

Leituras da cidade: em busca da solidariedade perdida

Maria Tereza Carneiro Lemos¹

Resumo: Este ensaio analisa leituras da cidade do Rio de Janeiro, por meio de um estudo comparativo entre as experiências de três personagens da literatura brasileira. Tais leituras pontuam momentos extremos do processo de modernização no Brasil: a *Belle Époque* carioca e a contemporaneidade, marcada pela condição de país periférico na globalização neoliberal.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Modernidade. Contemporaneidade. Leituras da cidade.

Introdução

Baudelaire, em seus ensaios “Heroísmo da vida moderna” (1846) e “O pintor da vida moderna” (1859-60) desenvolveu as ideias centrais que determinariam as orientações para a arte e o pensamento de todo o século que se iniciaria. Ideias que traduziam, mais do que as de qualquer outro artista de sua época, a inquietação em compartilhar, com seus contemporâneos, uma consciência de si mesmos enquanto homens modernos. Os dois ensaios apresentam a cidade como o palco da cena moderna primordial, onde atuará o homem arquetípico da nova era: o pedestre lançado no turbilhão da cidade.

O poeta francês revela como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos, assim como a dessacralização do artista e o envolvimento com a multidão trazem definitivamente um novo sentido à arte no mundo ocidental, em que o artista será mais autenticamente poético quanto mais se tornar comum. Não só a novidade na concepção de arte, mas, sobretudo, a condição trágica do homem moderno como alguém forçado a se adequar à nova ordem – ou “à angústia e à beleza do caos” (BERMAN, 1987, p. 164) – são questões que conformaram o quadro da modernidade em Baudelaire. Uma modernidade que se configurava como o mais poderoso e violento projeto de homogeneização do mundo ocidental.

¹ Coordenadora e professora de Literatura Brasileira do Curso de Letras da Universidade Católica de Petrópolis (UCP), de 1996 a 2003. Doutora em Letras pela PUC-RJ, atualmente dedica-se à pesquisa de pós-doutorado em Estudos Culturais no PACC-UFRJ (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) e é professora de Língua Portuguesa e Comunicação Empresarial no Ibmecc-RJ. E-mail: maria.tereza.lemos@terra.com.br.

Neste momento, os países periféricos, marcados pelo analfabetismo e pela noção de atraso, experimentam um processo vertiginoso de mudanças cujo objetivo seria colocá-los no páreo do progresso das grandes nações europeias. Paris, como capital cultural do mundo moderno, ditou as regras para o novo modelo de urbanização do ocidente, provocando, nas ex-colônias, a corrida para as transformações dos cenários das cidades. Nos países latinoamericanos, sentia-se de forma dramática a operação de ruptura com as tradições locais. “Começávamos a aprender de cor a civilização”, dizia Euclides da Cunha (1966, p. 209).

No Brasil, a ideologia reformista recebeu o nome bastante significativo de “regeneração”, suscitando, como bem expressou Lima Barreto, uma mudança de cenário “como se fosse obtida por uma mutação de teatro” (BARRETO, 1956a, p. 106). A literatura, como espaço discursivo privilegiado da cultura nacional, registrava o drama e o “sorriso” da sociedade brasileira neste período de intensas transformações.

Com o intuito de captar, em diferentes tempos, leituras da cidade do Rio de Janeiro na literatura brasileira, trago para esta análise comparativa experiências de personagens que guardam fortes afinidades enquanto homens que buscam uma comunhão com o mundo onde vivem. Tais leituras pontuam dois momentos extremos da modernização no Brasil: a *Belle Époque* carioca e a contemporaneidade marcada pela condição de país periférico na globalização neoliberal.

Gonzaga de Sá, protagonista do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto, anunciava, no início do século XX, a perda dos elos do homem com as suas tradições. Como em outros romances do mesmo autor, o protagonista assiste a um mundo em diluição através do olhar sobre o Brasil que vive o fim de uma era e, entre a complacência e a desilusão, só enxerga “o triste fim” de um país “policarpo” que perdeu seus frutos.

O romance de Gonzaga de Sá torna-se uma ode a esse tempo que se extinguiu, por meio do olhar sobre o Rio de Janeiro, como metonímia do Brasil em processo de modernização. Este foco ainda buscava o mundo que resistia, os sinais do tempo que se apagava, expondo as imagens num último e triste resgate. Um tempo em que tudo rejeitava a diluição, e as coisas eram feitas sob o signo da eternidade. A narrativa traz na sua poesia o grito contra a efemeridade da vida moderna e contra a fúria destruidora do tempo que se anunciava. “‘Tradição moderna’ seria a expressão desta condição dramática da nossa civilização que procura seu fundamento não no passado nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança” (PAZ, 1984, p. 46).

A cidade, “aquela que passa”, conforme definiu Baudelaire, projetava-se como o espaço da transitoriedade permanente. Em outras palavras, a cidade, na modernidade, passa a ser “o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas”, como definiu Ítalo Calvino em seu testamento literário, *As seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 2001, p. 90). Neste sentido, além de símbolo de tensão, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização da sua própria história” (ROLNIK, 1988, p. 9). Roland Barthes, ao explorar a semiologia das cidades, reforça o sentido de que “a cidade é uma escrita, quem se desloca nela (o seu usuário) é uma espécie de leitor, que, conforme as suas obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo” (BARTHES, 1987, p. 181).

Gonzaga de Sá, um leitor da cidade em transformação, surge como uma espécie de matriz literária dos outros dois personagens apresentados neste estudo: Augusto, protagonista do conto de Rubem Fonseca “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1992) e Espinoza, do romance *Achados e perdidos* (1998), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, como veremos adiante.

Leituras da cidade

A crítica ao nosso processo de modernização nunca foi tão viva e melancolicamente poética como a revelada pelo olhar de Gonzaga de Sá. A cidade, ao ser lida como o registro do limiar entre o mundo sólido do passado e o mundo condenado à eterna diluição do futuro, tornava o nostálgico personagem um homem perplexo e resignado diante das transformações que ele não era capaz de evitar. Restava então observar e passear por um Rio de Janeiro já em processo de fragmentação, onde as desigualdades se inscreviam no texto da cidade. As velhas instituições inúteis, a presença do estrangeiro intruso, a exploração dos mais fracos representavam o grande peso do mundo que desfilava diante de Gonzaga de Sá e seu amigo Augusto Machado, como um triste espetáculo:

[...] nós fomos subindo a rua devagar, por entre curiosos exemplares de uns pais de família. Graves homens de fisionomia triste, curvados ao peso da vida [...] Eu não compreendo, continuou, que haja quem se resigne a viver desse modo e organizar famílias dentro de uma sociedade, cujos dirigentes não admitem, para esses lares humildes os mesmos princípios diretos com que mantêm os deles luxuosos (BARRETO, 1956, p. 112).

A festa da Independência, “sob a grosseria dos fatos históricos”, revela-se ironicamente à Gonzaga como uma cega dependência: “vocês arranjaram novos dominadores, com os quais vocês não se poderão entender nunca; e expulsaram os antigos com os quais, certamente, se viriam a entender um dia. Erraram, e profundamente”. Os “novos dominadores” aparecem no Teatro Lírico: “são estrangeiros, novos no país, ferragistas e agiotas enriquecidos, gente nova [...]”; ou desfilavam pela Rua do Ouvidor “grandes mulheres estrangeiras, cheias de jóias, com espantosos chapéus de altas plumas, ao jeito de velas enfunadas ao vento, impelindo grandes cascos” que, ironicamente, “Estão se dando ao trabalho de nos polir” (BARRETO, 1956, p. 104; 105). A lúcida percepção de Gonzaga revelava as grandes mulheres estrangeiras metaforizadas em caravelas da nova colonização. O estrangeiro trazia o sentido do seu peso nas exageradas proporções, no espaço que ocupava no país, no mercado de trabalho, nos investimentos, nos cenários centrais da cidade.

Há a triste constatação de que o presente não trazia nenhuma vantagem em relação ao passado, ao contrário do que todos acreditavam. Simplesmente as antigas forças opressoras traziam outras vestimentas e outras promessas. Independência e República não passavam de uma aparência de novidade, como alerta Gonzaga: “São os mesmos fazendeiros sugadores de sangue humano; são os mesmos políticos sem ideias; são os mesmos sábios decoradores de compêndios estrangeiros e sem uma ideia própria [...]. Há quarenta anos era assim; não mudou” (BARRETO, 1956, p. 159).

O peso da opressão sobre os personagens contrastava com a leveza sugerida pela figura de Gonzaga de Sá: “um velho alto [...], todo seco, com um longo pescoço de ave”. Sua casa, como um ninho, situada no alto de Santa Teresa, “olhava para a Lapa, para a Glória, para a Armação, para Niterói”. Criava pombos, pois gostava “do seu vôo, das irisadas penas do seu pescoço, da sua graça, da sua natureza intermediária de ave de terreiro e de vôo” (BARRETO, 1956, p.43). Sua irmã Escolástica lembrava que Gonzaga sempre fora “extravagante” e quando menino foi surpreendido pelo pai na janela pronto para voar.

O primeiro encontro dos dois amigos, Gonzaga de Sá e Augusto Machado, foi marcado no Passeio Público para assistirem a um espetáculo *sui generis*: “ver certo matiz verde que o céu toma, às vezes ao entardecer” (BARRETO, 1956, p.38). Oprimidos, os dois amigos dão as costas para os absurdos da sociedade e buscam leveza no encanto do espaço e da natureza, compondo

um dos muitos quadros pictóricos que reforçam a função do olhar no romance. Ítalo Calvino nos diz que a leveza está “sobretudo naquela específica modulação lírica e existencial que permite contemplar o próprio drama como se visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia” e acrescenta que “a melancolia é a tristeza que ficou leve” (CALVINO, 2001, p. 32).

Seu amigo Augusto Machado surpreendia-se com o fato de um homem com aquela instrução não publicar suas ideias. Na verdade, Gonzaga era um pensador, como aqueles poetas e filósofos da Antiguidade que desenvolviam sua peripatética filosofia sem preocupação com registros ou autorias, vivendo na “obscuridade a que se havia voluntariamente imposto” (BARRETO, 1956, p. 50). Apenas um papel, escrito por ele, foi encontrado casualmente entre alguns documentos deixados ao seu amigo Machado. Constitui seu único legado: uma enigmática história da construção de “uma máquina voadora”. O texto, uma alegoria da sua vida, é a chave para o entendimento do misterioso Gonzaga de Sá. A história chamada “O inventor e a aeronave” relata a dedicação de vinte anos da vida de um homem à construção de uma máquina voadora. Trata-se de um obcecado projeto de vida com um único objetivo: “Iria subir, iria remontar os ares, transmontar cordilheiras, alçar-se longe do solo, viver algum tempo quase fora da fatalidade da terra, inebriar-se de azul e de sonhos celestes, nas altas camadas rarefeitas [...]” (BARRETO, 1956, p. 130).

No entanto “a máquina não subiu”, finalizando a parábola. O único legado deixado por Gonzaga nos faz concluir que seu voo era insustentável neste mundo, seu projeto, utópico. O grande empreendimento do inventor não vingou. O balão não subiu como suas ideias não alcançaram seu fim, seu projeto de voo atado ao papel, sua leveza insustentável, presa à fatalidade da terra.

A experiência de Gonzaga de Sá inscreve-se num tempo em que, pela primeira vez, presenciou-se, na curta duração de uma vida humana, a desapareição ou transmutação dos espaços físicos que a acompanhavam desde a infância. A cidade que tinha como objetivo a permanência do indivíduo dentro do seu contorno, transformava-se ou se dissolvia, desenraizando-o da realidade que era um de seus constituintes psíquicos.

Ao seguir o processo gradativo, sob o efeito das forças “civilizadoras” e tecnocráticas, o homem chega ao final do século XX com uma consciência cada vez mais remota desses elos perdidos. Este sujeito moderno, que, nas palavras de Engels, teve de “sacrificar o melhor de sua humanidade para realizar os milagres de civilização de que a sua cidade fervilha” (ENGELS,

1975, p. 60), chega ao século XXI convivendo com a sensação de “entorpecimento” diante das aceleradas transformações. Hoje, nas megacidades do capitalismo globalizado, a noção de pertencimento a um lugar, característica das cidades modernas, parece perder-se gradualmente. Nestor García Canclini nos fala sobre as oscilações em torno do conceito de identidade, hoje, e afirma que “assim como as culturas nacionais estão oscilando, temos que pôr um ponto de interrogação no que significa pertencer a uma cidade, sobretudo às megacidades” (CANCLINI, 2001, p. 125).

A literatura contemporânea vai apresentar este homem, fruto da “era da finitude”, tentando ainda, por um lado, resgatar sinais de um humanismo perdido ou, por outro lado, em situações-limite, vivendo ao acaso como um autômato, jogado no mais profundo vazio. Augusto ou Epifânio do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” de Rubem Fonseca, e Espinoza, o delegado, protagonista da série policial de Luiz Alfredo Garcia-Roza, no romance *Achados e perdidos*, são personagens que, no meio do torvelinho urbano, apresentam alguns “resíduos utópicos” nas suas trajetórias. Não são homens que propõem alguma transformação ou que contestam o sistema, mas são aqueles que reagem contra o automatismo social imposto pela atual ordem, como também negam a essência materialista deste mesmo sistema, e tentam, solitários, estabelecer elos de solidariedade com o mundo.

Augusto, nome que faz alusão a Augusto Machado, amigo de Gonzaga de Sá, é o personagem que apresenta um claro projeto, o desejo de “estabelecer uma comunhão com a cidade” (FONSECA, 1995, p. 600), mais precisamente uma comunhão com a “cidade excluída” dos homens da rua, da arte escondida nos velhos casarões “que não interessavam a ninguém”. Esta comunhão se dará através da escrita de um livro, que se tornou possível depois que ele ganhou um prêmio na loteria, podendo, então, dedicar-se, sem restrições, à sua arte. Já havia tentado ser escritor enquanto trabalhava na companhia de águas e esgotos, mas não conseguia se livrar dos problemas do trabalho: “uma cidade grande gasta muita água e produz muito excremento” (FONSECA, 1995, p. 593). A escrita do livro só se torna possível quando ele sai do sistema de produção e, com o dinheiro garantido pela loteria, pode se dedicar exclusivamente à arte e ser um verdadeiro escritor. Inspirado pela experiência de um amigo que morrera pagando o “ônus pelo ideal artístico”, Augusto seguiu o conselho que dizia: “um verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obsceno, não podia servir à arte e a Mammon ao mesmo tempo” (FONSECA, 1995, p. 596).

O destino oferecia-lhe, agora, a chance de servir somente à sua arte. A cidade será para ele, então, não mais aquela que “gasta muita água e produz muito excremento”, mas a cidade compartilhada e revelada pelo artista, em uma clara alusão à filosofia peripatética de Gonzaga de Sá, que não registrou seu conhecimento, mas o deixou ser registrado pelo amigo Augusto Machado: “Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. *Solvitur ambulando*” (FONSECA, 1995, p. 600).

Ao encarnar a utopia da “arte pura”, desvinculada do mercado, Augusto se diferencia essencialmente de outros personagens-escritores de Rubem Fonseca. O seu projeto traz várias marcas desta utopia: sua arte será a “arte de escrever” e a “arte de andar” nas ruas do Rio de Janeiro, buscando através dela a cidade solidária. A comunhão será possível através das pessoas que verdadeiramente habitam a cidade, aquelas que vivem nas ruas e que são, como Augusto, pessoas que não participam do sistema de produção. Neste sentido, sua proposta artística será também tornar estas pessoas – antes invisíveis – agora visíveis. Augusto, livre como escritor, vai experimentar plenamente a vida da sua cidade:

[...] 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 principalmente pessoas (FONSECA, 1995, p. 594).

A cidade é lida em todos os seus registros enquanto o projeto nostálgico de um personagem que quer recuperar origens como o sobrado de sua avó e toda a cidade esquecida. Sua mudança de moradia é motivada pela descoberta da arte escondida no velho sobrado “que não interessava a ninguém”: “um dia Augusto passou na porta da chapelaria e parou para ver os balcões de ferro lavrado em sua fachada” (FONSECA, 1995, p. 598) e assim conhece o Velho que o encanta com o seu conhecimento do passado e sua sabedoria, passando a ser uma espécie de mestre e amigo. Renato Cordeiro Gomes explica que “essa operação memorialística veicula a tarefa de dar aos locais a fisionomia capaz de torná-los significativos e legíveis” (CORDEIRO, 1994, p. 66). No mesmo sentido, Walter Benjamin declara que “a cidade se vinga na memória”:

a cidade, na qual os homens se exigem uns aos outros sem trégua, em que compromissos e telefonemas, reuniões e visitas, flertes e lutas não concedem ao indivíduo nenhum momento de contemplação – a cidade se vinga na memória, e o véu latente que ela teceu da nossa vida mostra não tanto as imagens das pessoas, mas sobretudo os lugares, os planos onde nos encontramos com os outros ou conosco (BENJAMIN, 1987, p. 4).

É desse mundo dos excluídos ou dos que “não interessavam a ninguém”, como a cidade antiga, que Augusto quer fazer parte. O que lhe interessa são os antigos prédios, as prostitutas, os mendigos, o velho e os ratos; e seu grande objetivo era congregar todos eles, registrando a cidade compartilhada na escrita. “Ler a cidade é escrevê-la, não reproduzi-la, mas construí-la, fazendo circular o jogo das significações” (GOMES, 1994, p. 57).

Augusto criava uma escrita da cidade e criava também leitores, “além de andar, ele ensina as prostitutas a ler e a falar de maneira correta” (FONSECA, 1995, p. 598). Pagava às prostitutas não pelo sexo, mas para que aceitassem a “tortura” de serem alfabetizadas pelo seu método rápido e infalível: “O nome da moça é Kelly, e com ela serão vinte e oito as putas a quem Augusto ensinou a ler em quinze dias pelo seu método infalível” (FONSECA, 1995, p. 603). Era incansável em seu esforço para compartilhar a cidade:

Augusto mostra as árvores para Kelly, diz que elas têm mais de duzentos anos, fala no mestre Valentim, mas ela não se interessa [...] “Vou te mostrar os três prédios que não foram demolidos. Eu te 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 (FONSECA, 1995, p. 611).

A família de Marcela morava na calçada sob a marquise. O barraco de Marcelo e Ana Paula era uma caixa de papelão usada como embalagem de uma geladeira grande. Augusto abraça a família, no fim da visita, e escuta o amigo mendigo:

Estão dizendo que vai ter aqui na cidade um grande congresso de estrangeiros e que vão querer esconder a gente dos gringos (...) E eu estou aqui há dois anos, o que significa que ninguém vai mexer com a nossa casa, faz parte do ambiente, entendeu? Augusto, que nasceu e foi criado no centro da cidade (...) entende bem o que Benevides lhe diz no seu infundável abraço, ele também não sairia do centro por nada (FONSECA, 1995, p. 614).

Ao tentar compartilhar dos ideais revolucionários, daqueles que sonham com a cidade humana e justa, se junta a Hermenegildo “que não faz outra coisa na vida senão divulgar um manifesto ecológico contra o automóvel”; e sai à procura de Zé Galinha, chefe da União dos Desabrigados e Descamisados, a UDD: “nós não pedimos esmolas, não queremos esmolas, exigimos o que tiraram da gente [...] ‘Correto’ diz Augusto. Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum” (FONSECA, 1995, p. 623).

O conto se encerra com uma cena nostálgica, num domingo banal, à beira mar, na praça Quinze, onde Augusto, solitário – e solidário – “ouvindo o mar bater na muralha de pedra”, pensa nos miseráveis: “aos domingos a maioria dos restaurantes não abre; como todo domingo, será um dia ruim para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora” (FONSECA, 1995, p. 627). A cena mais uma vez nos leva a Gonzaga de Sá e ao mesmo lugar de contemplação onde buscava a leveza da paisagem como antídoto para o peso da opressão e das injustiças.

Espinoza, protagonista de *Achados e perdidos*, será também um congregante. Delegado em Copacabana, ele é o centro de uma história policial fragmentada em várias outras histórias, envolvendo crimes coincidentes cujas vítimas são pessoas sem importância social, “que não interessam a ninguém”: prostitutas e meninos de rua. O delegado surge como a única possibilidade de resolução do caso. Para tanto, tem de esconder de seus próprios companheiros de delegacia que está investigando casos de assassinatos “tão banais” de uma prostituta e dois meninos de rua. O delegado é um homem que se sente perfeitamente integrado à vida urbana, “na verdade, sente particular atração pelas grandes cidades, chegando mesmo a desconfiar, quando reflete mais demoradamente sobre o assunto, de que seu ideal urbano é algo próximo à atmosfera de *Blade runner*, o que o exclui definitivamente da lista das pessoas normais e saudáveis” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 136).

Apesar de se declarar excluído da lista dos “normais e saudáveis”, Espinoza traz consigo resíduos da utopia para a urbe contemporânea. É urbano sem deixar de ser humano, e está impregnado de um sentido ético que parece resistir a todas as provas – Baruch Spinoza, filósofo holandês, escreveu um tratado sobre Ética -, a começar pelo seu próprio meio profissional, do qual se destaca como alguém que se dedica, solitário, ao trabalho de defesa dos mais fracos: “seu corpo, seu gosto, o modo de vestir-se, sua visão do mundo eram perfeitamente contemporâneas à

época em que vivia, mas o sistema de sinais – o código com o qual se orientava nesse mundo – pertencia a um tempo passado” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 101).

O personagem se insere num cruzamento de temporalidades em que convivem a fragmentação e a diversidade da metrópole, os hábitos e a “visão do mundo” contemporânea com os valores éticos e humanistas de um “tempo passado”. Na verdade, a dinâmica da cidade não aguça a potência do olhar em Espinoza, ele não interage, não tem, como é apontado por Benjamin, “a vivência do choque na multidão”, ao contrário, mostra-se impermeável:

[...] sentia-se perfeitamente bem na multidão. Ao contrário da maioria, não se sentia sufocado, oprimido ou ameaçado; o sentimento era de paz [...] Mesmo visualmente, quando assim o desejava, a fantástica variedade de objetos visuais, incluindo aí as pessoas, era destituída de qualidades e funcionava como um fundo indiferenciado. A experiência de estar no meio da multidão poderia em certos momentos ser comparável à de estar numa praia deserta (GARCIA-ROZA, 2001, p. 126).

Afinal Espinoza parece fugir do padrão do homem contemporâneo que sofre do mal de uma racionalidade aguda, “em Espinoza, o imaginário atropelava o raciocínio lógico” e, numa atitude nostálgica, procurava a paisagem para refletir:

[...] quando trabalhava na praça Mauá, nos momentos de maior tensão, costumava descer e sentar num dos bancos de frente para o porto, olhando o movimento dos guindastes enquanto procurava a solução de um problema [...] Foi assim que, naquela tarde de quarta-feira, ao voltar para casa, Espinoza parou na praça defronte ao prédio onde morava, procurou um banco vazio e ficou olhando à luz difusa do crepúsculo os morros que circundam o bairro Peixoto (GARCIA-ROZA, 2001, p. 126).

A contemplação do mar visto da Praça Quinze ou da Praça Mauá atrai tanto Gonzaga de Sá quanto Augusto ou Espinoza, que encontram no mesmo lugar da cidade o ponto de fuga para suas tensões e angústias. A paisagem ou o natal nas ruas revelavam-se como espaços privilegiados para o imaginário: “Espinoza [...] tomou o caminho da Av. Niemeyer. A visão que a estrada litorânea proporcionava do verde intenso do mar e do azul quase violeta do céu funcionava como antídoto para qualquer chateação” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 195).

O Natal, para Espinoza, tornava as ruas irresistíveis no seu encanto: “o que lhe parecia insuportável era ficar em casa olhando para a grade da varanda enquanto o mundo aquecido pelo

verão e temperado com espírito natalino acontecia lá fora” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 103). A época contagiava o sensível delegado no seu imaginário e trazia as recordações da família:

[...] faltava menos de um mês para o Natal, época em que ficava mais sensível [...]. Foram poucos os natais com a mulher e o filho pequeno; e os passados junto aos pais estavam suficientemente distantes para a memória e o imaginário se misturarem, confundindo acontecimentos e desejos. [...] nunca mais comemorara o Natal. Faltavam-lhe fé e gente (GARCIA-ROZA, 2001, p. 134).

A cidade antiga não escapava do olhar observador e nostálgico do delegado, em uma das poucas vezes que saiu do bairro de Copacabana para o Catete:

[...] e enquanto ela subia a escada lateral que conduzia ao terceiro pavimento do pequeno prédio, Espinosa era invadido pelo contraste entre a modernidade de Kika e o centenário sobrado colonial da rua do Catete. Ficou ainda algum tempo contemplando a rua vazia, com o ruído surdo do motor dando relevo ao silêncio da noite, sob o testemunho grave do antigo palácio do Catete do outro lado da rua (GARCIA-ROZA, 2001, p. 76).

A identificação com os valores do passado, a honestidade, confiabilidade e sensibilidade faziam do delegado o único em quem os homens e meninos das ruas poderiam confiar. Como disse o menino amedrontado: “Clodoaldo, educador de rua, disse que a gente podia confiar no senhor”. O menino sabia do perigo que corria, afinal, “pessoas estavam sendo mortas, meninos de rua. Há quem não considere meninos de rua pessoas” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 173), pensava Espinosa.

Conclusão

Neste cruzamento de tempos na mesma cidade do Rio de Janeiro, inscrevem-se leituras da cidade que buscam em seu código sinais de um tempo que se apaga, mas ainda resiste nas ruínas da urbe contemporânea. Como um palimpsesto, “o resgate de um texto antigo, o dessa cidade apagada por outras que se foram superpondo a ela” (GOMES, 1994, p. 37), o passado revela-se entre frestas, sombras e ruínas ao leitor que quer preservar a cidade do esquecimento e recuperá-la pela memória.

O projeto de comunhão com o lugar e com as pessoas, a nostalgia das antigas construções, a filosofia peripatética, enfim o olhar do *flâneur* que busca na paisagem o espaço de reflexão e leveza são flagrantemente da cidade que unem os personagens de diferentes tempos. Na leitura deste palimpsesto urbano, o Rio de Janeiro parece guardar, até hoje, a sua lógica e motivar o sonho e a grandeza na beleza da sua paisagem, como percebeu Gonzaga de Sá:

o Rio é lógico consigo mesmo [...] porque está de acordo com o local em que se assentou [...] Se não é regular com a estreita geometria de um agrimensor, é, entretanto, com as colinas que a distinguem e fazem-na ela mesma [...] A sua topografia [...] deu à nossa cidade essa moldura de poesia, de sonho e de grandeza (BARRETO, 1956, p. 97).

Como “enclaves” humanos, da mesma forma que eram suas moradias no alto de Santa Teresa, no pequeno bairro Peixoto (“um enclave em Copacabana”), ou no velho sobrado, no centro da cidade, com sua clarabóia centenária, Gonzaga de Sá, Augusto e Espinoza nos convidam a ler os sinais de uma utopia que não quer se apagar.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. *Os bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.

BENJAMIN, Walter. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

- CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, vol. 1.
- ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora*. Porto: Presença; Martins Fontes, 1975.
- FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- PAZ, Otavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Readings of the city: in search for the lost solidarity

Abstract: This essay examines some readings of Rio de Janeiro city through a comparative study between the experiences of three characters of Brazilian literature. Such readings punctuate extremes moments of the modernization process in Brazil: the *Belle Époque* of Rio de Janeiro and the contemporaneity marked by peripheral condition of the country in the neoliberal globalization.

Key words: Brazilian Literature. Modernity. Contemporaneity. Readings of the city.