
QUANDO A LITERATURA ENCONTRA A ANTROPOLOGIA: UM PASSEIO PELAS RUAS DO RIO DE JANEIRO COM RUBEM FONSECA

Fábio Franzini

Mestre e Doutorando em História Social (FFLCH-USP); Professor do Departamento de História da UNESP – Campus de Franca e do Departamento de Educação na UNINOVE

Resumo

A partir da aproximação e articulação entre literatura e antropologia, este artigo toma como objeto de análise o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca (1992), para discutir como as relações sociais assumem formas complexas e diversificadas nos grandes centros urbanos, fazendo do choque de diferenças uma presença constante na realidade cotidiana da metrópole.

Palavras-chave: literatura e antropologia; relações sociais na metrópole; Rubem Fonseca.

Abstract

From the approximation and articulation among literature and anthropology, this paper takes as object of analysis Rubem Fonseca's short story “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” [The art of walk in the streets of Rio de Janeiro] (1992) to discuss how the social relations assume complexes and diversified configurations in the urban centre, transforming the conflict of differences in a constant presence into the metropolis' daily routine.

Key words: literature and anthropology; social relations in metropolis; Rubem Fonseca.

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

(Walter Benjamin, *Tiergarten*)

Este trabalho pretende discutir o tema da vida e das relações sociais na metrópole a partir de ‘pistas’ fornecidas pelo conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca (1992: 9-50). A escolha desse texto literário como fio condutor da análise deve-se à sua própria estrutura básica, a história de um escritor imerso nas ruas de uma grande cidade brasileira, travando contato com sua diversidade de tipos humanos, cenários e situações, isto é, com o ‘outro’ que divide com ele um espaço comum.

A proposta é fazer uma interpretação dos encontros e desencontros entre os personagens do conto, buscando destacar como eles expressam a complexidade do fenômeno urbano. Não se trata, portanto, de empreender uma análise literária, mas de empregar a literatura como fonte para uma discussão antropológica – ou, dito de outra maneira, trata-se de tomar a obra literária como etnografia (DAMATTA, 1993). Tal procedimento exige cuidado e impõe a necessidade de demarcar as especificidades da literatura e da antropologia, pois se a produção literária é subjetiva, o estilo etnográfico busca a objetividade, o distanciamento e a problematização em nome da cientificidade do discurso.¹

Tendo clara essa diferença fundamental, relacionar a literatura à antropologia pode revelar-se uma experiência interessante para o estudo e a interpretação das sociedades complexas, uma vez que essa operação permite resgatar as formas sociais coletivas com as quais determinado autor trabalha para criar sua ficção, ou seja, é possível encontrar um padrão determinante na criação artística (não apenas literária), fundado na realidade na qual ela, a criação, se insere e que pode ser delineado pela análise antropológica.

A própria literatura moderna que toma o urbano como temática surge acompanhando o processo de transformação da cidade em metrópole, fato que impôs ao artista a necessidade de reformular seus projetos e temas, até para tentar compreender e responder às mudanças sociais que vinham a reboque desse processo. Assim, é possível afirmar que essa literatura é, ela mesma, uma dimensão cultural de práticas urbanas. No Brasil, Rubem Fonseca é um dos autores que abriram caminho no asfalto, criando, a partir do Rio de Janeiro, narrativas que obedecem ao ritmo intenso da vida nas grandes cidades do país.

1 Aliás, a ideia de ‘ciência’, assim como a de ‘cultura’, liga-se à própria história da constituição da Antropologia enquanto campo do conhecimento, opondo-se a um tipo específico de literatura, a narrativa de viagem. A esse respeito, ver DAMATTA, 1993.

Nessa perspectiva, seu conto a ser aqui analisado chama a atenção inicialmente pelo enredo: o personagem principal, longe de ser um herói ou um anti-herói modelar, é um ex-funcionário da companhia de águas e esgotos que, “após ganhar um prêmio numa das muitas loterias da cidade” (FONSECA, 1992: 12), abandona o emprego para viver de escrever, idéia que acalentava havia tempo; ao fazê-lo, deixa também seu nome verdadeiro, Epifânio, e passa a se chamar Augusto. Agora suas atividades são ensinar prostitutas a ler e andar pelas ruas da cidade, começando pelo centro, buscando transformar tudo aquilo que vê em livro, aprioristicamente intitulado *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*.

Na verdade, o personagem não anda pelo centro da cidade, ele o percorre; a diferenciação semântica é necessária, pois Augusto, “ainda que pareça deambular, nunca anda exatamente ao léu” (*id. ib.*: 23). Está, portanto, formando sempre um mapa particular que lhe permita circular por uma área de convergências: convergência de atores sociais, de instalações e equipamentos estruturais e mesmo de temporalidades – passado, presente e futuro. O texto afirma que, por andar a pé, Augusto vê “coisas diferentes” daqueles que se utilizam de alguma espécie de veículo para cruzar a cidade; no entanto, mais do que ver coisas diferentes, o perder-se na cidade propicia uma outra visão das coisas – uma visão de perto e de dentro, uma visão antropológica, enfim.

Daí o título de seu livro e do próprio conto: andar pelas ruas de qualquer grande cidade, seja ela Rio ou São Paulo, Nova Iorque ou Nova Délhi, é uma arte que implica conhecer, saber interpretar seus múltiplos códigos particulares e universais, freqüentemente em interação e/ou sobreposição. Porém, ao contrário das consagradas belas artes, esta não solicita nenhum ‘dom’ especial ou erudição de qualquer tipo – é uma arte de pessoas comuns, ou a arte das pessoas comuns que, para ser desenvolvida, não requer necessariamente traços de genialidade.

Assim, ligando pontos e definindo trajetos, Augusto percorre o(s) centro(s) carioca(s). *Flâneur* contemporâneo, ou quem sabe ‘pós-moderno’, aguça o olhar e perde-se em sua cidade para (re)conhecê-la, atento a seu ritmo frenético e à profusão de elementos carregados de significado – tanto pessoas (principalmente pessoas, de acordo com o texto) quanto aquilo que as cerca e envolve.

Suas andanças trazem novos personagens à cena da narrativa: o pastor Raimundo, o Velho, dono do sobrado – chapelaria onde o escritor – andarilho mora, também no centro da cidade; a prostituta Kelly, mais uma a quem vai ensinar a ler; o sem-teto Benevides, sua família e seus agregados; um líder de desabrigados chamado Zé Galinha – ou, segundo o próprio, ‘Zumbi do Jogo da Bola’.

É com essas outras figuras urbanas que Augusto vai travar contato e estabelecer relações que podem ser definidas de duas maneiras: pela aceitação ou pelo confronto, como um reflexo daquilo que Benjamin chamou de dialética da *flânerie* – “por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido” (BENJAMIN, 1991: 190). A aceitação pode ser ‘aberta’, como entre Augusto e o Velho, que se identificam por gostos comuns; pode ser também ‘tensa’, como entre Augusto e Kelly, caminhando ao sabor das conveniências de um e de outro e, finalmente, pode ser ‘desconfiada’, quando um dos lados não entende o que o outro realmente deseja, caso de Benevides e Augusto.

Por ser tênue, esta última forma de aceitação pode pender para o lado do confronto, um confronto velado, como o que se dá no contato de Augusto com Zé Galinha-Zumbi; mas o confronto pode também ser explícito, quando há o choque entre representantes de grupos sociais que utilizam de forma diferente o mesmo espaço, como mostra a reação da prostituta Kelly diante de Benevides e sua família, ou a opinião de Benevides a respeito de Zé Galinha-Zumbi e vice-versa.

Tanto a aceitação quanto o confronto, porém, expressam a necessidade recíproca de negociar e de revelar-se para que se estabeleça entre os atores sociais algum tipo de diálogo e uma possível compreensão das diferenças. Tal característica é um dos padrões próprios da vida na metrópole, cuja imensidão e diversidade impõem a seus habitantes um anonimato que se, por um lado, pode inibir – mas não necessariamente inibe – uma sociabilidade mais profunda, como aquela presente nas pequenas localidades (SIMMEL, 1967 [1902]), por outro, amplia o campo das possibilidades de realização pessoal e dos próprios relacionamentos, que não mais ficam restritos a um pequeno grupo.

O paradoxo é apenas aparente, pois a coexistência de diferentes ‘mundos’ – o mundo público e o privado, o mundo do trabalho, do

lazer, do sagrado... –, na grande cidade, obriga o seu habitante a transitar entre eles, muitas vezes sem percebê-los, levando ‘naturalmente’ a essa ampliação de possibilidades. Afinal, conforme afirma Gilberto Velho (1994: 79), “em qualquer sociedade os indivíduos transitam entre papéis e domínios, mas, na grande metrópole contemporânea, isso atinge uma intensidade e frequência inéditas”.

A própria mudança de nome de Epifânio é garantida pela metrópole e pelas oportunidades por ela oferecidas. Foi uma das “muitas loterias da cidade” que lhe proporcionaram tirar a sorte grande e abandonar o emprego, propiciando, por extensão, a realização de um desejo: a transformação de um obscuro funcionário público que escrevia nas horas vagas em escritor de tempo integral. Essa troca de identidade e de papel funcional, ou social, refletiria uma tentativa de conquistar um espaço próprio em meio à multidão anônima à qual ele também pertence.

Ainda a respeito dessa troca, há que se notar o fato de o personagem se assumir como escritor: além do status (no caso, mais simbólico que efetivo), a condição de artista – ator urbano por excelência – ‘facilita’ a dupla identidade, ou a sobreposição de identidades, algo não tão simples para um trabalhador que obedeça às regras de uma empresa. Como exemplo relativamente recente, basta pensar nos cantores de *rap* ou mesmo nas *drag queens* que, embora por motivos muito diferentes, adotam cognomes que substituem sua identidade formal, ou ‘verdadeira’.

O nome dos demais personagens também obedece a uma lógica segundo a qual “a uma mudança de posição social sempre corresponde uma mudança de nomes próprios ou classificadores”, até mesmo para marcar essa passagem dentro de uma sociedade hierarquizada, como é o caso da brasileira (DAMATTA, 1990: 261). Da mesma forma que Epifânio, o mendigo Zé Galinha também muda de nome: por suas características de liderança, passa a autodenominar-se Zumbi do Jogo da Bola – Jogo da Bola sendo a rua do centro do Rio (na Saúde, mais especificamente) onde ele e seus companheiros viveriam. Seu novo nome busca assim demonstrar a pretensão de ser o organizador de uma ‘resistência’ à sociedade a partir do seu ‘pedaço’.²

Já Raimundo, migrante cearense, passa de camelô em Madureira a pastor da Igreja Jesus Salvador das Almas – seu nome não muda com sua ascensão pessoal, claramente expressa no conto,

² O conceito de ‘pedaço’ como categoria de análise da vida na metrópole é proposto por José Guilherme Cantor MAGNANI (1993; 1996), em conjunto com os conceitos de ‘manchas’, ‘trajetos’, ‘circuitos’ e ‘pórticos’.

porém ganha o título de ‘pastor’ como aposto. Em contraposição, e ainda seguindo a idéia de DaMatta, alguns personagens simplesmente não têm nome, como ‘o Velho’, que em nenhum momento da narrativa é referido por um nome próprio, ou mesmo a prostituta Kelly, este muito provavelmente um ‘nome de guerra’. Não por acaso, ambos pertencem a grupos sociais que sofrem, ainda que em escala e por diferentes razões, preconceitos sociais; logo, nossa cidadania incompleta, ou ausente, é que faz com que todo idoso seja ‘o Velho’ e que a frase “me chame do que você quiser”, supostamente dita pela prostituta a seu cliente, faça parte do imaginário popular.

Por meio de Augusto, o conto também apresenta diferentes estratégias de organização na metrópole – no caso de Benevides e Zé Galinha-Zumbi, por exemplo, a sociedade (esse ente supremo que define e impõe padrões de conduta) definiria os dois como mendigos; no entanto, ambos refutam esse rótulo: o primeiro se vê como trabalhador; o segundo, como contestador. Um busca ser supostamente igual ao padrão socialmente aceito, ao mundo da ‘ordem’, enquanto o outro quer explicitar, pelo choque, sua condição de diferente, de pertencente ao mundo da ‘desordem’. O personagem principal, ao contrapor esses outros personagens, acaba funcionando como uma espécie de mediador entre a ordem – esfera na qual ele se inseriria – e a desordem.

Os sinais se invertem quando Augusto encontra o pastor Raimundo: após ter entrado pela primeira vez na Igreja de Jesus Salvador das Almas “sem saber por quê”, passa a frequentá-la para “aprender a música que as mulheres cantam”. Só que sua aparência e atitude – “um homem de óculos escuros, sem uma orelha, que não levantou a mão em apoio a Jesus” em resposta ao apelo do pastor –, somadas à “arrecadação periclitante do dízimo” (indicativo de que a palavra de Jesus também periclitava) desde que passou a aparecer no templo, levaram Raimundo à desconfiança e à associação da figura do desconhecido à do próprio satanás.³

A vida na metrópole reserva surpresas, surpresas que refletem a relação que seus habitantes possuem com ela, metrópole. Dentro da ficção, o pastor Raimundo, em seu estilo de vida evangélico neopentecostal, acreditava ser possível até mesmo encontrar o demônio andando pelo centro da cidade – e, em sua

3 Tal associação remete ao conceito de fisionomia por Johann Caspar Lavater na segunda metade do século XVIII, segundo o qual os traços exteriores e os movimentos de uma pessoa seriam reveladores de seu caráter. Embora muito questionado, esse conceito encontrou certa receptividade nos primórdios de algumas ciências modernas, como a própria Antropologia. (cf. BOLLE, 1994: 41)

perspectiva, o encontrou, da mesma forma que Augusto encontrou um líder negro autodenominado Zumbi.

Todas essas situações definem a polarização básica que Rubem Fonseca constrói e trabalha em seu texto, bem como em grande parte da sua obra: a polarização entre a exclusão e a inclusão social que, não é necessário dizer, há muito tempo constitui a polarização essencial da sociedade brasileira em seu dilema da construção de uma cidadania extensa, extensiva e efetiva. Justificase então a escolha do centro carioca como cenário deste conto, pois, olhando em perspectiva histórica, a reurbanização da então capital federal promovida pelo prefeito Pereira Passos, no início do século passado (1903-1906), inspirada na Paris do barão Haussmann,⁴ promoveu a marginalização de grande parte de sua população, destinando a região central à elite, que nela viveu até por volta dos anos 1950 e 60, quando começa a migrar para a Zona Sul.

A partir desse momento, o mundo da rua sobrepõe-se ao da casa,⁵ e os excluídos pouco a pouco vão ocupando o centro, momento em que se inicia, de acordo com o senso comum, o processo de decadência da área.⁶ Entretanto, o que o senso comum não apreende é que os múltiplos usuários do centro o utilizam também de múltiplas maneiras, criando assim novas formas de sociabilidade, diferentes das relações familiares e expressas pela lógica dos 'pedaços', 'manchas', 'trajetos', 'circuitos'. (MAGNANI, 1993; 1996a)

Criam-se, assim, arranjos intermediários entre o público e o privado, como quando a rua vira casa, o que é expresso no conto pela família de Benevides e seus agregados, apresentados como moradores da marquise de um banco, na esquina da rua do Carmo com a Sete de Setembro. A ação desses personagens redefine o uso de um espaço funcionalmente concebido como passagem, transformando-o num local onde se fixam algumas pessoas. Com a utilização das instalações e equipamentos presentes na própria rua (a marquise de um banco, uma tábua retirada de uma obra do metrô, placas publicitárias empregadas como apoio, os favores do restaurante próximo), aquilo que leva a algum lugar se torna o próprio lugar.

Tal redefinição, ainda que frágil (pois os moradores da rua sempre estão literalmente expostos à ação violenta e/ou repressora daqueles que de alguma maneira se sentem incomodados com a sua

⁴ A reurbanização – ou 'regeneração', no significativo dizer do período – foi motivada pelo conjunto de transformações pelo qual o Brasil vinha passando desde fins do século passado, sinal da penetração cada vez mais efetiva do capitalismo no país. O fato de o Rio ter buscado copiar Paris deve-se em parte à histórica admiração pela Europa nutrida por nossas elites, mas também (talvez principalmente) se deve à admiração que Paris causava aos olhos de todo o mundo já nas décadas finais dos oitocentos, graças a seus padrões urbanísticos revolucionários para a época. Sobre as reformas no Rio de Janeiro, ver, entre outros, SEVCENKO, (1995 [1984]) e BENCHIMOL, 1992; a respeito de Paris, também entre outros, BERMAN, 1986.

⁵ 'Casa' e 'rua' são categorias de análise aqui tomadas como proposto por Roberto DAMATTA (1990 [1978]).

⁶ Cabe notar que essa idéia de decadência também está presente em São Paulo com relação a seu centro histórico – a região da Praça da Sé, do Anhangabau, da Praça da República.

presença), faz com que a rua seja uma durante o dia, e outra, à noite; uma, de segunda a sexta; outra, aos sábados, domingos e feriados. O mesmo ocorre com relação ao 'templo' do pastor Raimundo, na verdade um cinema pornô que pelas manhãs cede suas instalações para cultos evangélicos. Configura-se assim outro exemplo da superposição de espaços – no caso, um espaço geográfico, arquitetônico e social – na metrópole (pelo menos enquanto o prédio não é comprado pela igreja, fato cada vez mais comum ultimamente).

Como a marquise do banco, o lugar do cinema é o mesmo para dois grupos que o utilizam de modo diferente: com algumas horas de intervalo, ele abriga a crença e a luxúria, pessoas em busca da salvação e pessoas em busca do prazer (ou de simplesmente matar o tempo, ou os dois). Os primeiros são norteados por valores e regras maiores, como os princípios de sua igreja, já os demais fazem daquele espaço uma forma de lazer individual. Pode-se dizer que, no primeiro caso, existe uma identidade de grupo por trás do uso do lugar, algo que, no segundo, não está necessariamente presente, ou não se revela de modo explícito – característica 'episódica' que deve ser analisada sob um contexto adequado. (MAGNANI, 1996b: 21)

Por tudo isso, com seus personagens representando diferentes grupos, e universos da metrópole se entrecruzando ao transitarem por uma área comum, a grande força do conto de Rubem Fonseca está não no mostrar o choque entre as diferenças, mas na presença ativa dessas diferenças na realidade cotidiana – uma presença tão familiar que nem sempre nos damos conta de que o 'outro' que aparece na ficção é bem real, pois divide conosco o espaço das ruas. Nessa convivência nem sempre pacífica, o jogo do estranhamento é constante e alternado, tornando a todos 'nativos', como diz o antropólogo Clifford Geertz: muitas vezes o 'outro' somos nós mesmos.

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século).

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. (Coleção Biblioteca Carioca, v. 11).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas II. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERMAN, Marshall. *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

_____. *A Casa e a Rua*. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1991.

_____. *Conta de Mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. *In: Romance Negro e Outras Histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 9-50.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. *In: MAGNANI, J.G.C. & TORRES, L.L. (orgs.). Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. A rua e a evolução da sociabilidade. *In: A Cidade e a Rua. Cadernos de História de São Paulo*, 2, 1993, Museu Paulista, USP.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *in: VELHO, Otávio Guilherme (org.). O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 13-28.

TORRES, Antônio. *Centro – Das nossas desatenções*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/PMRJ, 1996.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
