

Na cidade com Fonseca

In the city with Fonseca

Gerardo Andrés Godoy Fajardo¹

Resumo: O presente ensaio é sobre o conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* (1992) de Rubem Fonseca, assim como da publicação homônima do mesmo conto com fotografias de Zeca Fonseca (2009). Um estudo que faz um verdadeiro passeio pela antiga Capital do Império Português e que continua sendo referência nacional e internacional. Um percurso literário e fotográfico no qual a crítica é feita no exercício do *sentipensar*, com ajuda de referências livrescas e socioculturais, coletivas e individuais, objetivas, mas também subjetivas. Todas historicamente engajadas no nosso tempo e dentro das comemorações do centenário de Rubem Fonseca.

Palavras-chaves: cidade, palavras, imagens.

Abstract: This essay is about the short story *The Art of Walking in the Streets of Rio de Janeiro* (1992) by Rubem Fonseca, as well as the homonymous publication of the same story with photographs by Zeca Fonseca (2009). It is a study that takes a true stroll through the former capital of the Portuguese Empire, which continues to be a national and international reference. A literary and photographic journey where criticism is conducted through the exercise of *sentipensar* (*feeling thinking*), aided by literary and sociocultural references, both collective and individual, objective, yet also subjective. All historically engaged in our time and within the celebrations of the centenary of Rubem Fonseca.

¹ Doutor em Literatura Comparada (UFF). Professor Associado do Curso de Letras Língua Espanhola e Literaturas (UFRN). Pesquisa atualmente as relações existentes entre Literatura e Fotografia.

E-mail: godoyfajardo@yahoo.com.br

1 A CIDADE NO PAPEL

In memoria de Luis Filipe Ribeiro

Há pouco tempo, as únicas telas que havia eram umas pequenas, que estavam em nossos lares, botecos e restaurantes, e outras enormes, que se abriam em verdadeiros templos do entretenimento. Os octogenários viram como essas telas marcaram o cotidiano das suas vidas, primeiro com uma verdadeira peregrinação para assistir filmes norte-americanos, que lhes mostraram um mundo alheio como se fosse o próprio. Logo viram as telinhas com jogos de futebol em preto e branco, com uma câmara que perseguia os jogadores. E assim por diante. Nesse período de meio século, essas telas não só ficaram no travesseiro das massas, mas também entraram nas duras teclas do escritor do século vinte, que já vinha dialogando com a fotografia e outras tecnologias da reprodução artística. Nesse contexto, o que distingue Hauser no capítulo *A era do cinema*, se reflete na literatura de Rubem Fonseca, pois o gosto pelo detalhe, que fixa a palavra como uma câmara que desenha o quadro, caracteriza sua literatura de escâner, que capta a realidade por fora e por dentro.

Durante o século vinte, Rubem Fonseca fez uma prosa profundamente cinematográfica, onde cada palavra é como um fotograma que captura a realidade. De fato, algumas das suas obras foram levadas para as telinhas e as telonas como se fossem roteiros de primeira mão. Em outras palavras, foi um escritor do século que viveu, assim como nos fomos seus leitores e estudiosos, que buscamos desenvol-

ver pensamento crítico a partir das suas obras em diálogo com a filosofia crítica em voga, no final do mesmo século vinte.

Nesses últimos trinta anos, o barulho das máquinas de escrever ficou no ostracismo e o silêncio do teclado e a luminosidade das telas passou a ser parte das nossas vidas, como um tsunami que chegou como maré, mas terminou mudando a paisagem. No novo milênio, o computador entrou no bolso e virou sonho e pesadelo da existência humana. O xequete mate foi a Inteligência Artificial, pois já nada voltará a ser como antes. Outrora, o cinema ainda lembrava o teatro ou o circo, mas a partir dessa nova era já nada parece ser de verdade, o simulacro, a cópia e a metamorfoses atingem todas as representações e reproduções daquilo que percebíamos como realidade.

O capítulo *O fetiche do texto e a história*, da Tese de Doutorado e livro publicado em 1996, *Mulheres de Papel. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, de Luis Filipe Ribeiro, falecido em 2022, é a base teórica desse ensaio em diálogo com diversos textos que, embora não estejam nas referências, atravessam essas linhas como se não houvesse fronteiras nem para os textos nem para as fotografias aqui estudadas, que buscamos abordar com uma especial sensibilidade urbana. Isso porque o texto e a fotográfica estão submetidos a um exercício dialético permanente entre as obras e seu espectador. Não se trata de uma guerra conceitual, mas uma prática amorosa de admiração crítica pelos materiais analisados, mas com o devido distanciamento, pois a paixão é cega.

No presente ensaio, retomamos o exercício que fizemos no século passado, graças a nossa capacidade de exegese que parte do reconhecimento ideológico como leitores do nosso momento histórico pessoal e coletivo, mas não com os recursos das tecnologias de um presen-

te que faz a estrada e a ponte para nosso caminho, senão com a transparência de trinta anos de amadurecimento. De fato, o conto de Rubem Fonseca *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* (1992), foco da nossa análise, continua sendo o mesmo texto, embora a publicação dos *Contos Reunidos* na editora Companhia das Letras esteja amarelada e com as bordas mastigadas pelo tempo. Efetivamente, nós e a cidade não somos mais os mesmos, assim como o exercício da literatura e da crítica.

O antigo professor da Universidade Federal Fluminense perguntava onde estava a materialidade do livro e ele mesmo se respondia que nas significações possíveis entre o leitor e o texto, que mudam e que nunca coincidem na sua totalidade, pois a literatura, assim como a palavra prosaica, nunca fecha suas significações, pois enquanto um diz uma coisa o outro escuta outra. Do mesmo modo, o leitor é capaz de criar uma significação que o escritor jamais tivesse imaginado para seu texto. Assim é a arte diria nosso querido professor e assim sempre foi a beleza da humanidade, acrescentamos. A vida e a arte são subjetivas, mas nem por isso incompreensíveis nem incapazes de superar etapas e de enriquecer a existência.

Por isso tudo, estamos convictos de que a boa literatura e as artes de qualidade são o combustível necessário para dignificar o ser humano, mesmo que estejamos condenados a voltar derrotados no nosso vilarejo como o Quixote ou a vagar pelas ruas do Rio de Janeiro como fizera Augusto, personagem do conto de Rubem Fonseca.

2 O CONTO

Como pontua Júlio Cortázar, na sua palestra *Alguns aspectos do conto*, em Cuba, nos anos sessenta, existem contos que todo leitor guarda na sua memória antológica, que, por sua vez, acrescentamos, é compartilhada com outros escritores, críticos e leitores. De fato, o achado do conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* foi a leitura do texto numa revista chilena de cultura, que se chamava *Rocinante*, nos anos noventa. Depois vieram outras leituras de Rubem Fonseca, em português, e na própria cidade do Rio de Janeiro. O interesse espontâneo fez acontecer uma pesquisa maior sobre a obra do escritor mineiro radicado na capital carioca e, mesmo passando a ler grande parte da sua obra, esse conto continuo funcionando como um imã que não perde sua energia. Experiência compartilhada com o próprio filho e fotografo Zeca Fonseca, que fez uma publicação, em 2009, exclusiva do conto com fotografias do Rio antigo e outras inéditas que partem e dialogam com o a obra do pai. De fato, há uma força inata nesse relato que atrai a atenção de leitores e pesquisadores, que publicaram análises e reflexões sobre esse conto cumprido, que se estica no seu próprio tempo narrativo, como de quem caminha pela cidade sem medir o tempo, à espreita de significações.

Como isca no anzol, o título do conto chama ao leitor para uma experiencia ímpar que, para um carioca de crachá, poderia significar *malandragem*, como se o texto fosse uma opera do samba. Embora, o conto de Fonseca traga elementos dessa cidade cantada e bajulada no folclore urbano, seu personagem vai por outras calçadas, assim como a voz que o narra dentro da tradição da melhor literatura, onde

há personagens desajustados que deixam como legado um vocabulário específico para o comportamento humano. De fato, o quixotesco, o kafkiano e o sádico, por exemplo, trazem experiências sociocomportamentais que colocam a literatura numa modernidade que reflete sobre o indivíduo e assim contribuem com um processo civilizatório que valoriza a inteligência humana, como nos ensina Vargas Llosa no seu ensaio *A verdade das mentiras*. Em outras palavras, o mundo fonsequeano está dentro dessa tradição literária, tendo em vista que trabalha com maestria as feridas e os interstícios da existência dos seus personagens e da paisagem urbana.

De outro modo, quando o narrador diz, na primeira linha: “Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro é Epifânio” (FONSECA, 1994, p.593) está dentro do relativismo de uma literatura que não trabalha com verdades maculadas pelos dogmas religiosos e/ou políticos, tampouco com os tópicos que dão paz aos leitores sentimentais, que outrora Machado de Assis afastou, com ironia, da sua literatura. O ser humano, nessa literatura moderna e universal, é um ser problemático. No conto de Fonseca, logo nas primeiras linhas, o nome da personagem, assim como fora no seu momento o do Don Quixote, é uma primeira carta de uma narração que justapõe nome e codinome. Estrategicamente sem sobrenome, para que assim a personagem possa transitar pelas linhas e ruas do relato sem o peso social que pode acarretar o fato de pertencer a uma determinada linhagem familiar.

Esse personagem esquisito, que deambula pelo centro do Rio de Janeiro, não tem família nem materna nem paterna, nem irmãos nem primos, tampouco esposa ou filhos. Trata-se de um funcionário público que deixou de trabalhar, pois ganhara a loteria e com o pré-

mio pode se dedicar a escrever sua obra, que é ao mesmo tempo o próprio conto que lemos. Na prática, o conto é um metatexto do projeto literário da personagem, que o leva a alugar um sobrado acima de uma chapelaria, no centro da cidade, especificamente na rua Sete de setembro. Também encontramos paralelismo com a biografia do escritor, pois Fonseca foi Delegado de Polícia antes de se dedicar por completo à literatura.

Em algumas das obras de Rubem Fonseca, a prática de fazer relatórios e peças jurídicas é bastante notória. Contudo, a possibilidade de conhecer e viver em primeira mão o mundo abismal de uma cidade violenta como o Rio de Janeiro, mesmo por pouco tempo de serviço, é uma das chaves do seu universo. Talvez, por isso mesmo, que a personagem trabalhava na *Companhia de águas e de esgotos* desenhando com isso uma lembrança ruim de um passado recente. Apesar de não ser feliz com o prêmio, até porque a felicidade não existe nessa literatura problematizadora, a personagem pode se dedicar a sua tarefa de forma integral e para tal finalidade aluga esse sobrado na “cidade”, como os cariocas chamam ao centro. Dessa forma, Augusto tem um objetivo bem estabelecido, que o narrador perfila da seguinte forma: “Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. Solvitur ambulando.” (FONSECA, 1994, p.600)

A “arte” aqui é a própria literatura que surge do exercício da observação injetada na narração. De forma paralela, a “filosofia peripatética” foi a forma que teve Aristóteles de se comunicar com seus alunos, que foi uma prática ao ar livre, muitas vezes passeando. E nesse sentido que o conto é um exercício itinerante e assim suas folhas são como as calçadas e as ruas da cidade. As palavras são as vi-

vências na metrópole. O narrador e seu personagem delimitam e restringem uma zona demarcada fisicamente no mapa do centro da capital fluminense, desenhando um cenário urbano para o relato. Embora não haja para nada um bem-estar urbano e humano, há “uma comunhão com a cidade” por parte dos narradores. Por exemplo, perde-se o medo de andar de noite nas perigosas ruas do centro do Rio de Janeiro, na década de oitenta, período que deve ter sido gestada essa narração, que fora publicada no início dos noventa. O personagem, de fato, pouco ou nada de medo tem dos moradores de rua com quem tem amizade. Isso porque ele mesmo pertence a essa cidade como se seu corpo fosse a própria cidade, que é dada como um ser vivo e não como uma arquitetura muda, também porque seus moradores, como ele mesmo, fazem parte de um momento único cristalizado na narração. A cidade doente e feia é uma realidade crua e nua, que não é escondida debaixo do tapete narrativo, mas colocada em cena. Contudo, não é um doente terminal, mas sim uma cidade aleijada ou sarnosa, que mesmo assim também se ama, pois o relato não deixa de ser uma homenagem a uma realidade complexa e plural, dura e cruel, mas também amorosa, como veremos em diante.

Da referência da filosofia grega, o texto passa a citação latina: *sol-vitur* ambulando ou aquele que trabalha suas disjuntivas intelectuais em movimento. No contexto do relato, dentro de um perímetro urbano que, além de ruas, tem praças e parques, onde a natureza é uma construção arquitetônica de projetistas de uma cidade que foi considerada a Paris dos trópicos.

Por último, o metaconto estabelece seus princípios afirmando que Augusto “(...) 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. (...) não será um desses ridículos manuais que associam o andar à saúde” (FONSECA, 1994, p.600). Embora o conto trabalhe com alguns desses elementos, assim como grande parte da literatura de Fonseca, nesse texto prefere procurar, com a ajuda do seu narrador e personagem, estabelecer uma definição do exercício literário, que o identifique com o próprio conto. É a literatura que define sua própria importância e que é capaz de aproximar temáticas aparentemente dispares como são o urbanismo e a contravenção.

3 A PAISAGEM URBANA

Toda cidade está submetida a seus narradores, mesmo que saia de uma prancheta e que seja feita como um Lego, mesmo que suas primeiras palavras sejam mais enciclopédicas do que poéticas, pois o tempo faz da cidade um corpo narrável. De fato, ela é sempre um resultado em movimento dos que a fizeram e a transformaram, incluindo aquelas que dadas como património e não podem ser mudadas, pois tanto a manutenção quanto a deterioração deixam suas marcas no seu corpo narrável. Com efeito, nas cidades (e em tudo que há terra) o tempo é inexorável, pois faz suas tatuagens, cicatrizes ou amputações. Mudanças perceptíveis num prédio ou numa rua completa, numa praça ou num bairro inteiro, ou até na sua própria geografia mais imponente como pode ser um rio, um morro ou uma praia. Nesse contexto, toda intervenção arquitetônica é uma forma de construção narrativa, como um texto que se rabisca até sua publicação. Em outras palavras, a cidade surge de um projeto narrativo, de um desenho na paisagem que deixa de ser natural para sofrer uma

intervenção humana. Por isso, tanto no projeto arquitetônico quanto no literário, há uma criação e intervenção da realidade a partir dos relatos precedentes. Entretanto, o urbanismo é uma experiência palpável que o cidadão utiliza no cotidiano, mesmo sem saber, muitas vezes, da sua história e sentido, como uns dos personagens do conto que tampouco quer se informar sobre esses dados nem muito menos refletir sobre os mesmos. De forma paralela, o texto que aborda a cidade precisa ser lido e que o leitor faça acontecer a cidade na sua mente. Contudo, o verdadeiro cidadão interpreta o mundo arquitetônico porque também soube aceder ao texto escrito e à fotografia histórica. Embora o texto possa cair mais facilmente no esquecimento, abandonado na prateleira ou na rede informática, a arquitetura também pode morrer diante dos nossos olhos, como uma fotografia amarelada e rabiscada pela erosão.

Não obstante haja cidades que pouco ou nada mudam, há outras que não se enxergam no espelho com tranquilidade e acreditam que precisam uma nova maquiagem ou até de uma cirurgia que mude seu corpo como se o tempo não existisse, e vão em frente sem valorizar direto o que era bom. De forma paralela, as vozes que fazem respirar a cidade, por meio das suas palavras fundamentais ou das mais prolixas, também desenham a urbe que pulsa em cada segundo da fala. Nesse lugar de indeterminação das multidões está a lupa do narrador que ouve e transcreve, outrora no ritmo barulhento da máquina de escrever ou, anteriormente, no silêncio da pena movida a tinta. A cidade sempre teve narradores e eles tiveram um terceiro ouvido que soube escutar e registrar essas vozes, gritos ou sussurros. Antes, sem gravador, o escritor decodificava as falas no exercício dramatúrgico, que está presente na prosa. Caçador de diálogos e fotógrafo mental

da paisagem urbana, o narrador da cidade é capaz de fazer seu registro e expressar sua leitura.

O conto de Fonseca parte com uma citação do escritor Joaquim Manuel de Macedo, que em 1862 publicou o livro *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, mas não como uma referência que dialoga com o título e os conteúdos, mas como um espelho que devolve uma imagem invertida, que conversa, todavia não segue. Isso porque, embora concordando com a frase: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos.”, pois o texto de Fonseca também desenha uma paisagem decadente, porém, nas páginas posteriores, o narrador escreve sobre o pensamento de 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.” (FONSECA, 1994, p.600). De fato, o texto de Macedo, que se pode acessar na rede, tem um tom institucional de quem escreve desde e para o poder, no topo da pirâmide social. Retórico e cansativo nas suas explicações, carece de atrativo para essas linhas, mas para a personagem do conto de Fonseca acaba havendo uma certa cumplicidade no tratamento desnecessário das tramas urbanas. Isso porque na narrativa em foco há, como vimos acima, um misto de interesses onde constatamos um olhar urbanista com outro sociológico, que se cruzam com os detalhes de personagens anônimos que o texto literário pode apresentar.

4 O CINEMA-TEMPLO

Nosso andarilho andava distraído em questões de saúde à procura de um remédio sem muita importância e sem saber por que, entrou num *cinema-templo* que, de manhã, era um espaço evangélico e, à tarde, uma sala de filmes pornô. Situação esdrúxula e tipicamente fonsequeana, que provoca riso e reflexão. De fato, para aqueles que passamos do meio século de vida, vimos como no centro do Rio de Janeiro havia, nos anos noventa, cinemas antigos, verdadeiras joias arquitetônicas, que passavam filmes para adultos, numa época que começavam os videocassetes e que terminariam levando para a intimidade do lar o olhar libidinoso desse público masculino e gay. Eram salas com escadas de mármore manchado, com poltronas sebosas e banheiros com homens que nunca terminavam de urinar e arremes-savam olhares de onça carente. Nessa época, também havia pequenos espaços comerciais abertos desde onde saía a prédica eufórica dos cultos evangélicos, que se acompanhavam com o ritmo que fazia sucesso na mídia. Talvez existisse a junção desses espaços como descreve o narrador com genialidade sarcástica, pois a transformação dos cinemas de rua em templos evangélicos foi uma das marcas de uma mudança urbana, na qual observamos uma migração das salas de cinema, assim como grande parte do comércio e da vida urbana, para os shoppings centers. Situação que se repete em todo conglomerado que tenha grandes centros comerciais com ar-condicionado, banheiros limpos e etcetera. Apesar de que ainda existam cinemas de rua com um perfil de cinema arte, em algumas cidades e em bairros específicos, as zonas centrais foram ficando esvaziadas de vida

cultural e comercial. E aquele espaço que um dia congregou a cidadania a uma diversão (orquestrada pela indústria cultural norte-americana) se fincou como um novo espaço de religiosidade satirizado no conto de Fonseca.

O declínio dos cinemas de rua começa com o aparecimento da televisão e, de forma paralela, há uma perda dos centros urbanos como espaços públicos de convivência cidadã. Assim o espaço arquitetônico que fora criado para essa imensurável forma de recriação, cheio de beleza para uma nova arte que merecia a eternidade, perdeu relevância até, praticamente, sucumbir como espaço coletivo e de rua. Contudo, esse edifício, geralmente de esplendor Art Déco, não foi derrotado sozinho, pois os centros das grandes e pequenas cidades, em poucas décadas, foram atropelados por uma cultura automobilística, que tem seu maior estacionamento no centro comercial. O modelo que outra fora da cidade europeia, na qual as pessoas podem chegar andando a muitos lugares, entregou-se a um modelo norte-americano que cria uma dependência do automóvel, que também é questionado pelo narrador do conto de Fonseca.

O declínio do centro da cidade, que assiste impávida a transformação dos seus cinemas em espaços de culto evangélico, sofreu uma derrota existencial. No conto há um certo deboche dessa situação, mas há trinta anos desse contexto percebe-se que a cultural, no sentido inculcado pela Ilustração, perdeu a batalha. Porém, não se trata de um exercício da saudade, pois o Rio de Janeiro de fato não atinge uma modernidade satisfatória no início do século vinte, tendo em vista que a cidade ficou marcada pela escravidão e seu legado. De fato, a baixa escolarização e com isso de leitores de textos fonsequeanos, quixotescos, kafquianos, sádicos e de seus semelhantes, somado

a uma carência de uma arte reflexiva, que poderia contribuir numa formação participativa e civilizatória, constituíram com uma modernidade truncada. Em outras palavras, no Brasil a cultura laica é espedada por uma religiosidade anacrônica em aumento, que vai na contramão dos países mais desenvolvidos, onde as igrejas são transformadas em cafés, bibliotecas ou moradias, pois há cada vez menos religiosidade.

No relato, a personagem, quando entra no templo, conhece a Raimundo, um emigrante nordestino que virou pastor depois de ser camelo, pois falava as palavras de forma clara e cadenciada. Ou seja, vive do dízimo como viveu vendendo bugigangas. Por aquela época, os evangélicos estavam concentrados nas capas populares, vivendo nas favelas e nos subúrbios. O centro fazia décadas que não era mais um setor elitizado da cidade. No século dezenove, enquanto os escravos libertos não tiveram nenhum tipo de inclusão urbana e foram ocupando os morros sem planejamento, as classes mais abastadas se acomodaram nas proximidades das praias, na estreita Zona Sul da metrópole. Essas classes altas seguirão sendo católicas, mas cada vez menos praticantes, como aconteceu em muitas regiões de ibero-américa e de matriz protestante, com mais ênfases nos países nórdicos onde há um alto índice de ateus. E por isso o pastor desse *cinema-templo* pensa, em justaposição dialógica com o narrador: “Mas os ricos são piores pecadores e precisam ainda mais de salvação do que os pobres. Um dos sonhos de Raimundo é ser transferido do centro para a Zona Sul e chegar ao coração dos ricos.” (FONSECA, 1994, p.596). Como aprendemos nas leituras de Bakhtin, vemos duas vozes nessa frase: a do narrador que ajuda a estruturar o pensamento do pastor. O religioso desenvolve a ideia de pecado que, como em mui-

tas cresças, parte do princípio de que *só há uma religião verdadeira e as outras são do demônio*. Uma prática conceitual que a modernidade reordena no conceito de Estado Laico e que as classes mais escolarizadas aprenderam no ensino básico e de cidadania. Não obstante, a exclusão e o abandono sociocultural das capas populares, que viram surgir no seu berço os ritos afro-brasileiros e uma musicalidade que caracteriza o Brasil, deixou entrar, nas últimas décadas, um fanatismo religioso importado dos Estados Unidos, oportunista no aspecto financeiro e excludente das diferenças. Trata-se de um fanatismo religioso que reforça os laços de coletividade dentro das comunidades e presta auxílio espiritual aos mais vulneráveis.

Na obra de Fonseca, não há temática abordada que não fique sob uma lupa crítica e a questão religiosa vai ser colocada em xeque independente do credo, pois nesse conto o narrador afirma: “(...) os católicos, com seus templos às moscas, abandonam suas posturas intelectuais e contra-atacam com o chamado movimento carismático, reinventando o milagre, recorrendo ao curandeirismo e ao exorcismo.” (FONSECA, 1994, p.597). Embora nessa época existisse a Teologia da Libertação, a tendência que cresceu foi a que ilustra o narrador e se assemelha as práticas dos evangélicos, pois assim como hoje podemos ver na televisão um pastor com sombreiro de cowboy, também vemos um padre com o mesmo chapéu, que canta com suas causas ajustadas e com um grandioso cinto de vaqueiro. Diante essa realidade, pode-se pensar que o kitsch triunfou na religiosidade e em outros âmbitos da cultura, malgrado sempre estivesse em nosso pensamento místico, como acontece na atitude da prostituta Kelly, que vai à igreja. “Nas terças-feiras o convento se enche de mulheres solteiras de todas as idades fazendo promessa para o santo” (FONSECA,

1994, p.625). Kelly é uma das figuras mais importantes do relato, que aqui representa a credence popular que procura uma ajuda do santo casamenteiro Santo Antônio, motivo de chacota ou de pouca credibilidade dentro do próprio catolicismo. Entretanto, o narrador fala de um dia concorrido e lucrativo para os mendigos, que se instalam na porta da igreja e com isso o mundo fonsaqueano dá mais uma estocada humorística na religiosidade e nos marginalizados.

Não obstante, a figura do pastor Raimundo ganha destaque, pois Augusto passa a frequentar o templo, mas sem participar do culto como os outros crentes, o que levanta suspeita para o pastor que diz para o Bispo: ““Lúcifer?” (...) Usa óculos escuros, não tem uma orelha e senta-se nos bancos dos fundos”” (FONECA, 1994, p.618). Como vimos acima, o protagonista afasta-se por completo da figura do herói que, além de aparentar um aspecto de feiura, desenvolve comportamentos dados como bizarros, como gostar de ratos e dormir num parque urbano, mas que o narrador consegue relativizar e dar sentido. Enquanto, o pastor entra num círculo paranoico com nosso personagem e assim “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, 1994, p.618). Como observamos, o mundo fonsaqueano trabalha com frequência os interditos corporais, que embora façam parte do nosso cotidiano íntimo não eram corriqueiros na literatura, o que deve ter afetado os censores da época que chegaram a censurar suas obras na época da Ditadura Militar. A realidade do baixo corpóreo dói, por exemplo, quando uma pessoa deve cuidar a seu genitor trocando suas fraudas geriátricas, que é outro caso que acontece no conto. Entendemos que quando a literatura trabalha essas dificuldades humanas, nos humaniza ou, simplesmente-

te, nos faz mais adultos, pois a simples descrição de uma situação dessas pode levar a uma reflexão sobre a eutanásia.

A esquizofrenia do pastor vai crescendo, pois o Bispo lhe diz: “Nossa Igreja precisa de dinheiro. Jesus precisa de dinheiro” (FONSECA, 1994, p.617) e Raimundo está com poucos fiéis e passa a acreditar que tudo vai mal por culpa de esse esquisito cidadão que aparece no seu *cinema-templo*. O ápice dessa perseguição paranoica culmina numa tarde de chuva grossa com trovões, ao melhor estilo dos filmes de terror. E assim, o que seria uma simples conversa: “Raimundo treme convulsivamente e cai, desmaiado. Fica estendido algum tempo com a cara na sarjeta” (FONSECA, 1994, p.621). Escatológico final para esse pastor enlouquecido na sua própria crença que, na vida real e nas décadas seguintes, vai ganhar cada vez mais adeptos numa constante proliferação de igrejas evangélicas, tendo em vista que cada congregação pode ser autônoma e o pastor ter uma formação rápida e descentrada. Na atualidade, Augusto ficaria impressionado ao ver que o mundo evangélico cresceu e se consolidou no Brasil, em grande medida pela chamada Teologia da Prosperidade, que tem uma forte presença no congresso e que, poderíamos dizer, chegou até a Presidência da República. Essa realidade atual nos deixa, aos leitores de Rubem Fonseca, com *a cara na sarjeta*.

5 O CONTO COMO UMA FOTOGRAFIA OU A FOTOGRAFIA COMO CONTO

A relação da imagem com a palavra e da palavra com a imagem é de siameses, filhos da mesma humanidade que precisa dizer que está aqui e que existe. Vejam como observo e falo do mundo dizem esses

irmãos que muitas vezes se distanciam, mas que sempre voltam para o mesmo lar que lhes deu vida. De fato, o contista é como um fotógrafo que aponta sua palavra em direção a seu objeto selecionado, uma palavra transformada em foco de uma paisagem e de uma trama. Diferente do romance que se move como um filme, mais lento e mais amplo. O conto, como a fotografia, trabalha com o impacto, como uma luta de boxe que procura ganhar por nocaute e não por pontos, como explicou o escritor e fotógrafo amador Júlio Cortázar. Assim como o contista, o fotógrafo parte das suas leituras de mundo, que muitas vezes são, literalmente, livrescas. O caso mais evidente dessa imagem, que parte da palavra escrita, é o exercício que fez Zeca Fonseca, filho de Rubem Fonseca que, no ano de 2009, publicou o conto do pai com um instigante exercício fotográfico.

O filho fotógrafo, pega um mapa do centro do Rio de Janeiro, des- ses que eram tão comuns antes das telinhas portáteis, marca um pe- rímetro com tinta grossa e faz a fotografia do espaço urbano que seu pai desenhou no conto para dar limites geográficos a sua trama, co- mo se o espaço urbano fosse o ringue da sua narrativa. Cabe desta- car, nesse ponto, que os dois FONSECAS fizeram algo que o urbanismo português não realizou, que foi desenhar um espaço urbano delimi- tado para o encontro da cidadania. Aquele tabuleiro de xadrez com quarteirões perfeitos que servem como cenário desse teatro que são as cidades. Trata-se da *Cidade Letrada* como a chama Angel Rama aos conglomerados urbanos do Novo Mundo Hispânico-Americano, que tem no seu centro uma praça com os prédios mais emblemáticos, tais como a Catedral e a Prefeitura. Nas proximidades desse centro, se instalou a elite colonial dona do poder e do letramento, enquanto nas bordas imprecisas desse tabuleiro, foram-se acomodando os

mestiços analfabetos. Esse casco histórico é frequentado diariamente e aos finais de semana pelos *cidadinos*, como chama o fotógrafo chileno Javier Godoy Fajardo a seu livro de fotografia sobre o centro de Santiago do Chile que, como os Fonsecas, busca esse sussurro urbano que não se escuta na fotografia nem na palavra que se lê, mas que faz parte de ambos os registros que não deixam em silêncio a cidade que possui milhões de vozes que morem e renascem a cada segundo de vida.

O ensaio de Zeca Fonseca tem uma personagem como o do conto do pai que, de óculos escuros, boné e casaco, faz um percurso ensimesmado pela cidade, a câmara busca esse homem tentando capturar as palavras do conto. Todavia, há outras fotografias que caçam as palavras de seu pai, como a de um bueiro cercado de pedras portuguesas, que parece dizer: aqui corre o esgoto e aqui está esse mundo lusitano que percorre as veias dessa cidade que um dia foi a Capital do Império Português. A personagem, que esconde o rosto, é captada no Real Gabinete Português de Leitura, que Augusto visita com reverência tendo em vista seu apreço pelos livros. Outras fotos, como a de um beco sem saída e outra que faz um zoom nas pedras portuguesas, lembram que o Rio de Janeiro é uma cidade luso americana, que criou um sotaque distante da sua matriz, como o choro que não sabe que o fado faz parte da sua ancestralidade mais profunda. Apesar de que existe uma fortíssima marca lusitana naquela que foi um dia a Lisboa dos trópicos, parecera que a saudade perdeu a memória, pois no Brasil não existe nenhum produto cultural português nem de outras fronteiras lusitanas, que tenha saído do restrito mundo das academias e ganhado as mídias.

As fotografias de Zeca Fonseca são em preto e branco, como as palavras do seu pai que devem ser lidas decifrando os duplos sentidos e um humor escatológico, pois na ausência de cor o espectador deve pigmentar a imagem na sua mente. O que outrora foi uma questão técnica na fotografia, na atualidade é uma escolha de fotógrafos como Javier Godoy e Zeca Fonseca, que entregam, no silêncio do preto e branco, uma imagem que pede cumplicidade de parte do espectador assim como do leitor de literatura, pois ambos os exercícios solicitam recursos de interpretação semiótica. Isso porque não se trata de uma arte que nasce de um princípio comercial, como são, por exemplo, a fotografia da propaganda e o texto de autoajuda. No livro de Zeca, a fotografia de um zoom sobre as letras de uma página fora de foco e outra de jornais justapostos são fotografias artísticas sobre *a arte* de escrever sobre essa cidade, que parece pedir uma intervenção desde outros ângulos da palavra e da imagem fotográfica. Entendemos assim, que o filho fez um belo diálogo com o conto do seu pai.

A fotografia de uma mulher nua lendo o jornal lembra-nos a personagem Kelly, que aprende a ler com Augusto. Este se tinha imposto a missão de ensinar a ler às prostitutas, o que nos coloca de volta no universo fonsaqueano, que tem predileção por um erotismo periférico e escatológico. Porque não ensinar a ler a outras pessoas, como aos moradores de rua que há de todas as idades, por exemplo? Porque dessa forma, não teríamos a situação inusitada de levar uma prostituta, em plena atividade, para seu sobrado, e pagar para que ela esteja aí, mas não para fornicar senão para aprender a ler. Situação insólita que a prostituta vai interpretar, num primeiro momento, como algo bom, inclusive se muda deixando seu proxeneta, que Au-

gusto encara e sai bem parado. Depois de alguns dias, ela explode por conta da suposta rejeição de Augusto e tem um ataque histérico, que parece agressivo, mas quando o narrador lembra que Augusto perdeu a orelha por conta de outra prostituta, na mesma situação, essa última cena parece mais tranquila.

Depois de trinta anos de essa narração, vemos que os jornais em papel praticamente desapareceram e as bancas, ausentes nessa narração e ensaio fotográfico, vão sendo retiradas das ruas ou sobrevivendo com outros produtos. Aquela imagem de cidadãos aglomerados lendo as manchetes na lateral da banca, jornais com mulheres seminuas e corpos ensanguentados, enquanto outros com notícias da política e da cidade, fazem parte de um Rio que deixa de existir tanto fisicamente quanto ao fluxo das informações. Por outro lado, a ideia de que as mulheres perseguem os homens para estabelecer um relacionamento estável está em declínio, inclusive na época de Rubem Fonseca, mas ele não teve como foco a emancipação das mulheres nas suas linhas.

E Zeca Fonseca continua andando a procura das palavras que seu pai caçou nas ruas da cidade, como a estátua defecada pelos pombos, o morador de rua, a entrada de um cinema, o engarrafamento e a vista, quase escondida, do centro da cidade desde Santa Teresa. Contudo, as fotografias não alcançam o nível da prosa do seu pai, embora seja um belo exercício familiar que a cidade agradece. De fato, só a descrição dos moradores de rua merecia um ensaio com a força de um Sebastião Salgado, mas a prosa nos deixa essa imagem daqueles que as lentes de Zeca não fotografaram. É instigante quando Augusto, nosso herói com muito caráter, procura e abraça como um familiar aos moradores de rua. No relato se fala dos meninos sumidos desse

grupo que vive como uma tribo à margem da cidade no próprio centro e que consegue seu ganha-pão com o lixo reciclável. Cabe lembrar que, um ano depois dessa publicação, aconteceria a Chacina da Can-
delária, um marco de um Brasil que não soube cuidar dos seus filhos e que os capangas do sistema eliminaram sem misericórdia. Nesse ponto, a prosa de Fonseca trabalha com o fascismo que pode estar latente em muitos indivíduos, como na prostituta Kelly que quis matar um rato que estava no sobrado e que tem nojo dos miseráveis. Augusto lhe diz: ““A gente começa matando um rato, depois mata um ladrão, depois um judeu, depois uma criança da vizinhança com cabeça grande, depois uma criança de nossa família com cabeça grande.”” (FONSECA, 1994, p.608). Como vimos acima, a literatura que toca as feridas pode funcionar como saúde preventiva, pois a informação é o melhor antídoto contra as doenças. E quando esses sintomas são sociais os produtos culturais têm muita relevância. Nesse contexto, a luta contra o fascismo deve ser permanente e desde as mais variadas frentes, pois o desejo de destruir o outro, aquele que é dado como alheio e perigoso, pode ser, lamentavelmente, uma tendência humana da qual não podemos abaixar a guarda.

Outra imagem visionária do relato é o interesse ecológico dentro da cidade, como acontece quando Augusto ajuda a uma pessoa a colar um manifesto contra automóveis em carros de luxo estacionados numa garagem, assim como quando o próprio Augusto demonstra um carinho especial pelas árvores do Campo de Santana, que é um parque público no centro do Rio de Janeiro. O engarrafamento está nas fotografias de Zeca, assim como em toda a cidade que ficou refém dos automóveis e que não soube se reinventar e acompanhar a tendência mundial de devolver as cidades para os pedestres. O Rio tenta, mas

tem dificuldade em atualizar um projeto que deixe de lado o carro para dar protagonismo ao transporte público, às bicicletas e ao cidadão a pé. Embora o Rio seja uma das poucas cidades do Brasil que pode ser agradável caminhar, já perdeu muito dessa vocação europeia. De forma paralela, o fato de ter sido capital do Império e do país possibilitou o surgimento de projetos urbanísticos que demoliram, em grande medida, seu passado barroco para abrir algumas das suas ruas para uma paisagem de avenidas largas e arborizadas e para parques seculares que nosso personagem sabe apreciar com uma quixotesca admiração. No Campo de Santana há um diálogo entre a natureza desenhada pelos homens e, de uma ou de outra forma, no encontro dos cidadãos. Nesse cenário do conto, o realismo brinca com o mágico, quando Augusto fala com o cachorro de um cidadão, que na verdade brinca, de forma meio esquizofrênica, de ventríloquo. A natureza na cidade permite as extravagâncias da natureza humana, pois os parques urbanos possuem uma outra relação com o tempo no meio do frenesi. Ainda que o diálogo com a natureza seja uma constante nas culturas, na atualidade há uma urgência que exige mudanças radicais no nosso estilo de vida e, evidentemente, das nossas cidades. Assim, todos nós deveríamos abraçar as árvores como Augusto e plantar muitas mais para que nossos filhos possam ter um futuro com menos risco climático.

6 O FUTURO É HOJE

No livro de Zeca Fonseca há uma fotografia (sem os créditos) da Avenida Rio Branco, de uns dez anos antes de que nascera seu pai, ou seja, de 1915, aproximadamente. Nessa imagem, há edifícios parisi-

enses, muitas pessoas caminhando ou simplesmente paradas, só há dois automóveis numa perspectiva enorme. Na atualidade, a mesma avenida parece uma rua de Nova York, com enormes torres cristalizadas, embora ainda existam prédios do seu passado luso americano. A avenida carioca é um corpo híbrido, imponente, mas sem identidade própria. Talvez por isso mesmo, o Rio de Janeiro continua sendo um espelho do melhor e do pior do Brasil, e carrega a marca de uma ideia fora de lugar, pois não soube desenvolver uma antropofagia arquitetônica como fizera na música.

Como vimos, a cidade é um corpo em transformação, não só porque mudam os nomes das ruas ou lhe arrancam um morro inteiro como se fosse um furúnculo ou aterram seu mangue como se fosse uma latrina em desuso, é um corpo vivo porque é habitado por humanos, que nascem, se desenvolvem e morrem. Enxame bagunçado onde a rainha pode ser uma esbelta dançarina do samba e não, necessariamente, uma senhora dedicada à produção. A cidade é complexa e plural, ela foge da palavra e da fotografia como uma sapeca que não se deixa apanhar. Talvez por isso mesmo ela sempre foi e será uma eterna sedutora, que quando velhos nos lembramos dela com uma especial nostalgia que ecoa na palavra e se reflete na imagem. E sempre haverá fotografias que não se fizeram e palavras que não se escreveram, que sumiram das ruas no seu momento de enunciação, como a Cinelândia que deixou de ser um lugar de cinemas, como o pão com manteiga e a média na lanchonete, como o relógio digital que saiu de linha e alimentou o monstro do lixão, como a aposta do Jogo do Bicho na cadeira da escola da vida, como a poltrona de Rui Barbosa no cinema, como as cortinas do comércio que se fecham pela falta de clientela. O centro da cidade e suas vozes e ima-

gens vão desaparecendo num apocalipse homeopático, que é individual e coletivo. De fato, a pandemia mudou a forma de fazer compras e de trabalhar no computador, somado ao medo permanente e ao engarrafamento sem fim, as pessoas ficam trabalhando e vendo filmes de suas casas. Contudo, enquanto houver humanos haverá narrativas e imagens para serem retratadas, mesmo que seja por uma inteligência que cola a genialidade de um Rubem Fonseca pai e de um Fonseca filho, assim como a de um professor do século passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 3. ed. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CORTAZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: **Revista Casa de las Américas**. n. 60 La Habana, 1970. Disponível em: <<http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>>. Acesso em 17 de jun.2025.
- FOSECA, Rubem. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, Rubem; FONSECA, Zeca. **A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- GODOY FAJARDO, Javier. **Citadino**. Santiago: LOM, 2016.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- RAMA, Angel, **La ciudad letrada**. Santiago: Tajamar Ediciones, 2004.

RIBEIRO, Luis Filipe. O fetiche do texto e a história. In: **Mulheres de Papel. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Niterói: Eduff, 1996, p.31-44.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2004.