

rio de janeiro, a metrópole onírica de rubem fonseca

Luís Otávio Hott¹

Resumo:

O conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca, revela uma construção onírica da cidade do Rio de Janeiro que, em certa medida, se assemelha à alegoria baudelaireana construída por Walter Benjamin. Para Benjamin, a Paris de Baudelaire se constituía como uma cidade no apogeu de seu esplendor e ao mesmo tempo em processo de decadência. De forma similar Rubem Fonseca constrói a cidade do Rio de Janeiro, uma metrópole onírica e decadente, onde figuras como a prostituta, o andarilho, e o flâneur ainda podem existir, sendo sua própria permanência um ato de resistência e transgressão.

Palavras-chave:

Rubem Fonseca; Rio de Janeiro; *flâneur*; transgressão.

Abstract:

The short story "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro" by Rubem Fonseca reveals a dreamlike construction of the city of Rio de Janeiro that in some measure is similar to Baudelaire's allegory by Walter Benjamin. For the author, the Paris of Baudelaire was a city in its climax of magnificence, but at the same time a city that was turning to its decay process. Similarly, Rubem Fonseca represents Rio de Janeiro as a dreamy and decadent metropolis, where figures such as the prostitute, the wanderer, and the *flâneur* can still exist, their own existence being an act of resistance and transgression.

Keywords:

Rubem Fonseca, Rio de Janeiro, *flâneur*, transgression.

O conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca, parte da coletânea *Romance negro e outras histórias* (1992), revela uma construção onírica da cidade do Rio de Janeiro que, em certa medida, se assemelha à alegoria baudelaireana construída por Walter Benjamin. Para Benjamin, a Paris de Baudelaire se constituía como uma cidade no apogeu de seu esplendor e ao mesmo tempo em processo de decadência. De forma similar Rubem Fonseca constrói a cidade do Rio de Janeiro, uma metrópole onírica no apogeu de sua expansão e ao mesmo tempo em decadência, onde figuras como a prostituta, o andarilho, e o *flâneur* ainda podem existir, sendo sua própria permanência um ato de resistência e transgressão.

A cidade de Paris do século XIX surge em Baudelaire não apenas como morada do poeta, mas como a gênese da própria modernidade, uma cidade onírica, submersa, fruto das passagens, das barricadas, das ruas e prédios, morada dos heróis modernos: a prostituta, o *flâneur*, o conspirador, o proletário, o dândi e o trapeiro; movida pelo frêmito da massa, pelo assobio da fábrica, pela movimentação do mercado e pela atividade da boêmia. De acordo com Walter Benjamin, a modernidade nasce em Paris, na Paris de Baudelaire, a capital do século XIX, cidade que representa uma mônada na qual é possível apreender um novo *Zeitgeist*, o novo espírito dos tempos, movido pelo movimento mercadológico que instaura a supremacia da mercadoria sobre o homem na construção das relações sociais.

A Paris de Baudelaire se torna um paradigma do moderno. Devido à sua posição dentro da nação francesa e graças ao papel desempenhado pela França na Europa de Napoleão, Paris não é só a capital do século XIX, mas também o centro da cultura ocidental até a Segunda Guerra Mundial. Essa metrópole é representativa do próprio processo de modernização, da transformação do velho mundo prosaico, arcaico, em mundo moderno, fragmentado, lacerado. A nova vida capitalista se forma nessa Paris, onde o pré-burguês, o pré-capitalista e o pré-moderno entram em extinção, dando espaço às formas modernas, ou seja, capitalistas, burguesas de vida. O moderno inaugura o reino das coisas, da infinidade das mercadorias e das trocas, da produtividade ininterrupta e da unificação dos mercados, da destruição e da criação contínua. Assim cessa o universo da província, tão fundamental anteriormente, o universo orgânico internamente estruturado, esse universo fechado.

A metrópole moderna promete e permite tudo, experiências ilimitadas por princípio, a cidade é constituída de maneira aleatória, irrestrita, qualquer um pode se tornar habitante de qualquer cidade, não existe ali nenhum vínculo senão o próprio vínculo capitalista, não social – vínculo moderno por excelência, o vínculo da mercadoria. O universo do moderno não é mais fundado na unidade perceptível da natureza cósmica. O moderno se funda na fragmentação da mercadoria, e é assim que percebemos a Paris de Baudelaire, com suas ruas labirínticas e passagens subterrâneas, com seus mercados, sua massa em constante trânsito – e, antes mesmo disso, a Londres de Poe contém as mesmas características, a metrópole abarca todo o cosmo, não é apenas um lugar determinado, físico, uma cidade real, mas também uma cidade alegórica.

A Paris de Baudelaire, descrita por Benjamin, é a gênese do mundo burguês, onde se inicia e se intensifica o processo de racionalização descrito por Max Weber, que traz consigo o "desencantamento do mundo", isto é, a perda da magia, do sentimento de sacralidade, o sentido transcendente que impregnava as relações sociais tradicionais, pré-capitalistas. No entanto, esse novo tempo inaugura seu próprio encantamento, a burguesia cria em seu favor uma mística própria, a mistificação da mercadoria, ou o fetiche da mercadoria. Esse dogma exerce sobre os homens não menor poder do que o dogma religioso: o fetichismo da mercadoria é o novo feitiço ao qual o homem moderno está submetido; Na sociedade de mercado, a mercadoria adquire uma aura de sacralidade que é negada aos homens como experiência vital.

A mercadoria é o objeto fantasmagórico, nela há algo de misterioso, esse caráter místico, que o produto do trabalho adquire ao se transformar em mercadoria independe do seu valor de uso, o que faz seu valor é o valor de troca, a mercadoria é um bem essencialmente imaterial e abstrato, cujo gozo concreto só é possível através da acumulação e da troca. O "caráter fetichista" da mercadoria consiste nesse desdobramento do produto do trabalho mediante ao qual acontece a sobreposição do valor de troca sobre o valor de uso. A Exposição Universal de 1851 em Londres inaugura, com seu palácio de cristal, a religião da mercadoria, onde ela ficaria exposta à louvação: "em seu ecletismo incrível, todos os estilos e todas as épocas assim são convidadas a banquetear no templo extratemporal das mercadorias" (AGAMBEN, 2012, p. 71). De acordo com Giorgio Agamben, a chamada "aura celeste" que envolve o Palácio de Cristal não passa de uma visualização da aura que circunda o fetiche-objeto. A mercadoria rouba a aura da obra de arte e o caráter sagrado da religião, seu feitiço realiza um encantamento com o qual nem a arte, nem mesmo a religião podem competir.

Para Agamben, a Exposição Universal expõe pela primeira vez a "epifania do inapreensível" (2012, p. 69), aquele mesmo sentimento que nos invade quando somos vítimas da propaganda ou mesmo quando entramos em um supermercado. Porém, é somente nas exposições de 1855 e de 1889, realizadas em Paris, das quais uma o próprio Baudelaire visitou, que podemos presenciar os efeitos da mercadoria sobre os homens e sobre a própria cidade. Agamben argumenta que, em 1889, por ocasião da quinta Exposição Universal, é construída a torre Eiffel, o que transforma de um só golpe toda a cidade, a velha Paris labiríntica, com suas formas medievais ainda ocultas e

preservadas é de repente invadida pelo objeto gigantesco que proclama a sua modernidade. Dessa forma, transforma-se “a cidade inteira em mercadoria consumível” (2012, p. 72). Agamben afirma que a “mercadoria mais preciosa em mostra na Exposição de 1889 era a própria cidade” (2012, p. 72). A “aura celeste” que emana da mercadoria se apossa da própria cidade, criando uma espécie de fetiche.

A mitologia urbana que nasce em Baudelaire influencia diversos autores, entre eles Walter Benjamin, que em seu ensaio “Paris, a capital do século XIX”, dá à cidade o *status* de metrópole moderna do século. Outras cidades posteriormente adquirem a aura que o autor projeta na Paris de Baudelaire, nascendo assim um imaginário urbano, voltado às mazelas da cidade e a seus habitantes. Nova York se torna palco de diversas narrativas, e então as cidades antes consideradas periféricas também adquirem sua própria mitologia, esse é o caso da cidade do Rio de Janeiro, descrita por Rubem Fonseca em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.

O conto trata-se, sem dúvida, de uma narrativa única na produção do autor. Longe dos criminosos e dos investigadores que fazem parte do universo ficcional fonssequiano, esse conto narra o cotidiano de uma figura ímpar em sua produção, um *flâneur* carioca, andarilho e escritor, Augusto. Nesse conto podemos perceber a presença marcante de Charles Baudelaire, através da alusão aos temas mais importantes da lírica baudelaireana: a *flânerie* melancólica, as alegorias grotescas, o *spleen*, e o heroísmo moderno. Baudelaire, em seus poemas em prosa recolhidos no *Spleen de Paris*, desenvolve uma crítica à burguesia comerciante de sua época, a classe social que encarna o culto do útil e do progresso e que impõem o seu espírito mercantil a todas as esferas da vida.

Baudelaire se empenhou numa luta contra a estética, a política, o gosto e a moral dessa classe em expansão em sua época. Segundo Alfonso Berardinelli, ao contrário do realismo, uma ideia burguesa, em Baudelaire, o “real emerge por um efeito de choque”. De um lado, ele exalta em Poe a “fuga do que é comum, cotidiano e banal”, e do outro, constrói uma visão “satírica e grotesca da vida social” (2007, p. 51). Esse aspecto é devidamente analisado por Walter Benjamin e nos servirá para estabelecer uma relação entre a estética do horror e a crítica social em Baudelaire e aquela praticada por Rubem Fonseca em “A arte de andar nas Ruas do Rio de Janeiro”.

Baudelaire odiava a burguesia em que lhe coube viver e, por isso, amava aquilo que ela desprezava: a prostituta, o dândi, o perverso, o pobre, o vagabundo – tudo o que era antiburguês e não burguês. Rubem Fonseca retoma reflexivamente em sua obra os lugares fundamentais da poesia e da prosa baudelaireana, como apontados por Walter Benjamin: a multidão, o *flâneur*, a prostituta, o trapeiro, o horror pelo presente, a crítica à sociedade burguesa e a ideia da literatura como forma da evasão impossível e denúncia muitas vezes impotente. Como na poesia de Baudelaire, nesse conto a cidade ganha destaque, se torna musa inspiradora do poeta, as ruas e passagens, parques, esquinas, comércios, se tornam um labirinto onde o autor e o urbanista se tornam um só. Rubem Fonseca ergue assim uma cidade própria, desconstruindo o fetiche que cerca a cidade e constrói sua imagem de beleza, o autor revela uma cidade subterrânea, uma metrópole onírica.

Como Baudelaire, o autor busca uma transgressão do cotidiano banal, construindo sua própria visão igualmente satírica e grotesca da vida social de nosso tempo. Através de uma estética capaz de fazer com que o real se manifeste por efeito do choque, e que faz com que o belo passe a ser aquilo que é convencionalmente reputado como feio e mesmo repugnante, e o feio passe a ser aquilo que é banal, comum, vulgar, o que é comumente considerado como belo. Cria, assim, uma alegoria que possui como ponto central a resistência, a necessidade de repensarmos a sociedade em que vivemos, os discursos midiáticos, políticos, mercadológicos, nossa cultura como um todo, para observarmos de que forma podemos nos tornar mais conscientes de nossa própria condição humana na contemporaneidade.

Augusto é um *flâneur* do Rio de Janeiro, um excluído socialmente que vaga entre mendigos e prostitutas, ele incorpora a figura do artista maldito de Baudelaire. É, em resumo, o resíduo produzido pela sociedade de consumo, que se submete à pobreza e à indignação para não se vender e não vender sua arte. Ele é um pária, sendo sua própria existência um ultraje à sociedade; ele não produz nem consome, não é um mendigo e também não é um trabalhador, não se deixa assimilar, é um entrave no avanço, um transgressor. Não existe lugar para ele na sociedade contemporânea, nem para seus pares, os mendigos e as prostitutas, que são escorraçados dessa nova sociedade. O conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” narra os últimos instantes de vida de uma figura moribunda, o *flâneur*, que aqui já nasce condenado, assim como o lugar pelo qual ele transita. Assistimos assim a uma figura fantasmagórica, uma assombração que vaga por uma atmosfera de ruínas.

Walter Benjamin percebe em Baudelaire uma crítica à modernização, à urbanização acelerada de seu tempo. Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, estabelece a modernidade baudelaireana como fragmentada, melancólica, e sua alegoria como fruto da revolta. Descreve a Paris de Baudelaire como uma sociedade em que a “cultura capitalista alcança o seu desdobramento mais brilhante” (BENJAMIN, 1991, p. 36). Segundo ele, o “império está no apogeu de seu poder e Paris se afirma como a capital do luxo e da moda” (BENJAMIN, 1991, p. 36). Com a urbanização acelerada surge a figura que é característica da estética baudelaireana, o *flâneur*, que para ele “está no limiar tanto da cidade quanto da classe burguesa, nenhuma delas ainda o subjugou” (BENJAMIN, 1991, p. 39). Ele

repudia a burguesia e a cidade e em nenhuma delas se sente em casa. Para Benjamin, ele busca asilo na multidão, sendo ela o véu através do qual a cidade surge como fantasmagoria – ora paisagem, ora ninho acolhedor.

A Paris das passagens, das galerias e da luz a gás constitui um ambiente inóspito ao *flâneur*, marcado pelo movimento da produção industrial, pela multidão apressada, massificada. Em resposta a essa situação, o *flâneur* manifesta uma atitude de revolta. Optava por passear com tartarugas. Em seu passo lento, reflexivo, protesta contra a eficiência e a divisão do trabalho. Ele não consome, “contempla as mercadorias”, é um inoperante, inútil em questões de produção e consumo, um “abandonado na multidão”. Porém, com isso, ele “compartilha a situação de mercadoria” (BENJAMIN, 1991, p. 82). A mercadoria o invade como um narcótico: “a ebridade a que o *flâneur* se entrega é a da mercadoria rodeada e levada pela torrente dos fregueses” (BENJAMIN, 1991, p. 82). Apesar de o destino do *flâneur* ser a inevitável corrupção, pois ele é um encantado pela multidão – e o que é uma multidão senão uma massa de fregueses, compradores e vendedores, ocupados e distraídos, cada um em sua própria função –, essa mesma multidão é o lugar de onde descobre o encantamento do cotidiano.

Augusto, de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, é um *flâneur* no sentido benjaminiano, ou seja, é um artista que, porque não serve a Mammon, caminha na contramão do capitalismo: “o verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obscuro, não se podia servir à arte e a Mammon ao mesmo tempo” (FONSECA, 1992, p. 11). Trata-se do artista maldito, dedicado apenas à sua arte. Para ser de alguma forma livre, ele paga o preço de ser marginalizado, há “um ônus a pagar pelo ideal artístico, pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos. Incompreensão dos amigos, solidão, fracasso” (FONSECA, 1992, p. 12).

Augusto possui a autoconsciência do artista como indivíduo solitário e ao mesmo tempo imerso na multidão. Ele deseja a solidão, mas quer inserido na multidão, o *flâneur* se recusa a estar sozinho, ele é um observador da espécie humana, um fisionomista. A multidão o entorpece e o abriga. Ele é um fisionomista da multidão, porém, as pessoas pelas quais ele se interessa não são os previsíveis burgueses – Augusto os ignora e se volta para a observação daqueles que são seus semelhantes, os marginalizados, os miseráveis, os mendigos e as prostitutas. Ele realiza o trabalho de descrever esses tipos que habitam o centro da cidade do Rio de Janeiro, esse espaço onírico de resistência ao avanço da sociedade capitalista contemporânea.

A escrita fonsequiana radiografa o mundo atual e seus processos de transformação. Augusto se lembra da época em que o centro da cidade do Rio de Janeiro, local em que nasceu e foi criado, era uma morada nobre para a pequena burguesia, “numa época mais luminosa” (FONSECA, 1992, p. 35). Ele viu com seus próprios olhos como o comércio rapidamente tomou conta de tudo. É uma testemunha do processo de urbanização contemporâneo, tendo vivido a “grande debandada para os bairros” (FONSECA, 1992, p. 16), um movimento que abriu espaço para a expansão comercial. Sua própria casa “foi destruída para dar lugar a uma imensa placa luminosa de acrílico e uma loja de eletrodomésticos” (FONSECA, 1992, p. 18). Percebeu como o capitalismo transformou o espaço urbano nas últimas décadas, moldando-o às suas necessidades, modificando a sociedade e o espaço de vivência humano para criar um novo ciclo de desenvolvimento. Como exemplo, podemos apontar a imensa proliferação dos “Mc Donald’s” nas cidades grandes, onde parece haver um em cada esquina. O *flâneur* de Rubem Fonseca não deixa de fazer considerações irônicas positivas sobre o Mc Donald’s, ele vai comumente “até a Cinelândia, urinar no Mc Donald’s”, pois os “Mc Donald’s são lugares limpos para urinar” (FONSECA, 1992, p. 20).

O retrato que o autor constrói do Rio de Janeiro é de uma cidade em processo de decadência gerada pela superprodução, um lugar vitimado pelos processos de expansão do capitalismo que, como a Paris de Baudelaire no século XIX, encontra-se no auge do processo comercial e industrial, mas que ao mesmo tempo já dá sinais de sua decadência. Nesse ambiente urbano transformado em vitrine do consumo, em *shopping center* a céu aberto, em que os letreiros das lojas de eletrodomésticos dominam o cenário, os esforços de resistência do *flâneur* parecem desaparecer no ar; sua lenta caminhada na contramão da multidão pode nem mesmo ser notada em meio ao frenesi da massa consumista.

Junto aos mendigos e prostitutas, o *flâneur* se torna um ser invisível. A sociedade o ignora, pois sua rebeldia não mais representa risco algum à ordem capitalista estabelecida. Esta já não mais teme os revolucionários e os rebeldes, pois está ciente de que eles cedo ou tarde serão assimilados e utilizados em benefício do próprio sistema contra o qual protestam. Assim, o centro do Rio de Janeiro construído pelo autor é concebido como uma heterotropia, um lugar onde figuras subversivas, a escória, os mendigos, as prostitutas e os poetas, constroem uma metrópole submersa, onírica, um lugar outro em um tempo em que utopias já não são possíveis.

Em Baudelaire, o heroísmo surge como emblema da modernidade e, segundo Benjamin, esse heroísmo não mais pertence aos grandes homens, mas aos seres marginalizados, aqueles que vivem fora da sociedade capitalista, que não foram ainda assimilados pelo mercado e permanecem alheios à manipulação por serem estigmatizados e não interessarem ao capital. O herói moderno é aquele que se afasta da multidão, espreitando um refúgio na massa da cidade grande. Na modernidade, heroísmo e resistência se tornam sinônimos. Por isso, como sugere Benjamin, esse heroísmo moderno é encontrado em figuras como o *flâneur*, o poeta, o dândi, a prostituta, o trapeiro, o

proletário e o conspirador. São figuras que habitam a boêmia, as zonas desprivilegiadas da cidade, representam o lado sórdido da humanidade.

O herói, para Benjamin, é a figura representativa da modernidade que ainda resiste. As forças que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às forças humanas. Por isso, para viver na modernidade, é preciso uma constituição heroica: “precisamos apenas abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo”, diz Benjamin (1991, p. 77). O próprio Baudelaire, em sua resenha do salão de 1845, avalia que “o heroísmo da vida moderna nos rodeia e nos pressiona” (*apud* BERMAN, 2013, p. 171). A modernização apressa todos os processos naturais, mutila todos impulsos criativos, transforma o homem em um fragmento de si mesmo. A vida na sociedade capitalista moderna é massacrante porque cada pequena ação afirmativa do caráter humano da vida e cada ato de repúdio ao capital se convertem em ato de heroísmo.

A principal figura heroica que Benjamin identificou na modernidade baudelaireana é o *flâneur*, que disfarça na atitude despretensiosa seu verdadeiro objetivo: o mercado. O *flâneur* é um ocioso, que caminha na multidão, nas ruas, nas passagens. Para ele, a multidão é narcótico e espetáculo contra o tédio. Porém, a multidão é fugaz, frívola. Ela se encanta facilmente e deixa-se seduzir pela mercadoria, tornando-se, sobretudo, uma multidão de consumidores, de fregueses e vendedores. Nesse ambiente a indolência do *flâneur* não pode mais existir – a multidão se torna hostil ao *flâneur*, se volta contra ele. O *flâneur* encarna o ideal do herói moderno. Ele resiste, mesmo sabendo de seu fim.

A prostituta é também uma heroína da modernidade baudelaireana, representando o grau máximo de mercantilização do sujeito. A prostituta representa a síntese da forma e do conteúdo da mercadoria: como afirma Benjamin, ela é vendedora e mercadoria ao mesmo tempo, refletindo a situação do próprio poeta, que, para sobreviver na época de Baudelaire, deve vender-se aos folhetins e jornais de grande circulação para a multidão do bulevar. No tempo de Baudelaire, o folhetim era um gênero urbano popular, oferecido por centenas de jornais de alta circulação, que serviu de plataforma para a apresentação de muitos escritores ao público de massa. Segundo Benjamin, o surgimento da massa é simultâneo ao da produção em massa e a prostituição “inaugura a possibilidade de uma comunhão com a massa”. Ou seja, a prostituição contém a característica da mercadoria, de artigo de massa, ao mesmo tempo em que é um “objeto de nosso uso mais íntimo” (BENJAMIN, 1991, p. 161-162).

Na prostituição da cidade grande “a mulher se torna artigo de massa” ao mesmo tempo em que é incorporada sem reservas no processo mercantil. Benjamin diz que, na forma que a prostituição assumiu nas cidades grandes, a mulher não aparece apenas como mercadoria, mas também como artigo de massa e, como tal, deve se distanciar de si mesma e se aproximar da multidão, assumindo assim uma expressão impessoal, artificial, conseguida através da maquiagem, que a transforma em ser genérico. Porém, por baixo da maquiagem, ela ainda preserva marcas de sua humanidade. Assim, a maquiagem da prostituta surge não apenas em forma de máscara que a aproxima da multidão, mas também como armadura protetora. Como aponta Benjamin, a prostituta representa o grau máximo da mercantilização dos sujeitos, ao transformar a si mesma em objeto de consumo, ela procura “de uma maneira heroica, humanizar a mercadoria” (BENJAMIN, 1991, p. 164).

Outra figura na qual Benjamin identifica o herói em Baudelaire é o trapeiro. Para ele, os poetas “encontram no lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”. O trapeiro é um homem que recolhe na cidade o lixo do dia que passou. Tudo que a cidade jogou fora, tudo que desprezou, tudo que destruiu, é reunido por ele. Ele “compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória”. De forma inteligente ele aproveita o entulho da “deusa indústria” (BENJAMIN, 1991, p. 78). A figura do trapeiro em Baudelaire é uma metáfora do poeta; ambos são escória, solitários que habitam a noite de modo distinto aos burgueses, que recolhem o lixo em que tropeçam e fazem dele matéria de sua vida.

Para Benjamin, o heroísmo do homem moderno manifesta-se na resistência oferecida a um ambiente que lhe nega a satisfação de suas necessidades naturais, que bloqueia todos seus impulsos e o oprime de forma até então inédita. Se esse homem moderno vive de forma heroica ao lutar contra as correntes destrutivas da modernização, o que significaria viver no ambiente contemporâneo, que ultrapassa as percepções mais sombrias de Benjamin? É bem possível que, nesse mundo, o heroísmo esteja condenado ao desaparecimento.

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, o heroísmo moderno do *flâneur*, do poeta, do trapeiro e da prostituta estão presentes de maneira quase utópica, ou até mesmo irônica. No conto de Rubem Fonseca, essas figuras são adaptadas à contemporaneidade brasileira. O escritor constrói nesse conto um ambiente que lembra a Paris que Benjamin descreve em Baudelaire, um lugar que ao mesmo tempo em que, como metrópole industrial e comercial, é absorvida pelo turbilhão do moderno, é também um lugar de resistência, de sonho, de esperança momentânea, e até mesmo de certa liberdade, mesmo que temporária. Esse lugar é o centro da cidade do Rio de Janeiro.

Walter Benjamin apresenta a modernidade sob a égide da construção da Paris do século XIX como uma metrópole dos excluídos, uma cidade de personagens característicos, que revelam um novo fenômeno social: o movimento mercadológico que produz uma mudança drástica na constituição das relações sociais. Trata-se de uma metrópole

onírica, subterrânea, onde personagens como a prostituta, o *flâneur*, o poeta e o trapeiro ainda podiam exercer sua liberdade. Rubem Fonseca, em seu conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, constrói de forma semelhante a sua cidade, mais especificamente o centro, que, é um lugar “obscuro e antigo”: o “centro da cidade é um mistério” (FONSECA, 1992, p. 15), um lugar de resistência e nostalgia, uma metrópole à parte do resto da cidade, onírica, dos excluídos, onde esses personagens heroicos podem ainda encontrar alguma forma de abrigo. O centro é um foco de subversão e resistência no coração da metrópole. Um lugar onde os excluídos da sociedade capitalista, miseráveis, seres redundantes, inúteis, podem existir.

Nas grandes cidades do Brasil, os centros, que antes eram locais de comércio e movimentação, passaram por um processo de decadência quando a burguesia se mudou para os bairros e, desde então, eles se tornaram locais “perigosos”, “obscuros”, zonas de prostituição e criminalidade, como a *Rue Morgue* do conto de Poe, um lugar onde os atos horrendos podem ocorrer livremente, longe dos olhos da sociedade e das autoridades. É nesse lugar que vivem os personagens de Rubem Fonseca, uma espécie de limbo, um lugar à parte, marginalizado, decadente. Ali vivem os mendigos, as prostitutas, os criminosos e o escritor e *flâneur* Augusto.

Augusto é um *flâneur* carioca, uma figura baudelairiana que habita o submundo das prostitutas e mendigos do centro do Rio de Janeiro. Enquanto caminha pelas ruas, ele recolhe material para seu livro de título homônimo ao conto. Pretende evitar que seu livro seja “uma espécie de guia de turismo para viajantes em busca do exótico, do prazer, do místico, do horror, do crime e da miséria, como é do interesse de muitos cidadãos de recursos”. O que Augusto quer é “encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade”. É um artista maldito, marginal, excluído, um *flâneur* com passos de tartaruga perdido na multidão da contemporaneidade. Quando não está andando pelas ruas, ensina as prostitutas a ler e a escrever: “a televisão e a música pop tinham corrompido o vocabulário dos cidadãos, das prostitutas principalmente. É um problema que tem que ser resolvido” (FONSECA, 1992, p. 18-19). Escolhe uma prostituta para ensinar a ler, Kelly, porque ela “não tem um dente da frente” (FONSECA, 1992, p. 21). Ele a leva para sua casa, um sobrado abandonado que divide com os ratos, e a deixa morar lá até que seja alfabetizada. Essa ocupação, no entanto, já lhe custou uma orelha – uma de suas “alunas” arrancou uma de suas orelhas com uma dentada, “que ela cuspiu na latrina e puxou a descarga” (FONSECA, 1992, p. 47), porque ele não queria se deitar com ela. Há no conto até mesmo a menção a uma “Associação das Prostitutas”, uma organização que defende os interesses da classe.

Outra personagem que habita esse universo fonssequiano, e que também despertou o interesse de Walter Benjamin na obra de Baudelaire é o trapeiro, ou, em sua versão atual, o mendigo. Em suas andanças, Augusto conversa com diversos desses moradores de rua, procurando não só observá-los, mas conhecê-los. Ao longo do conto, ele se encontra com esses personagens, criando um trajeto na cidade que perpassa os pontos onde eles vivem. Perto do Teatro Municipal ele vê “um vulto tentando se esconder”. Reconhece no vulto um sujeito chamado Hermenegildo, que “não faz outra coisa senão divulgar um manifesto ecológico contra o automóvel”. O manifesto é grudado nos “para-brisas dos carros estacionados nas ruas” (FONSECA, 1992, p. 20). De lá ele vai até o Campo de Santana visitar o prédio “onde o governo antigamente fabricava dinheiro” e passa por um maneta que “vende cigarros por unidade, o maço aberto ao meio por um golpe de navalha que o maneta esconde na meia presa por um elástico” (FONSECA, 1992, p. 25). Encontra-se com um homem que fala com um cachorro como “um professor de filosofia a dialogar com seus alunos numa sala de aula”, um maluco que “talvez [seja] apenas meio maluco porque parece ter descoberto que um cachorro pode ser um bom psicanalista, além de mais barato” (FONSECA, 1992, p. 25-26).

Na esquina da rua do Carmo ele encontra Marcelo, Ana Paula e sua filha, Marcelinha, de oito meses. Moram “na calçada sob a marquise em casinhas de papelão”. “Ana Paula é branca, assim como Marcelo, e são agregados da família de negros que controla aquela esquina”. Nos dias úteis “o barraco fica desarmado, as grandes folhas de papelão e a tábuas tiradas do buraco do metrô são encostadas na parede durante a hora do expediente”, pois o eles montam sua morada em frente ao Banco Mercantil do Brasil e, “somente à noite, os barracos de papelão da família Gonçalves são reconstruídos para que Marcelo, Ana Paula e Marcelinha e os doze membros da família entrem neles para dormir” (FONSECA, 1992, p. 31).

De lá ele sai em busca de “Zé Galinha”, presidente da “Associação dos Mendigos Unidos”. Benevides, um dos mendigos lhe diz que “a cidade não é mais a mesma, tem gente demais, tem mendigo [...], tem até falso mendigo disputando ponto com a gente” (FONSECA, 1992, p. 34), por isso a necessidade de uma organização. Zé Galinha na verdade se chama Zumbi do Jogo da Bola e é o presidente da UDD, “União dos Descamisados e dos Desabrigados”. Zumbi lhe diz que não são mendigos: “Nós não pedimos esmolas, não queremos esmolas, exigimos o que tiraram da gente” (FONSECA, 1992, p. 46). Sua forma de protesto é o incômodo da sociedade através da sujeira:

Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não

tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijá e caga, temos que feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pode esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola. (FONSECA, 1992, p. 46)

Em "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", as "pessoas redundantes" (BAUMAN, 2001, p. 195), os "consumidores falhos", se revoltam contra a mesma sociedade que os excluiu. De acordo com Bauman, a sociedade contemporânea é marcada pelo descrédito, escárnio ou pela desistência de muitas ambições características da era moderna, atualmente denegridas como utópicas, ou condenadas como totalitárias. Dentre tais sonhos modernos abandonados e desesperançados está o da perspectiva de suprimir as desigualdades sociais, de garantir a "todo indivíduo humano uma possibilidade igual de acesso a tudo de bom e desejável que a sociedade possa oferecer" (BAUMAN, 2001, p. 195).

Uma das propostas da modernidade foi definir a exclusão social como um problema temporário que logo seria corrigido. Mas, esse não é mais o caso, hoje falamos de um desemprego estrutural e de uma desigualdade social que podem bem ser incorrigíveis. O progresso econômico não gera a procura de mais mão de obra, mas, pelo contrário, de menos. Segundo Bauman, essa disparidade entre a oferta de trabalho e o número de pessoas gera a "produção maciça de redundância e de pessoas redundantes". Essas pessoas são mantidas vivas mediante "transferências secundárias", gerando uma dependência que os estigmatiza como um fardo para os assalariados, os "contribuintes". A cidadania existe apenas para aqueles que estão empregados, os que não possuem trabalho são "inúteis como consumidores" e "não requeridos como produtores". São "pessoas dispensáveis" (BAUMAN, 2001, p. 196).

No conto, esses seres se afirmam como tal e clamam por aquilo que lhes foi tirado, seu lugar na sociedade enquanto seres humanos, a possibilidade igual de acesso a tudo de bom e desejável que a sociedade possa oferecer, sua dignidade, sua própria humanidade. Vivemos numa sociedade que chega ao extremo de negar a vida a quem não possui meios para sustentá-la. Rubem Fonseca nos lembra de que, se esses seres humanos não possuem os meios para se manterem vivos, é porque esses meios lhes foram tirados.

No que se refere à ideia de resíduo, Walter Benjamin avalia que o poeta, assim como o trapeiro, ou o mendigo, "encontra no lixo da sociedade o seu assunto poético" (BENJAMIN, 1991, p. 78). Como ele, o escritor recolhe tudo que a cidade jogou fora, o que ela descartou, desprezou, como o entulho da indústria, e compila, dotando essa matéria residual de beleza: "Tu deste-me a tua lama e eu fiz dela ouro" (BAUDELAIRE, 1985, p. 31). Como afirma o verso de Baudelaire, o poeta recolhe o seu material dos desperdícios da cidade. No caso de "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", o entulho da sociedade capitalista contemporânea são as próprias pessoas, os seres de que ela não precisa e que por isso descarta.

Para Zygmunt Bauman, a sociedade contemporânea se caracteriza pela "desregulamentação universal – a inquestionável e irrestrita prioridade outorgada à irracionalidade e à cegueira moral da competição de mercado –, a desatada liberdade concedida ao capital e às finanças à custa de todas as outras liberdades" (BAUMAN, 2001, p. 34). Em nome da liberdade de consumo, abrimos mão da vida em comunidade; a lógica de mercado solapou todas as instituições e tradições que nos garantiam certa segurança.

Esses processos são estudados por Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, e por Bauman (2001), ao cunhar o termo "modernidade líquida". Ao retratar esses fenômenos, os autores se apropriam de um pensamento de mais de um século e meio de idade, iniciado por Marx, que revelava as consequências da autoconfiança capitalista que revestia o espírito moderno, da euforia burguesa que não pesava as consequências da obtenção de lucros desenfreada, da liquefação das relações sociais e humanas, dos valores e ideais, das tradições e da moralidade.

Desmanchar ou derreter os sólidos significa destronar, destruir o passado e suas tradições, crenças, instituições, relações sociais, modos de vida. Os laços subjacentes que consolidam as relações humanas são então solapados e o único valor passa a ser o lucro. Para a nova ordem, que se posicionava como a única e verdadeira, era necessário livrar-se de tudo que se considerava velho e ultrapassado, a fim de que se implantassem novas regras de ação, cujos critérios eram a racionalidade, o dinamismo da produção e a obtenção de lucros. O sonho de progresso da modernidade teve um alto custo para a humanidade. Segundo David Harvey, em confluência com o pensamento de Berman e inspirado por Marx, o preço foi "a violência, destruição de tradições, opressão, redução da avaliação de toda a atividade ao frio cálculo do dinheiro e do lucro" (HARVEY, 2012, p. 97).

Para ele, "um dos principais fundadores da modernização capitalista é uma divisão social e técnica do trabalho, organizando-o e fragmentando-o" (HARVEY, 2012, p. 102). Nessa lógica o capital possui uma extraordinária capacidade de produzir fragmentação social, o que se deve à violenta separação entre a massa de produtores diretos e ao controle dos meios de produção, que fazem surgir o trabalhador assalariado e uma dinâmica em que a compra de força de trabalho dá ao capitalista o direito de dispor do trabalho alheio sem considerar suas necessidades. Todos os meios de produção se transformam em meios de dominação do trabalhador. Essa fragmentação imposta, que atua

tanto socialmente quando sobre os instrumentos de produção, “mutila o trabalhador, tornando-o um fragmento de homem, degradam-no ao nível do apêndice da máquina” (HARVEY, 2012, p. 102).

O capitalismo é um sistema social que internaliza regras que garantem a sua permanência; a distribuição da força de trabalho para o propósito de acumulação do capital passa a ser uma questão de muita importância. Ela envolve uma mistura de repressão, familiarização e cooperação, elementos que são organizados não só na fábrica mas na sociedade como um todo. A educação, o treinamento, a persuasão, a mobilização de sentimentos sociais e pro-pensões psicológicas têm um grande papel na formação das ideologias dominantes que fazem uso dos meios de comunicação em massa para organizar a sociedade.

A luta pela manutenção da lucratividade leva o capitalismo a explorar todo tipo de possibilidades, criando incessantemente novos desejos e necessidades, reformulando constantemente a identidade e o imaginário humanos. O resultado disso é a exacerbação da insegurança e da instabilidade; a dissolução humana, dos vínculos e das relações sociais; a acomodação do homem numa massa homogênea de produtores e consumidores; a transformação dos seres humanos em mercadoria e do mundo em um imenso mercado em que todos são comprados e vendidos indiscriminadamente.

A escrita fonsequiana oferece um vasto material para discutir a condição do homem na contemporaneidade, uma vez que denuncia os fenômenos resultantes do avanço do capitalismo. No mundo ficcional do autor, a sociedade de consumo é retratada de forma concomitantemente sofisticada e selvagem – sofisticada em suas transformações materiais e selvagem em suas relações sociais. Na contemporaneidade, as relações humanas se tornam cada vez mais superficiais, as estruturas sociais são solapadas por processos de mercado e relações comerciais. No universo do autor estão presentes enfoques sociais que se referem aos conflitos vividos pelos indivíduos na contemporaneidade, revelando a falência de valores, a submissão do homem ao sistema capitalista, as transformações de nossa sociedade num ritmo cada vez mais acelerado ditado pelo capitalismo.

Nesse panorama, a cidade, ou mais especificamente, o centro da metrópole, surge como espaço onírico de resistência às forças destrutivas desse sistema, a reificação encontra um entrave no coração da metrópole. Habitado por seres que não fazem parte do processo produtivo, esse lugar se torna um universo imaterial à parte, essas pessoas permanecem temporariamente marginalizadas, elas não são inseridas nos processos de consumo e produção da sociedade como um todo, são seres misteriosos, míticos, a prostituta, o mendigo, o *flâneur* e entre eles o poeta, heróis malditos que no conto de Rubem Fonseca são revestidos de uma mitologia própria, a mitologia do herói moderno, habitante de sua própria metrópole onírica.

Referências

- BERARDINELLI, Alfonso. Baudelaire em Prosa. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2012.
- HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX; 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2005.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- SANTIAGO, Silvano. Errata. In: FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.



Foto de Márcio Távora