao objeto de desejo. Referindo-se ao sagrado e objetivando principalmente um bom lugar após a morte, a conexão com Deus se dá por meio dos cantos, das imagens, da organização espacial do evento (o pastor à frente, fiéis atrás) e, como bem ressalta o narrador, a vela-lâmpada-lírio, sendo assim formas de, mesmo artificialmente, se produzir cópias de elementos celestiais, simulacros do divino, dentro do plano carnal. Na pornografia o caminho é inverso e paradoxalmente o mesmo. O culto é pelo corpo, pela carne, persegue-se a encenação mais excitante do prazer sexual, de encontro ao gozo. Georges Bataille afirma, em seu livro *O erotismo*, que:

A morte não é o fim da crise sexual senão em raros casos, cuja significação, diga-se de passagem, é intrigante. Para nossa



imaginação, é tão intrigante que a prostração consecutiva ao paroxismo final é considerada uma "pequena morte". A morte é sempre, humanamente, o símbolo da retirada das águas que se segue à violenta desordem, mas esse simbolismo não é gratuito, tem a sua razão de ser. Nunca devemos esquecer que a multiplicação dos seres é solidária com a morte. (BATAILLE, 1987, p. 66, ênfase no original)

Logo, o entregar-se ao orgasmo, utilizando para isso o artifício da pornografia, pode representar também a entrega à morte. Da morte como busca ou da tranquilidade *post mortem* desejada, o cinema-templo é um lugar em que se exige a conclamação da artificialidade e da morte. Bataille ainda reitera o quanto segue:

Esse desejo de se perder, que trabalha intimamente cada ser humano, difere, entretanto, do desejo de morrer na medida em que ele é ambíguo: trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver, o desejo de um estado extremo que talvez só Santa Teresa tenha descrito com tanta força, ao dizer: "Morro de não morrer!". (BATAILLE, 1987, p. 155)

O artifício em si parece ser algo que se deve falar sobre. Por **artifício**, entende-se, *a priori*, que se trata de algo não natural, utilizado para que se consiga um efeito desejado. É curioso o fato de essa representação se realizar muito aquém da própria natureza nesse conto. Fonseca parece, propositalmente, aprofundar o problema platônico do afastamento da verdade. Se, para Platão, uma vela já seria um objeto afastado da verdade, pois toda a verdade está no mundo das ideias, o que dizer de uma vela que não é uma vela, mas sim uma lâmpada, que imita um lírio? Será que nesse contexto ainda se discorre acerca da mesma verdade, ou, diante desses novos simulacros, instaurou-se um novo paradigma?

Não se pode negar que o objetivo em conclamar uma força simbólica por meio desse objeto é alcançado, então parece que ainda falamos de um mesmo paradigma. O artifício nesse conto é presente em muitos momentos, talvez para ressoar o esfarelamento dos signos. Um exemplo de simulacro presente no conto é a *Mit dem Paukenschlag* de Haydn, que é só tocada no conto no Casio Melody de Augusto, que só reproduz sons monofônicos, muito distante da complexidade da obra de Haydn.



Latuf Isaias Mucci define o conceito da estética do artifício ou “culto ao simulacro” (MUCCI, 1994, p. 57), levado ao paroxismo nas estéticas do final do século XIX, mas que podemos utilizar também a esse contexto, como sendo “o raro, o requinte, o anti-natural, como consequência imediata de sua filiação a Baudelaire, para quem a estranheza – ou a extravagância – faz parte integrante do belo, até com ele se confundindo” (p. 57). Ainda se refere ao artificialismo como tendo o objetivo de “fuga do natural” (p. 57), busca de refúgio em um “paraíso artificial, um lugar onírico” (p. 57). Como se percebe, a estranheza e a artificialidade exacerbada são comportamentos excêntricos e que, portanto, se desviam do centro, conduzindo à margem – ainda que uma marginalidade decorrente de uma situação de conflito cultural de fundo psicológico a forçar esse corpo marginal “às pressões de atração e de repulsão que, ao mesmo tempo, a cultura dominante exerce sobre os membros da cultura dominada” (QUIJANO, 1978, p. 14). Aqui, “a marginalidade é uma marca da personalidade” (QUIJANO, 1978, p. 14), e, como tal, converte-se em estratégia de resistência.

Cabe aqui refletir até que ponto e de que modo a artificialidade informa a psique de Raimundo, à medida que a atividade religiosa, centro gravitacional de sua existência no conto, se revela instrumentalmente artificial e altamente performática. A performance, além de ter os elementos visuais, carregados de significado, também atravessa a habilidade linguística de Raimundo, elemento igualmente performático. Isso fica claro quando se fala da trajetória do pastor, antes camelô, até chegar a seu atual posto, dado que ele foi escolhido porque “sabia falar uma palavra depois da outra com a velocidade correta” (FONSECA, 1992, p. 14) e “saber dizer com rapidez e significados corretos uma palavra depois da outra” (p. 14). Talvez essas declarações revelem mais uma camada acerca da artificialidade e conseqüentemente da superficialidade do ritual religioso. Parece, também, desfigurar um pouco o conceito de pastor religioso a contaminação da imagem de Raimundo com a ambição de pregar aos mais ricos e antinaturalidade do ritual de uma maneira geral.

O encontro dos dois personagens faz com que a etimologia do nome verdadeiro de Augusto seja conjurada novamente. Aí parece haver um jogo de signos que gera contradições propositais para a construção do discurso irônico. Augusto, nome que significa sagrado, consagrado ou extraordinário, tem como nome verdadeiro **Epifânio**, de **epifania**, que, além de referenciar uma festa cristã em que se comemora o batismo de Cristo, refere-se a uma manifestação ou aparição de algo que proporciona uma sensação de entendimento de algo profundo, da essência de algo. Assim, parece fundamentalmente incompatível a conexão feita por Raimundo entre os opostos Cristo e diabo, deslocando um signo que é substancialmente positivo à sua polaridade inversa.

O efeito da aparição de Augusto, que provoca uma epifania em Raimundo, é imediato: o pastor versa sobre o mal, dizendo que o “demônio, em certas ocasiões ele parece de carne e osso, mas possui sempre uma pequena



diferença em seu corpo, uma característica insólita” (FONSECA, 1992, p. 15), sendo essa característica, necessariamente, seu estigma, a falta de uma das orelhas do andarilho.

Desde a aparição do demônio-andarilho, “Raimundo passou a sofrer de insônia, a ter dores de cabeça e a emitir gases intestinais de odor mefítico que queimam seu cu ao serem expelidos” (FONSECA, 1992, p.15). O feitiço está lançado. A perturbação da epifania fez com que o pastor tudo entendesse: estava diante do próprio demônio e o seu corpo agora lhe dá sinais de que a interação com aquele indivíduo trará prejuízo a sua vida. Ante ao medo e espanto, a única constatação possível é a de que a fé deve sobressair aos demais sentidos e de alguma forma a simbiose entre os dois deve ser interrompida, para o bem de Raimundo.

Contudo, Raimundo por fim enfrenta Augusto, e se oferece ao pacto que ele acredita ser o intuito da aparição de Augusto, seguindo o palpite do bispo de sua igreja. Toda uma ornamentação, agora não mais artificial, mas natural se faz durante a cena: trovões e chuva se materializam, à medida que as revelações sobre Augusto se mostram ao pastor, quase que como marcadores discursivos, sinais divinos de confirmação do que está sendo posto. A verdade enfim é exposta, agora a natureza corrobora essa assertiva.

## CONCLUSÃO

Feitas as considerações apresentadas no decorrer do texto, é possível afirmar que um emaranhado de personagens forma o esqueleto desse conto de Rubem Fonseca, no qual certamente se pode dizer que são centrais nesse conto as relações humanas, como foi intentado mostrar no desenvolvimento do presente artigo.

Durante o processo de pesquisa e escrita desse artigo, o objetivo do estudo sempre foi voltado a um esforço de escuta do texto literário, uma leitura atenta às exigências que o próprio texto solicita para evitar a sobreposição de conceitos teóricos previamente escolhidos sobre o texto e sem realizar o gesto inicial de auscultação do texto. Beth Brait, em seu livro *A personagem*, sintetiza esse pensamento, quando afirma que

(...) tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse



fazer. Pensar a questão da personagem significa, necessariamente, percorrer alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto. (BRAIT, 1999, p. 28)

Dessa forma, após detida análise, é possível propor uma hipótese de leitura do conto na qual Augusto funcionaria como elo comum entre os demais personagens, parecendo funcionar como um instigador principal de questões aos outros personagens dentro do conto, um condutor da narrativa que auxilia a exposição das personalidades e questões dos indivíduos desse cenário. Como se nota no decorrer desse artigo, a relação estabelecida por Augusto se traduz em uma escrita quase que inteiramente voltada às relações de alteridade, diante de conceitos diferentes, de acordo sempre com o que era solicitado àquela leitura. Aí se delineou uma intenção em desvelar os traços psicológicos componentes das personalidades dos personagens e traçar hipóteses sobre os possíveis caminhos para a aquisição de tais traços.

Sendo evocados a partir da consciência de um ambiente pós-utópico, uma negatividade em contraste a um lirismo poético se desenvolve por meio da complexidade psicológica das *personae* do conto.

Já de início somos lançados a uma espécie de ronda peripatética, uma vez que o narrador nomeia o protagonista como sendo um andarilho e ao longo de toda a narrativa Augusto cumpre bem essa função, deslocando-se e caminhando pelas ruas e ambiências do Centro do Rio de Janeiro. Daí, relações com outros personagens clássicos caminheiros já se fazem presentes: a própria figura de Sócrates, que caminhava junto aos amigos durante muitos dos diálogos registrados como parte de sua obra, contribuindo à compreensão das relações humanas, o que parece estar ligado também à figura de Augusto; Ahasverus, o judeu errante, não só pelo caminhar propriamente, mas também pelo espectro de maldição no qual o protagonista está envolto, que poderia ser simbolizado nesse conto por meio do próprio espaço que está mais próximo a um *locus horrendus*; e, trazendo referências mais próprias à experiência urbana, os próprios caminheiros urbanos prototípicos, como o mendigo e a prostituta.

O mundo do texto e o mundo empírico são obviamente complementares, uma vez que o texto literário mimetiza o universo biossocial em que vivemos. Entretanto, a potência e poder poéticos que o conto de Fonseca carrega se concentram tanto nos paradoxos, os quais não se distanciam tanto do cotidiano não-literário, quanto no deslocamento das situações e pessoas próprias de um determinado discurso ou lugar para um lugar outro, que gera um estranhamento intencionado pelo autor. Por exemplo, como um ganhador da loteria, Augusto, se coloca em posição de andarilho, escrevente de um livro e





alfabetizador de prostitutas no Centro do Rio de Janeiro? Por que moradores de rua, habitantes de uma marquise em barracos de papelão, não se identificam como mendigos e estigmatizam outros moradores de rua através da distinção celebrada apenas por eles? São lugares e situações que se estabelecem dentro de uma contradição que potencializa o discurso como uma chave de reflexão dentro do conto de Rubem Fonseca.

As relações com o espaço certamente se inter-relacionam com os personagens do conto, como foi constantemente apontado no decorrer deste trabalho. A experiência urbana proclama no conto uma gramática, mais como um conjunto de símbolos do que como um emaranhado de regras, muito próprios do desenho urbano que se observa contemporaneamente. Eduardo de Oliveira Elias, em seu livro *Escritura urbana*, parece flagrar alguns desses paradoxos supracitados, quando considera que:

Com base no *corpus* global da experiência urbana e no desenvolvimento crescente de sua metalinguagem, a investigação acerca do desenho urbano deflagra vasto e fértil campo de sondagens epistemológicas entre natureza (*physis*) e cultura (*anti-physis*), evidenciando movediças esferas noológicas: de um lado introduzindo a questão do funcionamento e estabilidade da trama espaço-ambiental que esse desenho projeta; do outro, buscando detectar certas motivações fundantes intrínsecas de vida urbana, não raras vezes operando com extremos sintático-semânticos. (ELIAS, 1989, p. 12)

Isso significa que tanto para o mundo ficcional quanto para o mundo não-ficcional as cidades se estruturam de forma a atribuir as suas edificações significados próprios e que interferem na forma como projetamos nosso imaginário para o conceito de cidade.

Kevin Lynch propõe que “aumentar a imaginabilidade do ambiente urbano significa facilitar sua identificação e estruturação visuais. Os elementos até aqui isolados – vias, limites, marcos, pontos nodais e regiões – são os blocos formadores no processo de criação de estruturas firmes e diferenciadas em escala urbana” (LYNCH, 2011, p. 106)

Com essa afirmação, Lynch parece reafirmar a influência noológica da arquitetura da cidade sobre seus habitantes. Por meio de uma imagem da cidade, ou possibilidade de imaginabilidade, como cita Lynch, é possível indagar acerca da gramática que se impõe sobre os habitantes desse espaço. Roberto DaMatta faz uma afirmação sobre a concepção de espaços, afirmando que





(...) não é preciso especular muito para descobrir que temos espaços concebidos como eternos e transitórios, legais e mágicos, individualizados e coletivos. Tudo o que diz respeito ao poder político é, na nossa sociedade, conotado como duradouro ou eterno e marcado pelos monumentos e palácios. O poder como ordenador supremo de um mundo penetrado por todo tipo de conflito situa-se naqueles espaços de confluência do tempo e das unidades sociais contraditórias ou problemáticas. (DAMATTA, 1997, p. 40)

Dito isso, mostra-se presente novamente uma crítica baseada na análise materialista clássica, havendo também nos espaços marcas de significados que dividem a sociedade em dominante e dominado, modelo que parece desenvolver uma relação bastante produtiva com a obra de Rubem Fonseca, assim como já apontado por Alfredo Bosi.

Essas relações, portanto, denotam algumas das tensões percebidas no conto de Rubem Fonseca e, feitas essas considerações, é possível que se possa vislumbrar minimamente como se concebem as identidades desses indivíduos e como se relacionam dentro desse ambiente paradoxal que é a rua.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, P. D. O tempo da cidade — Experiência urbana, tempo e literatura brasileira: do sonho moderno ao fim das utopias. *Alceu* – Revista de comunicação, cultura e política, v. 2, n. 4, Rio de Janeiro, jan./jun., 2002, p. 136-157.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. 2. ed. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRAIT, B. *A personagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios).
- DAMATTA, R. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro. Rocco: 1997.
- ELIAS, E. O. *Escritura urbana: invasão da forma, evasão de sentido*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Estado de Cultura, 1989 (Coleção Debates, v. 225).
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.



FONSECA, R.; FONSECA, Z.. *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

FREUD, S. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. 1. ed. Tradução de Fernando Costa Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (Coleção Obras Completas).

GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Tradução de Marcia Bandeira de Mello Leite Nunes e de Fernando Costa Mattos Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

LYNCH, K. *A imagem da cidade*. 3. ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MAFFESOLI, M. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. São Paulo: Record, 2001.

MUCCI, L. I. *Ruína & simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere de D'Annunzio*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

QUIJANO, A. Notas sobre o conceito de marginalidade social. In: PEREIRA, L. (Org.). *Populações marginais*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 16-73.

SOLNIT, R. *A história do caminhar*. 1. ed. Tradução de Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

