

A CIDADE VISTA DE BAIXO: O OLHAR DOS MARGINALIZADOS

Kellen Millene Camargos Resende UFG

Introdução

Não há uma definição precisa sobre o conceito de cidade, ela é compreendida mediante o olhar de quem a vê. Por mais concreta que seja, sua composição não é apenas a parte imóvel, material, cristal, como define Gomes (1994, p. 40), ela é também movimento, variância, é chama, como denomina o mesmo autor.

A cidade é formada por inúmeras e diferentes pessoas, motivo que a faz se modificar sem um planejamento e sem a preocupação com a combinação arquitetural de casas, prédios habitacionais, empresariais, comerciais e, ainda, de esculturas que são exibidas em praças, avenidas, órgãos públicos e privados. A pluralidade torna cada cidade única, pois cada edifício, monumento, rua, praça, bairro, entre outras construções, não se repete.

São as percepções sobre a cidade que se buscará analisar neste trabalho. Optou-se por estudar quatro contos, e não um só, em que se poderia aprofundar a análise, porque se pretende acompanhar o olhar de vários personagens e observar como percebem a cidade em que vivem. Os contos analisados serão “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1975), de João Antônio; “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1994), de Rubem Fonseca; “As mariposas do luxo” (1995), de João do Rio; e “Creme de alface” (2005), de Fernando Caio Abreu. Assim, a proposta é compreender como os personagens desses contos, considerados marginais pela sociedade, viam a cidade, quais eram suas experiências e percepções de uma grande urbe.

1. Olhares sobre a cidade

Ver a cidade e sua importância no comportamento de seus moradores não é uma tarefa fácil, Lynch afirma que ela só é percebida “no decorrer de longos períodos de tempo”. (LYNCH, 1997, p. 1). É uma leitura que exige tempo e atenção, pois, a “cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados”. (LYNCH, 1997, p. 1).

Perceber a cidade a partir de sensações como ver, ouvir e cheirar não é simples como se faz com elementos estáticos. As sensações, que também podem estabelecer recordação de algo, não provocam os mesmos efeitos com todos os tipos de objetos. Nas cidades, as sensações não permitem que se tenha uma lembrança fixa porque, ao buscar na realidade o que foi recordado, não se confirmará tal qual foi registrado na memória, devido às constantes mutações sofridas pelas áreas urbanas. Uma mesma rua, de um minuto para outro, não é a mesma, novas pessoas e automóveis estarão circulando por ali, novas atividades estarão sendo realizadas.

A mutabilidade da cidade é natural. Assim como a chama se movimenta, o cristal, por ser o receptáculo dessa chama, também sofre variações, pois, uma vez aquecido, pode ser modelado. Quem faz uma cidade (cristal) são seus moradores (chama). Ela somente se torna visível se seus habitantes a perceberem. Como indica Merleau-Ponty: “A percepção é pois um paradoxo, e a coisa percebida é em si mesmo paradoxal. Ela existe enquanto alguém pode percebê-la”. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 48).

A teoria da percepção ajuda a entender a visibilidade da “coisa”, sua apreensão, sua significação, sua leitura. Segundo o autor, só podemos perceber algo quando temos experiência dele. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 49). Por conseguinte, uma mesma cidade pode ter inúmeros significados, milhares de percepções diferenciadas, pois cada indivíduo tem experiência diversa da realidade/coisa.

A percepção, segundo o autor, é completada por “aquele que assume um ponto de vista”. Quem assume esse ponto de vista é o próprio corpo do indivíduo, pois é ele quem possui um “campo perceptivo e prático”. Por outro lado, há a coisa percebida, que não é de forma alguma uma “unidade ideal”, mas uma “totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas”. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 47-48). A percepção que o corpo tem de algo não ocorre como se pudesse abarcá-lo pela inteligência, como se faz com a noção geométrica, em que se consegue dimensionar e “ver/perceber” todas as partes. A coisa percebida, como uma cidade, neste caso, não é percebida em seu todo, mas por partes. Têm-se inúmeras perspectivas desse objeto, mas nunca do todo em uma única e mesma dimensão.

Compreende-se que é necessário estar atento, nas análises literárias dos contos, ao comportamento físico e psicológico dos personagens, para se compreender a descrição feita da cidade. Cada detalhe, tanto do

observador quanto da coisa observada, será preciso mensurar, analisar e, principalmente, tentar compreender para verificar como o sujeito “percebe” a cidade e quais sentidos usa.

A percepção da cidade será considerada mediante o resultado da relação entre dois aspectos: o do observador e o da imagem/objeto/coisa. A “coisa” em si só terá significado mediante o olhar de quem a vê. Por esse motivo, os lugares não têm o mesmo valor para todos, porque depende da relação que se estabelece entre o lugar e o observador: “O observador deve ter um papel ativo na percepção do mundo e uma participação criativa no desenvolvimento de sua imagem” (LYNCH, 1997, p. 6). É preciso transformar essa imagem de modo a ajustá-la às necessidades variáveis, conforme expõe o autor.

Independentemente de como as pessoas vêem a cidade, é importante aprofundar o desenvolvimento da percepção do ambiente. Como considera Lynch, esse desenvolvimento é biológico e cultural: “Ampliar e aprofundar nossa percepção do ambiente seria dar continuidade a um longo desenvolvimento biológico e cultural que avançou dos sentidos do tato para os sentidos distantes, e destes para as comunicações simbólicas.” (LYNCH, 1997, p. 14).

Seguindo esse raciocínio, a cidade é uma imagem e cada indivíduo a vê conforme sua própria percepção, cria sua própria comunicação simbólica com esse universo concreto, mas que ao mesmo tempo é também abstrato, pois é reconhecido pela memória, sentido distante, que se cria dele.

Neste trabalho, foi selecionado um conto que mostra diferentes formas de sentir a cidade. Os personagens são elementos marginalizados pela sociedade urbana: o malandro, boêmio e jogador. Verificar-se-á que os personagens serão denominados como marginalizados por assumirem sempre condições desfavoráveis nos espaços sociais que ocupam. Na verdade, os personagens não são submissos a um sistema ou a alguém, pelo contrário, apesar de assumirem posições sociais marginais, são autônomos em sua maneira de viver e pensar, apesar de não o terem sido na escolha do nível social que ocupam, como ocorre no mundo factual.

Acerca da imagem que se cria do objeto narrado, em uma obra de arte, considera-se ser ela uma representação do todo, em que o todo, aqui, significa a realidade factual. Assim, a cidade ficcionalizada, representada na obra artística, constitui-se como tradução da realidade, como define Lotman (1978, p. 349):

a obra de arte representa um modelo finito de um mundo infinito. Pelo simples facto da obra de arte ser em princípio a reprodução do infinito no finito, do todo no episódio, ela não pode ser construída como uma cópia do objecto dentro das formas que são próprias a este. Ela é a reprodução de uma realidade noutra, ou seja, sempre tradução. (LOTMAN, 1978, p. 349).

A obra de arte não é cópia, é, antes, um outro discurso, uma outra imagem, mas que representa de forma global o mundo exterior: “reproduzindo um acontecimento particular, ele [modelo artístico] reproduz ao mesmo tempo também toda uma *imagem* do mundo; falando do destino trágico da heroína, faz uma narração sobre a tragédia do mundo no seu conjunto.” (LOTMAN, 1978, p. 358, grifo nosso).

Uma forma de traço topológico, também citada por Lotman, é a “fronteira”, que, no contos analisado, é percebida pela marcação espacial que reflete no social. Na cidade, as placas invisíveis indicam quais classes sociais pertencem a determinados lugares da zona urbana. Assim, as fronteiras são marcações que delimitam o espaço social: diferenças nas ruas, nas construções, higienização, população e organização dos bairros. Esses aspectos marcam bem a qual área e nível social pertencem o sujeito. O texto, no caso a obra literária, define esse reflexo: “O mesmo mundo do texto encontra-se fragmentado de maneira diferente consoante os vários heróis. Ele surge como uma polifonia do espaço, um jogo pelas suas diversas formas de fragmentação.” (LOTMAN, 1978, p. 375). A essa idéia de espaço, Lotman chama a atenção à objectalidade: “por detrás da representação das coisas e objectos, no ambiente dos quais agem as personagens do texto, aparece um sistema de relações espaciais, uma estrutura do plano”. (LOTMAN, 1978, p. 376).

A própria cidade, à medida que ganha forma, transforma-se em objeto, conforme discute Pechman (1999, p. 63): “Injetar alma – significados – na cidade é transformá-la em objeto, é possibilitar o processo de invenção social, é abrir um sulco para o trabalho do historiador”. Assim, a cidade torna-se objeto de reflexão, principalmente quando passa a ser não só cenário, mas matéria-prima para elaboração de seu métier. (PECHMAN, 1999, p. 67).

Retomando a problemática do “objeto” em outra perspectiva, a do objeto da narrativa, para se compreender a arte literária, Adorno mostra que até o século XVIII, “o verdadeiro objeto” da narrativa (romance) foi o “conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas”. Já no momento anti-realista do

novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu ‘objeto’ real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 1983, p. 270, grifos nosso).

A obra de arte funciona, então, como uma representação do desencantamento do mundo. A cidade ficcionalizada, por sua vez, constitui-se, como a responsável por “mostrar” a separação da sociedade, sua individualização. Ao mesmo tempo em que os homens estão muito próximos, essa proximidade faz com que entrem em conflito e, conseqüentemente, se isolem. O “outro” incomoda, pois reflete aquilo que o “eu” é, mas quer negar. A Polis representa a imagem, a fotografia, a coisa que reflete a fragmentação que está no próprio indivíduo.

A literatura configura-se, pois, como representante simbólica de todos os estados de coisas vivenciados pela sociedade. Talvez melhor que qualquer outro elemento de análise, a literatura enxerga o que a sociedade factual não vê, não se importa, ou não tem competência para, sem nenhum instrumento, enxergar. O autor de obras literárias passa a ser o demiurgo que recria a imagem do real, do objeto que não quer ser encarado.

No entanto, Adorno afirma que o “sujeito da criação literária, que renega as convenções da representação do objeto, reconhece, ao mesmo tempo, a própria impotência”. (ADORNO, 1983, p.273). A cada época da sociedade, a literatura acompanha as mudanças sociais e também muda seu ponto de vista e a focalização do objeto, sua forma de enxergar e representar o real. Como disse Adorno, “renega as convenções da representação do objeto” e cria suas próprias maneiras de representá-lo.

Por muito tempo, determinados elementos sociais eram ignorados pela arte literária ou apenas usados como pano de fundo para os enredos narrativos. Com o passar do tempo, com as mudanças sociais, políticas e econômicas, os olhares alcançaram outros lados da “realidade”. Saberes como os da filosofia, sociologia, antropologia, psicologia e história também mudaram suas formas de expor os discursos que representam os fatos. A literatura acompanhou essa mudança. Com isso, indivíduos marginalizados ganharam, nas obras, um foco diferenciado. Não deixaram de ser marginais, para se tornarem heróis, mas foram focalizados para serem representados em suas respectivas condições, assim como são na realidade.

Essa variação na forma de ver os fatos fez uma grande diferenciação nas ciências sociais e humanas. Foram valorizadas as vozes e olhares de representantes de todos os níveis sociais que, por motivos os mais diversos, fazem parte dos acontecimentos e da construção histórica. Antes faziam parte, mas eram ignorados. Apenas os “homens” com *status* social davam voz ao discurso histórico.

A literatura, bem como outras artes e ciências, passaram a mostrar outras formas de ver o mundo. Personagens antes esquecidos passaram a registrar suas vozes e olhares, como se verá nos contos analisados.

2. A percepção sobre a cidade em contos do século xx

Os personagens do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1975) são filhos da rua, herdeiros da cidade grande. Aprenderam a sobreviver sem conhecer o trabalho assalariado. Ganham a vida no jogo, passando para trás os menos avisados. Conhecem a cidade como conhecem a arte de viver mediante os lucros ganhos nas trapaças do jogo. Eram sócios na arte de enganar os coiós, como diziam.

Havia uma parceria entre os malandros, em que a cidade funcionava como aliada: “Funcionavam como parrelha fortíssima, como bárbaros, como relógios. Piranhas. Lapa, Pompéia, Pinheiros, Água Branca... Ou em qualquer muquinfo por aí, porque todo muquinfo é muquinfo, quando se joga o joguinho e se está com fome.” (FERREIRA FILHO, 1975, p. 102).

Este conto de João Antônio, apesar de longo, tem a duração de apenas um dia e uma noite. Dessa forma, tem-se uma visão diurna e noturna da cidade. Durante o dia, os protagonistas observavam a chama a se inflamar. À noite, faziam parte dessa inflamação.

O conto se passa em São Paulo. A visão diurna que tem o personagem Bacanaço é de uma cidade que abriga animais enjaulados, em que alguns estão loucos para fugirem da agitação e barulho das ruas, enquanto outros estão loucos para entrarem nessa confusão:

Bacanaço foi para a porta do bar.
Os meninos vendedores de jornal gritavam mais aproveitando a hora.
Gente. Gente mais gente. Gente se apertava.

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem – porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empurrada e empurrando-se no ponto inicial. Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com precipitação, exigem passagem. Pressa, que gente deixou os trabalhos, homens de gravata ou homens das fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.

Lusco-fusco. A rua parece inchar. (FERREIRA FILHO, 1975, p. 106-107, grifos nosso).

O malandro parece se divertir com o que vê, a agitação faz com que ele ria dos afobados da rua diurna:

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolas. Gritado, exigindo. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri.

O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa-de-baixo, entope a rua.

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

Do lado de lá da rua, junto ao anúncio de venda de terrenos, um casal desajeitado. A moça é novinha e uma distância de três-quatro corpos entre eles... A moça novinha aperta um guarda-chuva, esfrega qualquer coisa com os pés, os olhos nos sapatos, encabulados. Bacanaço sorri.

Trouxas. Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. (FERREIRA FILHO, 1975, p. 107, grifos nosso).

A agitação da rua faz com que Bacanaço ironize os transeuntes e trabalhadores. Parece a descrição de Certeau, ao olhar Manhattan do 110º andar de um prédio:

A gigantesca massa se imobiliza sob o olhar. Ela se modifica em texturologia onde coincidem os extremos da ambição e da degradação, as oposições brutais de raças e estilos, os contrastes entre os prédios criados ontem, agora transformados em latas de lixo, e as irrupções urbanas do dia que barram o espaço. (CERTEAU, 1994, p. 169).

A diferença entre o olhar dos dois é que Bacanaço está no mesmo nível espacial da cena que descreve, enquanto Certeau olha de cima, como o olhar da andorinha. O olhar do malandro, por sua vez, é como o do rato, vê ao rés-do-chão.

Bacanaço critica a razão da correria do povo. Para um malandro, correr, suar, sofrer por causa de dinheiro é coisa de coió: “Há espaços em que o grito da cega esmoleira domina. Aquela, no entanto, se defende com inteligência, como fazem os meninos jornalheiros, os engraxates e os mascates. Com inteligência. Não andam como coiós apertando-se nas ruas por causa de dinheiro.” (FERREIRA FILHO, 1975, p. 107).

Ao chegar a noite, os personagens amigos, Bacanaço, Perus e Malagueta correram os bares da cidade procurando jogadores menos experientes para ganharem dinheiro às suas custas. Na Lapa, não conseguiram enganar ninguém, foram para a Água Branca. Ali, num bar chamado Joana d’Arc, ganharam muito dinheiro: “Estava armado o conluio funcionando a trapaça”. (ANTÔNIO, 1975, p. 114).

Os amigos saíram com os bolsos cheios, pegaram um carro e correram para outro lugar, dividindo a bolada. Foram para Barra Funda. Nesse bairro, tem-se a visão da cidade sob o olhar de Malagueta: “Seus olhos além divisaram avenidas que se estendiam, desciam e desembocavam todas no viaduto por onde os três haviam passado. Havia andado na noite quente!” (FERREIRA FILHO, 1975, p. 123). Malagueta olhava a dimensão das ruas, mas é um olhar rápido de quem anda meio distraído em uma noite de muito calor. Dentre os amigos, ele era o mais velho. Era um gigolô, vivia por viver, nada tinha muita importância. Por isso, esse olhar distraído, rápido, despreocupado pela cidade.

Percorreram vários lugares de Barra Funda, mas não encontraram nada. O bairro todo organizado, “ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas todo-dia domingueiras – aquela gente bem dormida, bem vestida e tranqüila dos lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes.” (FERREIRA FILHO, 1975, p. 124). Nesse lugar, os três malandros se sentem fora do ambiente: “Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos,

viradores, sem eira, nem beira. Sofredores. [...] Aqueles tinham a vida ganha.” (FERREIRA FILHO, 1975, p. 124-125). Dessa forma, buscaram outros rumos, porque “[n]ão eram dali.” (FERREIRA FILHO, 1975, p. 125).

Segundo Dalcastagné (2003, p. 43), as cidades funcionam “mais que espaços de aglutinação, são territórios de segregação”. Os personagens não se sentiram bem em um bairro de classe alta, souberam ler as placas invisíveis, que diziam que aquele não era os seus lugares: “Para essas pessoas, ocupar um espaço é sinônimo de se contentar com os restos – as favelas, a periferia, os bairros decadentes, os prédios em ruínas. Mesmo o trânsito por determinados lugares e ruas lhes é vetado, como se houvesse placas, visíveis apenas para elas, dizendo ‘não entre’”. (DALCASTAGNÉ, 2003, p. 43).

Os personagens reconheciam suas condições marginais. Souberam ler a placa invisível e respeitar sua linguagem. Foram embora, em busca de lugares em que se sentissem parte deles.

A cidade é percebida conforme o olhar de cada sujeito, pois cada vivência e contato com o lugar faz com que se tenha percepções diferentes, porque depende do estado de ânimo do indivíduo, o que representa a cidade, se poderá parar para contemplar o que vê ou não. Assim, os personagens, mesmo pertencendo à mesma comunidade e nível social, podem ter percepções completamente diferentes, como se comprova com a descrição da cidade via o olhar de Perus:

O velho Viaduto Santa Efigênia ficava solene na sua velhice de construção antiga e mais velho, àquela hora de calma. O Viaduto velho, os prédios novos, muitos, enormes se atirando em vertical, dormidos agora. Visto de cima, o Vale do Anhangabaú era um silêncio grande de duas tiras pretas de asfalto. O menino Perus olhou. Lindo, o Vale, aquele silêncio de motonetas paradas, de árvores e de carros em solidão. Lua lá em cima, o menino olhou. Já se percebia, à frente, o contorno do Mosteiro de São Bento também sossegado no seu jeito antigo. Luz elétrica dos postes jogava uma calma... (FERREIRA FILHO, 1975, p. 139-140).

Perus era mais sensível que os outros dois malandros. Olhava a cidade como um artista. Ele observa o cristal e a descrição que se segue não é de crítica, como fizera Bacanaço, ou para olhar rapidamente por onde passaram, como o fez Malagueta, mas de contemplação, admiração.

Cansados de percorrer a cidade por toda a noite e madrugada, viram o sol nascer. Perus recebeu o dia fascinado pela coloração do céu: “Foi para a janela, encostou-se ao peitoril, apoiou a cara nas mãos espalmadas, botou os olhos no céu e esperou, amorosamente. (FERREIRA FILHO, 1975, p. 151). Vivenciou um sentimento estranho: “Aquele sentir, àquela hora, dia querendo nascer, era de um esquisito que arrepiava. E até julgava pela força estranha, que aquele sentimento não era coisa máscula, de homem.” (FERREIRA FILHO, 1975, p. 150).

Apesar de cada um dos amigos perceberem a cidade de forma diferenciada, a imagem que dela criam é a mesma: a econômica. Ela era uma forma de sobrevivência. Porém, acessível apenas nos lugares que sabiam ser seus, bairros mais pobres e freqüentados por pessoas da mesma classe.

A cidade pode, ainda, ser vista como expositora de objetos inacessíveis. Ela funciona, assim, como a responsável pelo crescente desenvolvimento do capitalismo e modernismo. Seria uma galeria maior que expõe as mercadorias tão desejadas pelos consumidores, que as veneram como os adoradores fazem diante de uma imagem religiosa:

As exposições universais, acompanhadas por uma zelosa indústria de diversões, promovem uma “idealização do valor de troca” e à *intronização da mercadoria*; o homem “entrega-se às suas manipulações, fruindo sua alienação em relação a si próprio e aos outros”. *Os rituais de adoração do fetiche Mercadoria* são ditados pela Moda, secundada pela Publicidade, enquanto arte de expor as mercadorias. (BOLLE, 2000, p. 66, grifos nosso e do autor).

No conto “As mariposas do luxo”, de João do Rio (1995), o fetichismo em torno da mercadoria de consumo faz da cidade uma passarela de moda e vitrine de objetos caros:

Já passaram as *professional beauties*, cujos nomes os jornais citam; já voltaram da sua hora de costureiro ou de joalheiro as damas do alto tom; e os nomes condecorados da Finança e os condes do Vaticano e os rapazes elegantes e os deliciosos vestidos claros aiosamente

ondulantes já se sumiram, levados pelos “autos”, pelas parelhas fidalgas, pelos bondes burgueses. (RIO, 1995, p. 138).

O quadro descrito, em que a alta sociedade deixa o centro comercial de uma cidade, após mais uma jornada de compras e cuidados com a imagem, é mostrado em contraposição a um outro, que expõe o fetichismo da mercadoria por aqueles que só adoram de longe, pois não podem sequer tocar no objeto cobiçado:

Param [as operárias], passos adiante, em frente às enormes vitrinas de uma grande casa de modas. As montras estão todas de branco, de rosa, de azul; desdobram-se em sinfonias de cores suaves e claras, dessas cores que alegram a alma. E os tecidos são todos leves – irlandas, *guipures*, *pongées*, rendas. Duas bonecas de tamanho natural – as *deusas do ‘Chiffon’ nos altares da frivolidade* – vestem com uma elegância sem par; uma de branco, robe *Empire*; outra de rosa, com um chapéu cuja pluma negra deve custar talvez duzentos mil réis. (RIO, 1995, p. 139, grifos nosso).

Os personagens mais focalizados no conto são mulheres que, após o trabalho, vagam pela cidade a “olhar” as vitrines das lojas, a desejar o que não podem obter. Antes delas, porém, estavam aqueles que vagavam para exibirem suas roupas, carros, jóias, para andarem de uma loja a outra a comprar não o que lhes faltava, mas tudo o que lhes satisfizesse o olhar. Muito diferentes dos ocupantes anteriores, agora, são operários que saem da longa jornada das fábricas: “Há um hiato na feira das vaidades: sem literatos, sem poses, sem *flirts*. Passam apenas trabalhadores de volta da faina e operárias que mourejaram todo o dia”. (RIO, 1995, p. 137-138).

Em “As mariposas do luxo”, há uma contraposição de personagens de uma mesma cidade: os *flâneurs* ricos e ociosos e os operários pobres: “Como são feios os operários ao lado dos mocinhos bonitos de ainda há pouco!” (RIO, 1995, p. 138).

As mulheres operárias, diferentes dos homens, caminham devagar para aproveitarem “as passagens”, vitrines que exibem o inacessível:

Elas, coitaditas! Passam todos os dias a essa hora indecisa, parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar. Que lhes destina no seu mistério a vida cruel? Trabalho, trabalho; a perdição, que é a mais fácil das hipóteses; a tuberculose ou o alquebramento numa ninhada de filhos. Aquela rua não as conhecerá jamais. Aquele luxuoso será sempre sua quimera. (FONSECA, 1994, p. 138).

A quimera dessas mulheres não ultrapassará o olhar pelas mercadorias da moda. Desejam ardentemente o que nunca poderão possuir. Ousam saber o preço de um tapete de penas de avestruz, mas são humilhadas pelo preço exorbitante e o olhar irônico do vendedor: “não ter dinheiro para aquele tapete extravagante parece-lhes ao mesmo tempo humilhante e engraçado”. (RIO, 1995, p. 141). Mesmo sendo parecidas, elas se diferenciam, olham a cidade de forma diversa. Umas são mais alegres que outras: “Há outros pares gárrulos, alegres, doidivas, que riem, apontam, esticam o dedo, comentam alto, divertem-se, talvez mais felizes e sempre mais acompanhadas.” (RIO, 1995, p. 140). As operárias alegres parecem aceitar melhor suas condições, não olham montras somente com jóias e roupas caras, olham flores e fazem comentários sem importância. Somente quando se juntam às outras, ficam curiosas com o luxo: “As duas raparigas alegres encontram-se com as duas tristes defronte de uma casa de objetos de luxo, porcelanas, tapeçarias.” (RIO, 1995, p. 140).

Contudo, são todas humilhadas por terem nascido pobres. Pobres e mulheres, apesar de bonitas: “são os pássaros sombrios nos caminhos das tentações. Morde-lhes a alma a grande vontade de possuir, de ter o esplendor que se lhes nega na polidez espelhante dos vidros. Por que pobres, se são bonitas, se nasceram também para gozar, para viver?” (RIO, 1995, p. 140).

Para essas operárias, o destino será sempre trabalhar, retornar para casa, viver suas vidas medíocres com a família doente e miserável e voltar a trabalhar. Não terão outra sina “porque a sorte as fez mulher e as fez pobres” (RIO, 1995, p. 142). Por esse motivo, além de apreciarem as “montras” apenas pelo vidro, ainda o podem fazer em um pequeno espaço de tempo, porque com a chegada da noite, a rua começa a delirar e a ser freqüentada por outros tipos de pessoas.

Nos contos analisados, há uma transformação no espaço da rua ao anoitecer. Se, segundo Damatta (1991), a rua é “local perigoso”, à noite ela se torna espaço propício para atividades que, à luz do dia, são realizados às escondidas: “Já começaram a acender os combustores na rua, já as estrelas de ouro ardem no alto. A rua vai de novo precipitar-se no delírio.” (RIO, 1995, p. 141).

Mesmo para personagens acostumados a vagar pelas ruas, à noite tomam certo cuidado, enquanto a casa significa proteção, a rua é lugar de violência, lugar onde se pode violar o outro. Os dois espaços configuram toda a maneira de entender a cidade, pois “casa e rua são mais que meros espaços geográficos. São modos de ler, explicar e falar do mundo.” (DAMATTA, 1991, p. 28-29), como se pode verificar no conto de Rubem Fonseca (1994), “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”:

A rua do Ouvidor, que de dia está sempre tão cheia de gente que não se pode andar nela sem dar encontrões nos outros, está deserta. Augusto caminha pelo lado ímpar da rua e dois sujeitos vem vindo em sentido contrário, do mesmo lado da rua, a uns duzentos metros de distância. Augusto apressa o passo. De noite não basta andar depressa nas ruas, é preciso também evitar que o caminho seja obstruído, e assim ele passa para o lado par. Os dois sujeitos passam para o lado par e Augusto volta para o lado ímpar. (FONSECA, 1994, p. 627).

O personagem desse conto, escritor iniciante, coletava dados para escrever o primeiro livro. Apesar de caminhar durante o dia pela cidade, pois era apaixonado pelo Rio de Janeiro, cidade que acreditava lhe daria os elementos de escrita de seu livro, também vagava à noite à procura de histórias. Nem sempre, contudo, seu passeio era tranquilo. No episódio citado, o personagem andou por lugares ermos, perigosos.

Durante o dia, as pessoas se sentem mais seguras, Contudo, a multidão que por um lado parece dar segurança, não é tão confiável quando se refere ao desconhecido, como se percebe no conto “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu (2005). Uma mulher, cansada do empurra-empurra das ruas e também da própria vida, pois não consegue deixar de pensar em tantos problemas que a afligem, deixa-se dominar pela raiva. O tumulto da cidade aumenta sua impaciência ao caminhar no meio da multidão: “havia só os corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas, as gosmas nas lentes dos óculos” (ABREU, 2005, p. 176).

Este conto foi escrito em forma de fluxo de consciência, mas extrapola essa técnica. Há uma confusão entre o discurso do narrador e o dos personagens, tanto na forma de discurso direto, indireto, indireto livre e monólogo interior. A confusão discursiva faz paralelo com a própria confusão do enredo. A protagonista caminha por uma cidade extremamente movimentada por pedestres e motoristas. À medida que caminha, debatendo-se com pessoas de vários tipos, segue pensando em sua vida e na das pessoas com quem se relaciona: os amigos, os parentes, o amante ou marido e os filhos. Em sua mente, assim como nas ruas, há um turbilhão de vozes desconexas, que se misturam com suas impressões e sensações da realidade momentânea. Ora a personagem pensa nos vários problemas familiares, ora fala, brigando e tentando se defender, na rua onde caminha, do contato com as pessoas tão apressadas quanto ela.

A cidade é dinâmica, barulhenta, violenta, abriga pedintes e miseráveis. Nessa confluência de vozes, sons e ações, a personagem, ao se deparar com uma criança esmolando, no momento em que havia decidido fugir de tudo o que a perturbava no caos urbano, explode em fúria. Quando comprava bilhete para assistir a um filme de Jane Fonda, pois queria, em pelo menos duas horas, viver “horas santas limpas boas de uma outra vida que não a minha, a tua, a dela, a nossa, uma vida em que tudo termina bem” (CAIO, 2005, p. 177), chega a menina para atrapalhá-la.

A mulher queria fugir da balbúrdia da cidade e de sua vida. Assim, nada melhor que o escuro do cinema, que poderia, temporariamente, resolver os seus dois problemas. A presença da garota incomodando, pedindo dinheiro, segurando-lhe, fez com que ela perdesse a cabeça. Atirou-se contra a criança, dando-lhe pontapés com o salto das botas. A insistência da menina foi o ápice para a personagem explodir em fúria.

A garota pedira cinquenta centavos, ela não quis lhe dar, ou, pode-se inferir, conforme a teoria da transcendência (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 48), não queria ser conivente com a mendicância, ou não queria gastar ainda mais o dinheiro reservado para pagar os crediários, razão por ter saído à rua. O certo é que não poderia gastar o dinheiro com o “outro”, com ela mesma tudo bem, achava que merecia, tanto que comprou o bilhete do filme e pensava em comprar um produto de beleza. No momento em que, no escuro da sala de projeção, deixava-se tocar intimamente por um estranho, lembrou-se de sua imagem refletida em um espelho do cinema, em que vira suas fundas olheiras. Pensava, enquanto era tocada pelo homem sentado ao

seu lado, e como quem não houvesse acabado de agredir violentamente uma criança, que, assim que acabasse o filme, compraria um creme de alface.

A agitação da cidade, juntamente com os problemas que fervilhavam seus pensamentos, mexeram com a personagem. O objecto colaborou para um desequilíbrio do subjecto, cuja conseqüência foi a mudança de comportamento. A raiva aflorou e converteu-se em violência física. Ao chutar a menina pedinte, deixou extravasar todos os sentimentos que a perturbavam. Um fator que chama a atenção neste contexto é: com tantas pessoas ao redor, assistindo à cena de violência, não houve uma sequer que a segurasse e evitasse que a garota fosse espancada. A individualização e a não aproximação dos problemas do “outro” fazem com que se perca a noção de humanidade, interação e cooperação entre os sujeitos. Parece que ninguém se entende, como na Torre de Babel bíblica.

No conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, o personagem Augusto, cujo nome verdadeiro é Epifânio, também tem dificuldades em relacionar-se com as pessoas. O personagem convive com muitas classes e tipos de gente, para conseguir material para produzir seu livro, todavia, não se envolve com ninguém. Seu interesse é conhecer melhor o cristal e a chama da cidade.

A cidade é minuciosamente descrita enquanto o personagem caminha pelas ruas do centro do Rio, durante o dia e parte da noite. Seu olhar é como o do rato, conhece muitos lugares não visitados. Sua aproximação com os ratos ultrapassa apenas as semelhanças do olhar e caminhar, o personagem convive com eles porque gosta e os admira (FONSECA, 1994, p. 594), tanto que os alimenta todos os dias e divide com eles o sobrado onde mora (FONSECA, 1994, p. 594).

Augusto caminha pelas ruas. Anda a pé para visualizar o cristal e a chama. Percorre o caminho dos ratos, ruas pouco freqüentadas, ambientes ocupados por mendigos, lugares sujos. Presta atenção a tudo, como o rato que fareja a comida:

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas. (FONSECA, 1994, p. 594).

O escritor quer conhecer melhor a cidade para produzir seu livro. Não pensa em fazer um guia turístico, mas produzir uma obra que o faça “encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor *comunhão com a cidade*”. (FONSECA, 1994, p. 600, grifos nosso).

Na narração do conto, há a descrição e menção aos nomes das ruas, além de um breve relato histórico sobre a mudança dos nomes:

menciona um hotel na rua das Marrecas, que antes se chamava rua das Boas Noites e havia ali a casa dos Expostos da Santa Casa, mais de cem anos atrás; e a rua já se chamou rua Barão de Ladário e se chamou também rua André Rebouças, antes de ser rua das Marrecas; e depois seu nome foi mudado para rua Juan Pablo Duarte, mas o nome não pegou e voltou a ser rua das Marrecas. (FONSECA, 1994, p. 602).

É nesta parte do conto que Augusto conhece Kelly, uma prostituta. Todo esse histórico sobre a mudança de nome da rua das Marrecas foi porque a garota, ao ser convidada pelo escritor para saírem, menciona um hotel naquela rua. Na verdade, Augusto não queria seus “serviços”, arrumou apenas um pretexto para ensiná-la a ler, como sempre fazia com as prostitutas. (FONSECA, 1994, p. 600).

Uma peculiaridade deste conto é que os lugares percorridos por Augusto são explicados pelos nomes das ruas, e não por marcos ou pontos nodais da cidade. Há uma valorização dos nomes, pois se faz questão de expor os ambientes por onde o personagem caminha e percursos por ele procurados, apenas indicando as ruas.

Para Kelly, as ruas eram o espaço do trabalho, como se a empresa funcionasse ali. Muitos lugares da cidade ela não conhecia, somente os via de longe, pois não podia deixar o “ponto” para se distrair: “Fiz a vida aqui em frente e nunca entrei neste lugar” (FONSECA, 1994, p. 615). Kelly não conhecia a cidade, pois não a lia. Para ela, seu único interesse era comercial. Ela, sim, conhecia apenas marcos e pontos nodais que favoreciam o comércio do corpo. Não “perdia tempo”, não era alfabetizada e achava desnecessário para o que fazia. Não lia a escrita da língua e nem mesmo a linguagem da cidade. Não tinha sequer paciência em acompanhar Augusto em seus passeios de estudo e admiração da cidade:

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

“Eu conheço a avenida Rio Branco.”

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

“Não me interessa velharia. Pára com isso.”

Kelly se recusa a ir ver os prédios velhos, mas, como gosta de crianças, concorda em ir visitar a menina Marcela, de oito meses, filha de Marcelo e Ana Paula.

[...]

Kelly permanece na esquina, não quer chegar perto do pequeno barraco onde Ana Paula cuida de Marcelinha. [...]. (FONSECA, 1994, p. 610-611).

Kelly não se envolvia com a cidade e com as pessoas. Principalmente com aquelas que mais contato tinham com as ruas da cidade: “‘Vamos’, diz Augusto segurando Kelly pelo braço. Kelly solta o braço. ‘Não me pega não, aqueles mendigos devem estar com sarna, você vai ter que tomar um banho antes de se encostar em mim’”. (FONSECA, 1994, p. 614). Segundo o narrador, as prostitutas possuem aversão aos mendigos.

Assim como no conto “Creme de alface”, neste, as pessoas não se envolvem com os problemas dos outros. No episódio em que o pastor Raimundo encontra Augusto na rua, após conversar com ele, supondo que era um demônio, desmaia em plena chuva, sendo quase afogado pela enxurrada, que o desperta após alguns minutos. Raimundo estava em meio a uma multidão de pedestres que o ignorava. O mesmo acontece com Augusto, quando seguido por dois sujeitos que provavelmente queriam roubá-lo. Ele passa por várias lojas com vigias, mas eles “não são bestas de se meterem nos assaltos dos outros.” (FONSECA, 1994, p. 627).

O próprio Augusto, apesar de manter constante contato com várias pessoas das ruas, sente dificuldade em lidar com o outro. Ele não se aproxima muito da prostituta Kelly, que resolveu se estabelecer no sobrado onde ele morava. Ele ensinava as prostitutas a lerem, não para ajudá-las, mas para amenizar a “corrupção” da língua, provocada pela influência da televisão e música pop. (FONSECA, 1994, p. 600).

Conclusão

Como foi observado, o ambiente urbano não é visto da mesma maneira, mesmo entre os indivíduos marginalizados. Para Augusto, a cidade é a matéria prima inspiradora de seu livro, ele estuda o cristal e a chama para compor sua obra. Para a prostituta Kelly, que nunca foi visitar os pontos turísticos da cidade, apesar de freqüentá-los à distância, a cidade é apenas um pano de fundo, local que proporcionava facilidade em conseguir clientes. Para a personagem de “Creme de alface”, a cidade é tão tumultuada quanto sua vida. Uma parece ser extensão da outra. Em “As mariposas do luxo”, para as operárias, a cidade é a tentação. Durante o dia, as vitrines inacessíveis, que permitem que os produtos sejam adorados à distância. À noite, as ruas se transformam em ambiente não freqüentado por mulheres de família. Para as pessoas da alta sociedade, é o espaço do consumo. Para os intelectuais, o espaço da exibição. Para o malandro, uma aliada que proporciona lugares propícios para enganar o outro e tirar-lhes dinheiro no jogo.

A cidade é, conforme analisa Pechman (1991, p. 70), a forma ideal de se compreender a sociedade moderna. Nesse sentido, a cidade representada na arte literária funciona, conforme define Lotman (1978, p. 349), como tradução da realidade. O olhar dos personagens sobre a cidade denota perspectivas parciais desse todo urbano. Como a percepção tem a ver com a constituição do sujeito, buscou-se analisar brevemente, neste trabalho, como cada personagem marginalizado enxerga o seu mundo, como descreve e percebe a cidade. Verificou-se que cada um a percebe de forma diferenciada, de acordo com traços psicológicos e sociais de sua realidade.

Referências bibliográficas:

ABREU, Caio Fernando. Caio 3D. *O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald; et al.. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DALCASTAGNÉ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: literatura e exclusão*. N. 21, Brasília, p. 33-53, Jan./Jun. de 2003.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FERNANDES, Ronaldo Costa. Narrador, cidade, literatura. In: _____; LIMA, Rogério (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FERREIRA FILHO, João Antônio. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 3. ed. Rio de Janeiro, 1975.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Rogério. Mapas textuais do imaginário fragmentado da cidade. In: FERNANDES, Ronaldo Costa; _____ (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Viera Raposa e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1990.

PECHMAN, Robert Moses. Pedra e discurso: cidade, história e literatura. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 63-72, 1999.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.