

CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Ana Cristina Coutinho Viegas

Universidade Estácio de Sá/ Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Resumo: A partir de textos de Rubem Fonseca, Marçal Aquino e Chico Buarque, este artigo apresenta uma reflexão sobre mudanças na configuração do espaço geográfico operadas na literatura brasileira atual. Enquanto Rubem Fonseca trava um diálogo crítico com a tradição de textos sobre a cidade do Rio de Janeiro, os outros dois autores se aventuram no deslocamento para outras paisagens.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea; Rubem Fonseca (“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”); Marçal Aquino (“O cerco”); Chico Buarque (*Budapeste*); Espaço (análise literária).

Artistas e teóricos têm discutido as relações de poder ocultas sob o rótulo de “globalização” e disseminadas no comércio de bens materiais e simbólicos. Na medida em que a transnacionalização de organizações econômicas e culturais cria um imaginário supranacional, colocam-se questões sobre a construção de identidades, sobre a interação entre o global e o local etc. Além disso, faz-se necessária uma revisão do conceito de território, o qual se afasta do sentido político-geográfico do Estado-Nação solidificado na Modernidade.

A literatura brasileira contemporânea põe em cena novas configurações espaciais construídas e desconstruídas no campo da ficção, que permite deslocamentos por diferentes territórios, sejam eles geográficos, temporais ou discursivos. Considerada símbolo fundamental da vida moderna, a cidade tem sido reescrita em textos diversos. Desse conjunto de narrativas, faz parte uma tradição de escritos sobre o Rio de Janeiro e, mais especificamente, sobre o seu centro. Exercitando-se em diferentes gêneros literários – contos, romances e, principalmente, crônicas –, vários escritores percorreram as ruas do centro, construindo diversas interpreta-

ções. Em *Romance negro e outras histórias*, o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”¹, de Rubem Fonseca, insere-se em toda essa tradição e com ela dialoga.

O projeto de escrever um livro visa estabelecer uma comunhão com a cidade. O personagem Epifânio lê nas fachadas, nos edifícios, momentos da história de sua infância. Dessa forma, a memória e o projeto associam-se na constituição de sua identidade de andarilho e escritor, marcada, inclusive, pela adoção de um pseudônimo, Augusto. Lendo a cidade presente, Augusto tenta ler a cidade passada, percorrendo um mapa afetivo por meio de um processo anacrônico – andar a pé.

Logo nos primeiros parágrafos, o leitor é informado de que Epifânio ganha na loteria, pede demissão da companhia de águas e esgotos, passa a se chamar Augusto e se dedica a escrever. Com a nova identidade, tem início sua biografia de escritor, que deverá ser construída ao longo da narrativa. Paralelamente, inicia-se também o processo de formação do leitor. Atento à necessidade de preparar os futuros leitores do seu próprio livro, Augusto põe em prática uma pedagogia da leitura. Utilizando-se de matérias de jornais, ensina prostitutas a ler. Em suas andanças, Augusto lê a cidade e quer trazer para seu livro segmentos excluídos da sociedade. Ao mesmo tempo, quer que sua obra seja lida por esses segmentos.

Ao longo do conto, mergulhado no próprio narcisismo, Augusto estabelece relações que têm por objetivo apenas a construção de seu livro. Para isso, percorre roteiros pré-estabelecidos e tem hora marcada para escrever. Quer reconstruir a alma da cidade, incluindo nesse projeto grupos marginalizados. Paradoxalmente deixa transparecer certo preconceito no que diz respeito a esses grupos, o que fica mais claro na sua relação com Kelly, a quem vai ensinar a ler.

Assim como faz com outras prostitutas, ao ensinar Kelly “a ler e a falar de maneira correta”, Augusto oferece-lhe dinheiro para ouvir suas lições, pois “tem consciência de que ensinar prostitutas a ler e a falar corretamente” pode ser para elas “uma forma de tortura”. Já que os termos “de maneira correta” e “corretamente” tanto podem se referir ao ato de falar quanto ao ato de ler, nota-se que o personagem-escritor privilegia um determinado uso da língua, assim como tem em mente um leitor ideal. Preso a paradigmas da alta cultura, menospreza seu público, ao destacar, por exemplo, as diferenças nos hábitos de consumo entre ele e sua nova aluna. Esta se recusa a entrar num sebo. Não é uma consumidora de livros, mas de quinquilharias vendidas nos camelôs.

Convidada para passear na avenida Rio Branco e apreciar prédios antigos, Kelly responde que não se interessa por velharia. Em contrapartida,

da mesma forma que as velharias da cidade do sonho de Augusto não interessam à prostituta, esta fala uma língua que Augusto não domina nem faz questão de conhecer. Não quer ouvir a história da vida de Kelly, pois já ouviu vinte e sete histórias de vida de prostitutas e são todas iguais. Além disso, não faz parte de seu horizonte de expectativas envolver-se com nenhuma prostituta a quem resolva alfabetizar. É irrelevante para seu projeto, que almeja reconstituir um texto muito próprio e preparar os leitores que receberão esse texto.

A narrativa em terceira pessoa se parece com uma câmera indiscreta que acompanha a ação dos personagens pelo prisma do protagonista. De repente, entretanto, muda-se o foco dessa filmagem. Como a aluna está aprendendo a ler rapidamente, Augusto resolve presentear-lhe com uma pedra semipreciosa. Ao entregar-lhe o presente, surpreende-se com a rebeldia de Kelly: “Você pensa que eu sou um cachorro de circo? Estou aprendendo a ler porque quero. Não preciso de agradinhos.”²

Augusto trata sua futura leitora como um “bichinho amestrado”. O questionamento de Kelly, contudo, leva a uma confusão de papéis. Agora quem ensina a quem?

O escritor não consegue formar seu leitor ideal. As estratégias para conduzir o leitor fogem ao seu controle. Kelly não é submissa aos seus ensinamentos e tem seu modo particular de ver a cidade. Ele também não consegue terminar de escrever seu livro. A heterogeneidade das ruas metropolitanas apresenta um mosaico de mundos. A cidade resiste a explicações ou descrições totalizantes, que dêem conta da complexidade e da fragmentação desses mundos. Algo se desarrumou e o método elaborado por Augusto acaba falhando.

Rubem Fonseca, por sua vez, compõe uma obra que se abre a diferentes tipos de leitores. Ao mesmo tempo em que estabelece cumplicidade com o leitor mais sofisticado que participa de jogos metalingüísticos, intertextuais etc., também seduz aquele leitor que se limita a acompanhar um enredo envolvente. Assim como outros escritores contemporâneos, afastou-se de uma postura modernista de produzir o “biscoito fino” em meio à cultura da barbárie. Ao contrário de seu personagem-escritor, Rubem Fonseca nos apresenta uma narrativa que se sabe tecida de textualidades múltiplas e convida os leitores para um passeio sem fim por essa cidade desenhada com várias tintas.

Augusto não sabe que rumo dar a ser livro, nem como lidar com seus leitores. Está no cais Pharoux, de frente para o mar poluído. Tendo fracassado em seu projeto, quer ficar ali parado. A narrativa fonsequiana interage com referências a narrativas do século XIX e início do século XX.

A cidade de hoje, com seus miseráveis sob a marquise de um grande banco, mistura-se com referências a um passado já destruído.

Assim como foi o principal símbolo da modernidade, a cidade, hoje em dia, se tornou o grande símbolo da pós-modernidade. No caso dos grandes centros brasileiros, observa-se que setores econômicos poderosos instalam-se em locais de trabalho fechados, assim como as classes alta e média isolam-se em espaços vigiados, protegidas da violência e da miséria anunciadas a todo instante pela mídia. O espaço da rua tornou-se sinônimo de perigo.

No que se refere à ficção, nos anos 90, a cidade da prosa literária brasileira se desvincula da origem geográfica da criação literária e, produto das relações mundiais, passa a ser qualquer cidade, ainda que a narrativa se passe, por exemplo, no Rio de Janeiro³.

Em *Budapeste*, romance de Chico Buarque publicado em 2003, o personagem-escritor tem na duplicidade sua maior característica. Trata-se de um *ghost-writer*, que divide sua vida entre duas cidades – Rio de Janeiro e Budapeste – e duas mulheres – Vanda no Rio e Kriska em Budapeste. José Costa no Rio e Zsoze Kósta em Budapeste, sem sair do anonimato, escreve romances que se tornam *best-sellers*.

Em determinado momento da narrativa, o protagonista recebe uma encomenda de escrever um livro para um alemão. Para iniciar a tarefa, pausa “os dedos no teclado” e se imagina um jovem louro que adentra a Baía de Guanabara e, no Rio de Janeiro, passa a escrever, “em língua nativa”, na “batata da perna de Teresa”⁴. Estabelece-se um diálogo com a tradição literária brasileira, que inclui a Teresa de Castro Alves, a Teresa de Manuel Bandeira e tantas outras personagens femininas que servem de referência para esse personagem-escritor. Além disso, num jogo com o próprio Chico Buarque, o nome Teresa remete à canção “Teresinha”, composta por ele para a peça *Ópera do malandro*, a partir da cantiga infantil anônima “Teresinha de Jesus”.

Apesar de suas peculiaridades, românticos e modernistas tinham por projeto produzir uma literatura em “língua brasileira”, ou seja, a literatura contribuindo para dar uma forma a essa língua com o objetivo de criar uma identidade. Quanto à ficção contemporânea, desvincula-se do compromisso com a questão da identidade nacional, uma vez que narrativas de afirmação identitária não dão conta da multiplicidade do país. Para o personagem-escritor de *Budapeste*, escrever em português significa apenas ter domínio da língua oficial do país em que se está vivendo e trabalhando. Zsoze Kósta, depois de certo tempo, consegue um domínio tão grande do húngaro, que passa a ser um *ghost-writer* também na Hungria.

O romance escrito sob encomenda, intitulado *O ginógrafo*, constitui um duplo do próprio *Budapeste*. Ambos terminam com a mesma frase:

“E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa”. Além disso, têm a capa cor de mostarda, o que remete à Budapeste amarela da imaginação de José Costa. Na verdade, o desvendamento do caráter ficcional se explicita desde o início.

O próprio fato, aliás, de tomar emprestado os nomes dos jogadores da seleção húngara para nomear personagens (e também uma rua, uma avenida e um hotel da cidade) já aponta para a opção do autor de compor seu romance na clave da farsa, dando o pontapé inicial da partida que tem de um lado o texto e de outro o leitor.⁵

Não pára por aí o jogo no qual toma parte o próprio autor. José Costa / Zsoze Kósta se confunde com o próprio Chico Buarque, no que se refere ao destaque dado às figuras femininas. Este último tem sua imagem construída como um dos compositores da MPB que melhor souberam expressar os sentimentos e a condição da mulher.

De modo geral, a intensa valorização dada à mulher na obra buarquiana sugere mais que uma admiração do homem pela mulher. Como homem do seu tempo, Chico Buarque tem consciência da discriminação sofrida pela mulher na sociedade. Além disso, sobrevivem no artista os arquétipos inconscientes e primordiais relativos ao Grande Feminino que impulsionam seu processo criador⁶.

Quanto à cidade, embora não corresponda à imaginação nem ao desenho no mapa para turistas, Budapeste não é tomada pelo protagonista como a terra estrangeira. Lá ou no Rio, sua vida é muito semelhante. Cortada pelo Danúbio, que é azul apenas no mapa, Budapeste se divide geograficamente em duas – Buda e Pest. A primeira é mais tradicional e a segunda, mais cosmopolita, com a Kodak, a Benetton, a American Airlines e tantas outras empresas encontradas em qualquer cidade grande do mundo. É justamente pelo fato de as cidades estarem se tornando tão parecidas que o narrador, ao chegar a Budapeste, arrisca pedir ao motorista de táxi para levá-lo ao Hotel Plaza, já que “em qualquer cidade do mundo existe um hotel com esse nome”⁷.

Segundo Kriska, o húngaro não deve ser aprendido nos livros, e sim em aulas peripatéticas pelas ruas da cidade. Com a globalização, entretanto, aprender a língua local parece ter deixado de ser imprescindível. Há cadeias de lojas que se estendem mundialmente, o que torna possível consumir produtos diversos sem nomeá-los na língua do país. Pode-se, por exemplo, beber uma Coca-Cola em praticamente todas as partes do mundo. Nesse caso, não se trata de um produto apenas facilmente identificável, mas que já faz parte da cultura de vários povos. Consciente de todo esse

processo, o protagonista observa que, “se amanhã deixasse o país sem conseguir juntar duas palavras, levaria um dicionário como souvenir”.⁸

Em *Budapeste*, a profissionalização do escritor constitui uma questão central. Desprovido de qualquer *glamour* e, mais que isso, um amante do anonimato, José Costa / Zsoze Kósta vem a ser um trabalhador numa “fábrica de textos”. No conto de Rubem Fonseca, também se enfoca a condição do artista brasileiro. Neste sentido, o narrador, logo no início, refere-se a um colega de Augusto que escrevia à noite, após uma jornada de trabalho enfadonho.

O sofrimento e a pobreza eram ‘o ônus a pagar pelo ideal artístico’. Morreu sem terminar o romance que escrevia, que a viúva ‘jogou no lixo, junto com outros papéis velhos’. Através dessa espécie de parábola, é retomado o mito romântico do artista sofredor que a tudo se sacrifica em nome da arte. Este tópico é revisitado para tematizar, ironicamente, às avessas, o mercado e a profissionalização do escritor, tão problemática na sociedade brasileira.⁹

Nas disputas das editoras por espaços no mercado, o escritor precisa produzir livros que atraiam muitos leitores. Além disso, consolidou-se a cultura do *best-seller*. No caso brasileiro, a circulação da literatura enfrenta obstáculos como os baixos índices de leitura, os quais resultam, entre outros fatores, da escolarização deficiente, da escassez de bibliotecas e da precariedade da distribuição, especialmente fora dos grandes centros urbanos.

O desenvolvimento da indústria cultural está longe de experimentar uma descentralização significativa da produção, bem como o reconhecimento das diferenças étnicas, de idade e de gênero como forças revitalizadoras. Atualmente, os cineastas europeus ou latino-americanos que conseguem chegar a Hollywood assumem que, para serem financiados, devem produzir filmes que reforcem o patriotismo dos Estados Unidos¹⁰.

É importante avaliar como a convivência com a mídia eletrônica opera modificações no modo de os indivíduos perceberem e representarem realidades. A interculturalidade e a construção de imaginários se dão muito mais através dos meios de comunicação que por movimentos migratórios. Nesse aspecto, o cinema exerce um papel bastante significativo, que se consolidou ao longo do século XX. No Brasil, por exemplo, somos bombardeados por narrativas cinematográficas que exaltam a ordem e o modelo de vida norte-americanos, combatendo traficantes, psicopatas assassinos, latino-americanos trapaceiros etc.

Os próprios profissionais de ensino, produtores culturais e críticos também têm sua formação mediada pelos meios de comunicação de massa. Vários escritores contemporâneos escrevem roteiros para a televisão

ou para o cinema, como é o caso de Marçal Aquino, que trabalhou como roteirista, por exemplo, na adaptação para o cinema de alguns de seus textos.

Se, no conto de Rubem Fonseca, o personagem-escritor perambula por uma cidade anacrônica e, em *Budapeste*, o protagonista se desdobra entre o Rio de Janeiro e uma cidade européia, no conto “O cerco”, de Marçal Aquino, assiste-se ao deslocamento da narrativa para o interior do Brasil, mais precisamente para o Centro-Oeste, na fronteira com a Bolívia.¹¹

O conto começa no quinto dia em que dois sujeitos estão juntos na estrada. Um deles é o narrador. A economia de detalhes exige do leitor muita atenção para tentar entender o que está acontecendo. Tudo é apenas sugerido. Como em outros textos do autor, a narrativa começa no meio. O “início abrupto está perfeitamente de acordo com o que será narrado. O efeito é o de literalmente invadir a página em branco que o leitor tem em mãos, o que equivale a invadir sua imaginação sem pedir licença e aí se instalar por algum tempo.”¹²

Em clima de tensão, os olhos do narrador-protagonista devem se manter atentos, procurando ler qualquer sinal de perigo, bem como os olhos do leitor, no empenho obsessivo por uma ordenação, precisam decifrar pistas deixadas por esse narrador.

Os personagens param para comer em frente a um pequeno comércio de beira de estrada e a narrativa se limita a essa parada. No final, conclui-se que os dois são ex-presidiários e que carregam algo escondido no porta-malas do carro. Se Hitchcock afirmava que não há crime perfeito, neste caso, nem ao menos se sabe qual foi o crime.

Com o desaparecimento da cidade, os personagens se encontram num cenário que pode ser qualquer ponto de estrada distante do perímetro urbano. Carregam um mapa que lhes aponta a direção da fronteira que não podem atravessar, visto que, do outro lado, o homem de quem estão se escondendo tem negócios com os plantadores de coca. Assim como as atividades econômicas legais, o narcotráfico também tem uma organização globalizada.

O narrador não é nomeado e seu parceiro é chamado de Luz, nome que não traz marca de gênero, mas pode remeter ao criminoso conhecido como Bandido da Luz Vermelha, que ganhou fama na mídia e se tornou tema de filme.

O casal e o menino que trabalham na venda também não são identificados. O carro tem “placa do Rio”, mas pode-se tratar de um carro roubado ou de uma placa adulterada. A expectativa criada pelo título é

quebrada, na medida em que os parceiros não sabem se estão sendo vítimas de uma armadilha, pois “desconhecem os passos do inimigo”. Seguindo o estilo dos *road movies*, o conto se encerra com os dois personagens novamente na estrada.

Num mundo organizado a partir de uma tecnologia que permite contatos econômicos, políticos, culturais e afetivos cada vez mais rápidos com qualquer continente, altera-se profundamente a concepção de território. Além disso, com a cultura de massa, as vivências se tornam mais ilusórias que os casos apresentados na televisão, nos jornais ou no cinema.

(...) que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? (...) Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.¹³

Em tempos de excesso de imagens, de informações e de textos, literários ou não, a literatura parece constituir um dos poucos instrumentos capazes de acionar nosso “cinema mental”. Quanto ao artista, antes de desejar preencher a folha em branco, busca o espaço vazio que ainda possa ser inventado¹⁴.

Sem oferecer ao leitor o abrigo da cidade ou do país “real”, os três textos aqui estudados apontam mudanças nas relações tanto com o território geográfico quanto com o discursivo e arriscam o percurso de outros mapas.

Notas

¹ 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.

² FONSECA, op.cit., p. 47.

³ RESENDE, Beatriz. O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 113-28, 1999.

⁴ BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 39.

⁵ CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 213.

⁶ FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999, p. 10.

⁷ BUARQUE, op. cit., p. 47.

⁸ Ibidem, p. 59.

⁹ GOMES, Renato Cordeiro. O encontro e o confronto com o Rio de Janeiro. In: _____. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 152.

¹⁰ CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 151.

¹¹ AQUINO, Marçal. O cerco. In: _____. *O amor e outros objetos pontiagudos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999. p. 125-34.

¹² CARNEIRO: op.cit., p. 158.

¹³ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 107.

¹⁴ SANTIAGO, Silviano. Lógica da obsessão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 abr. 2005.

