

CIDADE EM TRÂNSITO: O RIO DE JANEIRO VISTO DE BAIXO, EM “ANDANDO PELAS RUAS DO RIO DE JANEIRO”, DE RUBEM FONSECA

Paulo Cesar S. de Oliveira¹

RESUMO: O artigo é um estudo crítico-analítico do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, da coletânea *Romance negro*, de 1992. Propomos uma leitura cerrada da obra, baseada em análise dos aspectos técnicos e formais do conto, que nos auxiliarão na compreensão estética da narrativa. Além do rigor da composição, característico da grande arte de Fonseca, estudaremos por que meios as estruturas sociais, culturais e políticas se desprendem do texto a partir da leitura minuciosa do fato estético. A escola da *New Criticism* nos auxilia nessa jornada analítica, bem como os estudos de Gérard Genette (1982) acerca da arquitextualidade. Com isso, objetivamos demonstrar a importância desta obra-chave na poética de Rubem Fonseca, um dos principais artífices do conto brasileiro contemporâneo. Ao final, queremos compreender o conto de Fonseca na acepção de Roland Barthes, que elege a *mathesis* (a força dos saberes contida no texto literário) como a primeira força da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca; Conto brasileiro; Leitura cerrada.

ABSTRACT: This article is a critical-analytical study of the short story “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, by Rubem Fonseca, which is part of the 1992 collection *Romance negro*. We will proceed to a close reading of this narrative, establishing the formal patterns that will help us to understand its aesthetic constitution, highlighting, besides the rigor of its composition, characteristic of the high art of Fonseca, by which means the social, cultural and political structures detach themselves from the text as we read it thoroughly. Without affiliating strictly to the New Criticism, its assumptions will assist us in this analytical journey, as well as the studies of Gérard Genette (1982). Therefore, we aim to demonstrate the importance of this key work in the trajectory of Rubem Fonseca, one of the main representatives of contemporary Brazilian short narrative. At the end, we want to read Fonseca’s short story in the sense of Roland Barthes, when he chooses the *mathesis* (the knowledge contained in the literary text) as the first strength of literature.

KEY-WORDS: Rubem Fonseca; Brazilian short-story; Close reading.

Rubem Fonseca (1920-2020) inicia sua carreira em 1963, com a coletânea de contos *Os prisioneiros* e, desde então, foi-se firmando como um dos grandes escritores do gênero. Em 1992, ele volta ao conto com *Romance negro*, após uma sucessão de quatro romances de sucesso, publicados entre 1983 e 1990. O retorno se deu em grande estilo. Já na narrativa que abre *Romance negro*, encontramos as marcas de sua escrita apurada, especialmente no trato com um horizonte estético matizado pelos inúmeros aspectos da vida das cidades, desde os fatos miúdos da cena cotidiana às elucubrações eruditas de um escritor ciente de seus muitos

¹ Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Pós-Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor Adjunto de Teoria Literária da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP/UERJ) e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN) da FFP/UERJ. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ2). Bolsista do Programa Prociência da FAPERJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0986913300246393>. E-mail: paulo.centrorio@uol.com.br.

recursos. Este universo de despossuídos divide espaços com citações da tradição literária, mas a vertente urbana e popular jamais é rebaixada em relação à sofisticada rede de relações intertextuais, o que pode atrair para o texto de Fonseca tanto o leitor comum quanto o aparelhado, ambos pressupostos na economia da obra. Essas relações complexas permeiam a poética de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, estrategicamente, a porta de entrada para a coletânea. Nosso objetivo neste trabalho é oferecer uma leitura cerrada desta narrativa. Inicialmente concentraremos na elaboração estético-formal do conto para, em seguida, investigar por que meios as análises intrínseca e extrínseca revelam processos de representação marcantes da poética de Fonseca. Apenas como registro, situaremos brevemente o livro *Romance negro* na cronologia da extensa produção de Fonseca.

Quase 30 anos separam a estreia de Rubem Fonseca, com *Os prisioneiros*, do lançamento de *Romance negro*. Entre 1963 e 1992, a carreira de Fonseca se consolidou e o autor mineiro-carioca já era considerado um dos grandes nomes do cânone literário contemporâneo. Fábio Lucas (1983, p. 143) já acentuava o novo vigor trazido por Fonseca à prosa brasileira, confirmado na “arte de armar o enredo, no jogo da veloz comunicação de situações tensas, na exploração da violência generalizada da sociedade, quer a nível linguístico, quer a nível temático”. Para Lucas, a ficção de Fonseca pontuou uma tendência contemporânea “em que a narrativa acaba tendo a si mesma como referente” (LUCAS, 1983, p. 145), misto de cerebralismo e esteticismo cujos artifícios de linguagem, nesta nossa leitura, seduzem leitores comuns e especializados, o que se comprova pelo grande sucesso de vendas e pela quase sempre boa recepção crítica de seus livros

Os estudos de Vera Lúcia Follain Figueiredo (2003, p. 11-18) sobre a obra de Fonseca destacam a dissolução das fronteiras entre realidade e ficção; a problematização da noção de autoria; a necessidade de uma dupla leitura de sua ficção; e o papel ativo do leitor requerido pelo autor-modelo são aspectos essenciais à análise de “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”. Outra questão importante é o fato de Fonseca ser frequentemente apontado como inaugurador da literatura urbana brasileira, o que Figueiredo relativiza, ao dizer que “sua obra retoma toda uma tradição de autores brasileiros que fizeram, da cidade, cenário de suas histórias, como Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis, João do Rio, dentre outros” (FIGUEIREDO, 2016, p. 147). Para a crítica, nos textos de Fonseca e nos espaços urbanos ali representados há remissão de um lugar a outro, de uma escrita a outra, em um “incessante movimento de idas e vindas. Falta o fundamento que daria consistência ao real, conduzindo a

um fechamento do sentido. A verdade, como as cidades, está sempre se deslocalizando, se descentralizando: é essa homologia que constitui a literatura urbana de Rubem Fonseca” (FIGUEIREDO, 2016, p. 159).

Antonio Candido, no ensaio “A nova narrativa”, cunhou um termo que se cristalizou na leitura de autores como Rubem Fonseca: “realismo feroz”. Para Candido (1989, p. 211), Fonseca (vale para escritores de estilo semelhante) “agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral [...], avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida”. Como se vê, a relação intrínseca entre a produção da escrita, a arquitetura estética e a representação do mundo são, para uma parcela expressiva de críticos, aspectos marcantes na obra de Rubem Fonseca.

Através da leitura cerrada e da estrutura textual de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, analisaremos seus aspectos técnicos e formais, sem perder de vista o diálogo entre texto artístico e o mundo da vida, cujos efeitos extrapolam a estrutura significativa e produzem significados que impactam nos diversos campos do saber. Para alcançarmos nossos objetivos, investigaremos a estrutura ampla do conto: narrador, narratário, epitextos, peritextos, paratextos, intertextos, dentre outros elementos. Em seguida, discutiremos por que meios essas formas dialogam com forças de saber históricas, sociológicas, geográficas, filosóficas e literárias, dentre outras, que compõem a *mathesis*, a foça dos saberes congregados no texto literário. Em resumo, considerada a hipótese de um lugar singular ocupado pela poética de Fonseca, optamos por demonstrá-la através da leitura cerrada de “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”. Ressaltamos que não haverá análise comparativa às demais narrativas de Fonseca, apenas quando acharmos necessário situar o conto na série histórica de uma poética de autor vasta e que mantém, em sua enorme diversidade e quantidade, unidade e coerência admiráveis.

Para a análise do objeto estético, primeiramente manifestaremos nossa desconfiança quanto aos estudos uniformizantes ou às soluções interpretativas sem lastro. Por uniformidade, compreendemos os estudos que restringem seu objeto a uma finalidade, quase sempre descambando para uma verdade redutora. As interpretações sem lastro desconhecem, por sua vez, que o fato linguístico se estrutura através de elementos que podem ser decodificados pelo leitor: a obra aberta não significa inclinação a qualquer tipo de interpretação, embora, como veremos, se possa estabelecer relações as mais diversas com o

exterior. O mundo do texto estabelece aprioristicamente as relações que o estruturam; elas estão à mão, no sentido daquilo que se abre à leitura, não através de um esoterismo interpretativo, mas como observação lógica da construção poética revelada na superfície do texto. Já de início, sabemos dos riscos de dispersão ou concentração quando se trata do estudo do objeto estético como fenômeno. A concordar com Umberto Eco (2013, p. XVII-XVIII), seremos exitosos caso possamos demonstrar que, por detrás das estruturas linguísticas e comunicacionais, ou anteriormente a elas, insinua-se igualmente uma batalha ideológica e histórico-política.

Lido inicialmente em sua superfície aparente, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” revela, em um passeio inferencial, os processos de sua construção. O título é o que primeiro aparece para os leitores (deixaremos a análise do peritexto editorial para mais adiante, bem como as questões de autoria, do nome do autor) que, no decorrer da leitura, perceberá que há muito a se descobrir neste paratexto. Gérard Genette (2001, p. 55-56) observa que os títulos das obras de hoje diferem das clássicas, como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, tanto na extensão quanto pela informação. Em obras mais antigas, os títulos funcionavam como pequenos parágrafos explicativos do enredo. Já os títulos hoje são objetos artificiais, artefatos da recepção ou comentário que serve para ilustrar páginas ou capas de livros. No conto em questão, o título é mais longo e mais elucidativos do que outros de Fonseca (como exemplo, “O cobrador”, “Passeio noturno”, “Betsy”, “Lúcia MacCartney” etc.), menos explicativos. Há uma indicação topográfica (Rio de Janeiro) restrita a um ambiente (as ruas, onde a trama se desenrola). Saberemos de pronto que o conto trata da capital e não do estado homônimo. Há preferência pela área central da cidade e pelos seus entornos – as referências a demais áreas e logradouros, como a rua Geremário Dantas, localizada em um subúrbio carioca (FONSECA, 1992, p. 14), são circunstanciais.

De fato, a personagem principal perambula pelas ruas do Centro da Cidade e é nestes espaços que compreenderemos o que no título se intitula “arte de andar”. Conforme muitos dos personagens e/ou narradores exemplificam, a cidade grande e suas áreas urbanas são privilegiadas por Fonseca. Como dito em nossa introdução, alguns críticos afirmam ser Fonseca o pioneiro da literatura urbana brasileira, e o título deste conto, se não confirma a tese, ao menos explora este aspecto de forma nítida para o leitor. Definir o ato de andar pela cidade como uma arte é próprio da literatura de Fonseca, autor que sabe extrair do fato miúdo e da vida ordinária múltiplos significados. Avancemos.

A personagem principal do conto se chama Augusto, nomeado por um narrador heterodiegético – ao contrário da focalização em primeira pessoa, tão ao gosto de Fonseca – uma voz supostamente imparcial, inominada. Augusto recebe do narrador o epíteto de “andareiro”. Seu nome verdadeiro é Epifânio. Os nomes Augusto e Epifânio remetem às tradições latina e grega. O adjetivo latino *augustus* significa o venerando, respeitável, consagrado pelos bons augúrios; além de caracterizar o augustinismo, corrente teológico-filosófica consagrada a Santo Agostinho (Cf. CUNHA, 2010, p. 69). Como veremos adiante, Augusto é um significante com inúmeras e produtivas implicações na construção do conto. Já Epifânio, cuja etimologia do latim científico, *epidotus*, advém do grego, *epidotikós*, de *epídotis*, significa aparição, manifestação divina (Cf. CUNHA, 2010, p. 252), com inúmeros significados na Teologia, como a festa que comemora o batismo de Cristo; as bodas de Caná (pequena vila da Galileia, mencionada em uma passagem bíblica encontrada no Evangelho de João, em que se relata a transformação da água em vinho, tido como o primeiro milagre de Jesus); e o episódio dos três Reis Magos, ocasião do primeiro indício da vinda de Cristo.

Augusto, ou Epifânio, deambula pelas ruas do Rio de Janeiro e em seu périplo depara vários moradores de rua; um religioso de caráter duvidoso; um ativista ecológico; prostitutas etc. Augusto não se vê como enviado de Deus e nem como venerável, magnânimo, embora sua existência seja movida por duas grandes missões: escrever um livro, intitulado *A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro*, e ensinar prostitutas analfabetas a ler. Neste sentido, podemos traçar paralelos com algumas passagens bíblicas, o que acentua características marcantes da estrutura do conto: dualidades, oposições, paradoxos, oxímoros, aspectos que acentuam um certo gosto e visão barrocos. Céu e Terra; humano e divino; beleza e horror; ideal e real; vida e morte; erudito e popular; arte e realidade compõem um sistema de oposições que vão se desprendendo do campo semântico, através do processo de leitura, que gira em torno do sintagma verbal “andar” e do sintagma nominal “ruas”. O espaço geográfico pressuposto no título do conto é também reforçado pela ideia de peregrinação, movimento: “pelas ruas do Rio de Janeiro”. Como se vê, o título, bem como a observação atenta dos significados possíveis rondam o nome da personagem central, estruturam a narrativa, que flerta com paradoxos, opera sistemas de oposição bastante friccionados e cuja composição revela uma espécie de conto-mosaico de reverberações filosóficas, sociais, históricas, políticas, religiosas, antropológicas e literárias complexas e produtivas.

Podemos dizer que o conto pressupõe em sua estrutura uma ideia de trânsito: uma cidade em movimento, filtrada por uma personagem que nos é apresentada por um suposto narrador heterogético que se comporta quase como um demiurgo desencantado. É por meio do narrador que sabemos o que pensa e como age Augusto. Como apontam Fortuna e Lima (2013, p. 281), “nas obras de Rubem Fonseca, mesmo nas narradas em terceira pessoa, o narrador não é onisciente nem onipresente”, o que uma leitura atenta confirmará. Pela leitura cerrada, saberemos, ainda, pela voz do narrador, que Augusto pensa melhor e encontra boas soluções para seus problemas quando caminha: “*solvitur ambulando*, diz para seus botões” (FONSECA, 1992, p. 11). Pensar e andar levam muitos críticos, como Fortuna e Lima (2013) a concluir pela imagem de Augusto como um *flâneur*. Tendemos a concordar, embora acentuando a relação conflituosa da personagem com o espaço da rua/urbano, expressa na aludida expressão-chave: *solvitur ambulando*. A frase latina, como demonstraremos em seguida, é de extrema importância para entendermos os dualismos representados na narrativa.

Andar é um ato físico, de mobilidade, vigor e resistência; pensar requer outro tipo de mobilidade (o das ideias) e outro tipo de vigor e de resistência: o do embate do pensamento com as mais diversas formas de reflexão e de saber. *Solvitur ambulando* seria a junção perfeita, a concretização da *peripatheia*: trânsito, passagem, mudança, reviravolta, mas também afeição. Várias são as formas de tradução para *solvitur ambulando*: “resolve-se caminhando”, em tradução livre; ou, na tradução de Bernardo Carvalho, para o romance *O rastro dos cantos*, de Bruce Chatwin: “Caminhando se resolve” (CHATWIN, 1996, p. 236). Mas o que nos chama mais a atenção é origem da frase, atribuída com frequência a Santo Agostinho, embora haja anteriormente registros dela na Grécia Antiga, em Diógenes de Sinope (colônia grega na Ásia Menor), também conhecido como Diógenes, o Cínico (circa 412 – 323 a. C.). Diógenes perambulava como mendigo pelas ruas de Atenas quando foi capturado e vendido como escravo a um senhor de nome Xeníades, que, percebendo sua inteligência, confiou-lhe a educação dos filhos e a gerência de seus bens. Seu cinismo pode ser exemplificado por uma história que se contava, de que Diógenes andava pelas ruas de Atenas com uma lamparina tentando achar um homem honesto. A frase em questão se deve a uma resposta de Diógenes a outro filósofo, que se ocupava em demonstrar a impossibilidade do movimento. Diógenes apenas se levantou e proclamou: *Solvitur ambulando*.

À explicação física do movimento pela *práxis*, ou seja, um ato de vontade e necessidade e de potência, como manifestara Diógenes, contrapõe-se o pensamento

agostiniano, para quem, pelo movimento da caminhada chegaríamos a uma melhor compreensão das coisas ao exercitarmos a reflexão. Na direção oposta à verve cínica e desencantada, a reflexão e o exercício do intelecto privilegiados por Santo Agostinho inserem Augusto (Epifânio, o que (se) revela) entre dois sistemas de mundo que ele reconhece e problematiza através do ato de observar: ao refleti-lo e inquiri-lo, Augusto pode racionalizá-lo sem, entretanto, resolvê-lo. Em seu céu/inferno, só há espaço para a arte de escrever (e escrever caminhando): “viver para escrever” (FONSECA, 1992, p. 11).

Daí que, mesmo concordando com a ideia da imagem de Augusto como *flâneur* (FONSECA; LIMA, 2013), precisamos avançar e perguntar de que tipo de *flânerie* estamos tratando aqui. Se, como observa Mateus Pranzetti Paul Gruda, precisamos distinguir o *dândi* do *flâneur*, também a figura do *flâneur*, quando lida em Fonseca, precisa ser matizada. Para Gruda (2017, p. 520), “uma das principais consequências sociais pretendidas por um *dândi* é contrapor-se e recusar a massificação e uniformização promovidas pelo ajuntamento das multidões a partir da estruturação da cidade grande moderna”; o *dândi* “emerge majoritariamente no meio aristocrático e se constitui no interstício entre o cuidado excessivo com a elegância das roupas utilizadas e uma forma blasé e extremamente autoconfiante de encarar e se inserir no mundo”. Em relação ao *flâneur*, Gruda (2017, p. 521) dirá que ele é:

[...] em alguns aspectos, um desdobramento do *dândi*, todavia com demarcadas diferenças. As principais semelhanças dizem respeito à possibilidade do *flâneur* poder igualmente “vagabundear” pela polis sem necessitar se preocupar com o exercício de alguma ocupação profissional [...].

Sem relacionar-se á aristocracia e aos valores do Antigo Regime, o *flâneur* é um sujeito da modernidade em movimento, das ruas fervilhantes, atraído pela mobilidade e pelo trânsito, como o *solvitur ambulando* de Diógenes, mas em conluio com o pensamento da reflexão e da ascese em Santo Agostinho, categorias, no entanto, sutilmente descosturadas por Fonseca na figura do sujeito do desencanto. Daí o sistema de oposições de gosto quase barroco que a obra vai desenvolvendo – sem perder de vista a questão do movimento, já que *solvitur ambulando* é uma frase que delinea os momentos da narrativa até o seu desfecho: “Seu Cassio Melody toca a música de Haydn das três da madrugada, está na hora de escrever seu livro, mas ele não quer voltar para casa e encontrar Kelly: *Solvitur ambulando* (FONSECA, 1992, p. 50).

Essa circularidade, bem marcada pela repetição da frase de Diógenes, pensada em conjunto com alguns movimentos paradoxais identificados na estrutura do conto são como uma pontuação narrativa que, aliada às intermitentes citações, recortam a obra e levam o receptor a outras demandas leitoras: por exemplo, a compreensão dos elementos peritextuais e de seu funcionamento no conto são possibilidades dialógicas intertextuais que serão exemplificados e discutidos aqui concomitantemente a uma leitura da epígrafe que antecede o texto em si. Antes, é preciso apontar o estudo de Gérard Genette, que nos informa ser o uso da epígrafe na literatura historicamente anterior ao da dedicatória. Genette (1982, p. 144-160) não encontrou traços do uso de epígrafes em textos literários antes do século XVII. Seu uso seria mais frequente a partir do século XVIII.

Há três funções para a epígrafe, sendo a primeira mais claramente visível, que é a relação de comentário que atrela o texto epigráfico ao título da obra, como uma passagem bíblica, por exemplo, que remetesse à história de Esaú e Jacó, como no título do romance homônimo de Machado de Assis. A segunda função seria a relação de comentário indireta, que parece ser o caso da epígrafe de Joaquim Manoel de Macedo, que antecede “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. A terceira função atribuída por Genette à epígrafe seria a obliquidade. A epígrafe oblíqua não aponta necessariamente para uma relação explícita com o texto epigrafado, ela se torna um “efeito epigráfico” (GENETTE, 2001, p. 160) mais sutil e não tão explícito como a primeira e a segunda funções.

No conto de Fonseca, nossa leitura oscilará entre a primeira e a segunda função. Se a epígrafe em si não dialoga diretamente com o conto, no título da obra de Joaquim Manuel de Macedo, de onde ela é retirada, a relação entre as duas narrativas é mais explícita: *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (2004) é um livro de crônicas no qual o autor de *A moreninha* também faz passeios inferenciais pelo Rio, como observador atento da cidade. Em “A igreja de S. Pedro”, que encerra o volume 1 das crônicas publicadas entre 1852 e 1853, a desordem, a anarquia e a degradação moral que Macedo atribuía à ambição e à corrupção dos clérigos (mas não somente a eles), leva o narrador a criticar as instituições e a sociedade como um todo: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos”. É esta a passagem que Rubem Fonseca utiliza como epígrafe.

Os passeios de Macedo ocorrem na área nobre da cidade. Em “A igreja de S. Pedro, as caminhadas do narrador o levam a discutir a natureza da corrupção humana na urbe, a começar pela dos clérigos. Macedo critica os costumes das classes alta e baixa da população,

atento aos desvios do clero e da nobreza, mas sem se esquecer do sujeito comum e da vida comezinha. A crítica social de Macedo à classe dominante não deixa de ver beleza naquele caos. Macedo está na confortável posição de um sujeito crítico que se pretende imparcial e que por isso está na posição de acusar sua própria classe e toda sorte de padres, políticos e pessoas do povo, sem deixar de reconhecer no texto a existência e a importância de uma história traçada pela aristocracia, embora os desvios de caráter e a falta de retidão e de valores éticos estivessem corroendo por dentro o que na superfície social aparentava apolíneo equilíbrio. A referência irônica e algo mordaz a São Pedro revela que há, em uma sociedade de clérigos, nobres e povo, uma deslealdade (mas agora sem arrependimento), posto que Pedro negou Jesus, a quem prometera seguir até a morte. Macedo acusava os clérigos de traidores da missão sagrada que juraram defender, atuando em causa própria e por motivos escusos. Como vemos, a epígrafe de Fonseca nos permite pensar uma série de interrelações críticas, culturais, sociais e políticas, que ele vai tecendo ao longo do conto e que podemos resgatar através de um longo e cuidadoso processo de leitura.

Uma segunda fonte de análise nos revela mais algumas estratégias textuais de Rubem Fonseca, especialmente quanto à intertextualidade com a referida obra de Joaquim Manuel de Macedo e o uso da epígrafe. Trata-se da reflexão de Antoine Compagnon (2007) acerca dos processos de citação, mais especificamente, o caso da epígrafe. Compagnon mostra que ao citar nós mutilamos, desenraizamos um texto do grande texto originário, e este fragmento retirado se converte ele mesmo em algo autônomo, porém preservando sua memória de amputado, de produção de outrem, espécie de enxerto, de acomodação, que guarda em sua materialidade o lugar de reconhecimento como uma das marcas de leitura no texto hospedeiro. Toda citação teria, portanto, o privilégio e a função de, por um lado, extirpar; e, por outro, de enxertar, fazendo com que o objeto se situe, ao mesmo tempo, em dois sistemas, algo que é próprio da estrutura da linguagem como espaço que torna a aparente confusão dos contrários e a dissolução de fronteiras demarcadas um conjunto dinâmico de transações metonímicas.

Compagnon ainda faz uma separação entre o exergo – espaço fora da obra – e a epígrafe. Para ele, a epígrafe seria a “citação por excelência” e também uma espécie de “tapa-buraco”, de encaixe; um texto atópico, um “transporte metonímico” (COMPAGNON, 2007, p. 35) que, no conto de Fonseca, nos permite recorrer à passagem da crônica “A igreja de Pedro”, de Macedo, obra manipulada e amalgamada que é inserida no conto e identificada

através da epígrafe como órgão mutilado, extirpado do texto original – mas que permanece fiel ao original, posto que este desenraizamento é apenas uma apropriação que mantém ora o original em seu local de origem ora como um estrangeiro inserido no corpo novo que o intima e recebe, mantendo viva a obra de onde foi retirado, mas dando coloração outra ao fragmento, que na obra nova exerce funções novas e produtivas no processo de significação.

Outras formas mais sutis de citação também podem ser encontradas no conto de Fonseca. É o caso dos nomes, no exemplo da já citada frase *solvitur ambulando*. Os nomes atestam a mobilidade essencial que marca a escrita, ao mesmo tempo em que determina as estratégias do autor citante, “[...] aquele que põe ordem nos sistemas citados, que concebe seus cadastros e, retrospectivamente, se identifica com a imagem dessa ordem” (COMPAGNON, 2007, p. 163). Daí que a expressão *solvitur ambulando* pode ser encarada como uma espécie de reiteração do processo de andar e pensar; de olhar e questionar; e do próprio ato de leitura, que pressupõe repetição e revisitação constantes. Um processo metalinguístico em camadas – o autor cria um narrador, que inventa uma personagem que está escrevendo um livro no qual se narra a arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro e por meio desta obra a história se repete, em espiral, pela construção *mise en abyme*, nos conduzindo a uma série de trilhas, em uma sequência de trânsitos textuais em que a narrativa permite a abertura de novas brechas, de acordo com as escolhas do leitor em seus passeios inferenciais.

O narrador do conto exerce a sua função de forma eficiente e determinante, pois na medida em que – de forma aparentemente isenta, possibilitada por uma onisciência suposta – ele remete o texto a um narratário extradiegético, representado coletivamente pelos leitores potenciais da obra. Quanto a essa estratégia, o conto assume um viés realista: somos lançados em um campo de observação onde as questões sociais, culturais, políticas e econômicas definem os percalços dos sujeitos em meio à caoticidade da vida mundana. Esses fenômenos são ficcionalizados *pari passu* sob o viés de um idealismo que, nas atitudes e reflexões do narrador acerca da personagem central (Augusto), ora recai no elogio da arte como missão (Augusto abre mão de emprego e passa a viver para a literatura, depois de ganhar um prêmio na loteria) ou aponta para um espírito de redenção e salvação do outro, representado pela tentativa de alfabetizar as prostitutas, espécie de *caritas* esvaziada, tanto do ascetismo cristão quanto de um objetivo político de origem.

O processo de escrita da obra, embora constantemente explicitado para o leitor disposto a percorrer as trilhas abertas pelo conto, e que pontua uma vertente de nossas

leituras, não se materializa de imediato, pois depende de nosso horizonte de expectativas, bem como das escolhas que fizemos ao percorrer o bosque da ficção de Fonseca. Isso é particularmente importante na leitura de um conto em que o leitor terá que preencher diversas lacunas ali abertas propositalmente pelo narrador. Para um leitor disposto a encontrar respostas, o conto é particularmente decepcionante. A obra se encerra sem que o leitor saiba se Augusto consegue finalizar sua obra; o destino de Kelly, o que se passa com Raimundo após seu delírio religioso etc. Isso porque a narrativa se fecha sem que as tramas ali desenvolvidas sejam resolvidas. A solução de uma trama é a sua morte e não é à toa que a morte *tout court* especialmente das personagens centrais é o destino de tantas narrativas. A morte seria uma espécie de suspensão, de sanção, em que nada mais acontecerá: é o ponto final, são as reticências, qualquer sinal gráfico ou mesmo nenhum, ao final da última página do texto, e que suspenda a temporalidade da leitura. A interrupção da narrativa, sem que nada se conclua, é também uma metáfora do tempo, da vida não mais possível no momento da morte, suspensão do corpo físico, mantendo a soberania do tempo, infinito e imortal. Os textos como espécie de metáfora da vida representam, ao explicitar, o processo de inacabamento próprio da vivência e da experiência a que os sujeitos estão submetidos.

A consciência da transitoriedade dos objetos intramundanos de permanência dos indivíduos no mundo leva Augusto a idealizar a educação pelo acesso à letra, mas mesmo essa ação se mostra inconclusa na trama, visto que não sabemos se a personagem teve êxito em alfabetizar Kelly. Ao final, o que o narrador nos revela é novamente suspensão de um dos desfechos possíveis do conto, reafirmando o desencanto e a impossibilidade de se fazer sentido em um mundo e em um tempo em que “como todo domingo, será um dia ruim para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora” (FONSECA, 1992, p. 50). Esta frase encerra o conto e antecede a decisão de Augusto de voltar para casa, às três da manhã, pois “está na hora de escrever seu livro” (FONSECA, 1992, p. 50), mas ele é impedido pela realidade dos fatos, que antes o esbofeteia com a situação dos moradores de rua. Essa visão desencantada do mundo se repete ao longo do conto, como na pergunta do Velho a Augusto:

O Velho senta na cama. Faz um gesto para Augusto sentar-se ao seu lado.
“Por que as pessoas querem continuar vivas?”
“Você quer saber por que eu quero continuar vivo, sendo tão velho?”
“Não todas as pessoas.”
“Por que *você* quer continuar vivendo?”, pergunta o Velho.
“Eu gosto das árvores. Quero acabar de escrever meu livro. Mas às vezes penso em me matar. Hoje Kelly me abraçou chorando e tive vontade de morrer.”

“Você quer morrer para acabar com o sofrimento dos outros? Nem Cristo conseguiu isso.”

“Não me fale em Cristo”, diz Augusto (FONSECA, 1992, p. 48).

O diálogo expõe ao leitor um dos temas do conto, a questão da morte e da transitoriedade da vida, expressas através de uma série de derrotas que a personagem sofre: ao escrever um livro que jamais se completa; ao tentar alfabetizar sem sucesso Kelly, que se apaixona por ele, por sua vez estéril no amor e no desejo, já que não acredita em nenhuma transcendência que não seja a da arte – e mesmo essa somente pode ser atingida na materialização de um livro que ele jamais finaliza. O conto se articula, portanto, como uma imensa reflexão sobre o desencanto. Como respiradouro para os leitores, a narrativa entrega uma série de “atrações”, como as citações, a epígrafe, as referências intertextuais, a geografia da cidade, com suas personagens à deriva, além de estabelecer discussões filosóficas, conforme expressas no diálogo supracitado. Nesta passagem, inclusive, destacamos três espaços fundamentais para a construção da obra: o espaço religioso, o espaço literário e o espaço filosófico.

O espaço religioso é constantemente marcado pelas remissões a Santo Agostinho, às religiões, em geral, especialmente quanto à influência, já naquele momento histórico, marcante, das igrejas neopentecostais, além das alusões ao ascetismo cristão e às possibilidades dos sujeitos degradados em um mundo degradado, daí novamente a importância da relação intertextual com a crônica de Joaquim Manuel de Macedo, na qual se critica tanto a corrupção dos clérigos quanto da sociedade em geral. A esse respeito, o narrador-observador de Macedo não apenas descreve os espaços citadinos como também os relaciona às questões sociais de seu tempo por meio de uma série de digressões. As duas passagens abaixo citadas refletem com mais clareza o pensamento de Macedo e, de certa forma, nos ajudam a compreender o jogo intertextual articulado por Rubem Fonseca em “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”:

Eu disse que ia conversar sobre a história dos padres no Brasil e Deus me livre de atribuir exclusivamente aos padres do Rio de Janeiro, que naqueles cem anos viveram, as culpas de tantos e tão abomináveis atentados.

A culpa deve recair mais ou menos sobre todos. Deve recair sobre as autoridades civis, que eram ou deviam ser quase sempre coniventes com os criminosos, pois que estes logravam sempre escapar ao castigo e se exaltavam com a impunidade. Também deve recair sobre os prelados, que quase todos ultrapassavam os limites de suas atribuições, invadindo com abuso e arrogância a esfera da autoridade civil. Deve-se atribuir aos jesuítas, que lavravam sempre a mina em benefício próprio [...]. Deve-se atribuir

também, e muito, aos clérigos seculares, que, uns por ambição de cargos mais ou menos importantes, e outros por indisciplina e desenfreamento, fomentavam a desordem e atiçavam a anarquia (MACEDO, 2009, p. 270).

A epígrafe retirada do texto de Macedo cumpre uma função específica no conto de Fonseca: estabelecer uma relação temporal entre o que no século XIX Macedo criticava e a visão do mundo desencantada de Augusto, como se este fosse uma atualização ou espécie de síntese de um processo histórico identificado por Macedo já no século XIX, especialmente naquela parcela da sociedade cuja missão deveria ser a de zelar pelos princípios éticos e humanos: os clérigos. Daí o espaço literário ser formado por uma série de citações e referências, que dividem a cena com o espaço religioso, com efeitos produtivos para se compreender o hoje. Quanto a isso, é importante notar que a relação entre um texto A (hipotexto) e um texto B (hipertexto) é entrecortada por nuances. Aqui, a relação entre o hipertexto de Fonseca e o hipotexto (a obra de Macedo) é clara quanto: à escolha do espaço geográfico (a cidade do Rio de Janeiro); ao espaço religioso criticado (em Macedo, os clérigos; em Fonseca, os neopentecostais); e ao espaço filosófico (imanência e transcendência). Se o hipertexto pode ser reconhecido de forma direta, como na história dos gêmeos Pedro e Paulo, em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis (imediatamente identificada com a narrativa bíblica dos gêmeos Esaú e Jacó), já em obras como o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, a relação com *Esau e Jacó*, de Machado, é mais sutil. A história dos gêmeos Omar e Yakub, em Hatoum, mantém um diálogo, não tão explícito no título e nas epígrafes, como vemos em Fonseca, ora com o romance machadiano ora com o texto bíblico. Essa relação só é apreendida por meio de uma leitura atenta e especializada da obra, bem como depende do repertório do leitor. Como se vê, a hipertextualidade é um fenômeno relacional, possibilitado por um texto mais atual, com seus predecessores (os hipertextos) e difere-se da intertextualidade de forma muito sutil, conforme vemos na teoria de Gérard Genette (1982, p. 16-19). Segundo o crítico francês, na intertextualidade há uma relação de presença factual entre dois textos, como no exemplo do conto de Fonseca:

Param numa casa de sucos. Não tem café. Kelly quer tomar uma média com pão com pão e manteiga. “Sei que é difícil achar um lugar que venda média com pão e manteiga, ainda mais o pão torrado”, diz Kelly.
“Antigamente havia botequins espalhados pela cidade, onde você sentava e pedia: seu garçom faça o favor de me trazer depressa uma boa média que não seja requentada, um pão bem quente com manteiga à beça – você não conhece a música do Noel?”

“Noel? Não é do meu tempo. Desculpe”, diz Kelly (FONSECA, 1992, p. 31).

Como se vê, na relação intertextual acima exemplificada, encontramos uma referência direta a uma obra anterior, inclusive com trechos completos da canção de Noel Rosa e Vadico (“Conversa de botequim”, gravada pela primeira vez em 1935), cuja primeira estrofe, citada literalmente por Fonseca, é a seguinte:

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada²

No caso do conto de Fonseca, embora haja uma epígrafe que nos leva diretamente, pela relação paratextual, ao hipotexto de Macedo, é por formas mais veladas de remissões que aprofundamos o diálogo entre as duas obras, conforme vimos. É um tipo de relação bem parecido com a que Genette (1982, p. 14) identifica entre a *Ilíada* e a *Eneida*, em que Virgílio não transportou simplesmente a ação da epopeia de Homero para o Lácio, e sim, nos contou uma história completamente diversa, embora mantendo de forma genérica uma relação umbilical com a forma e o tema da obra antecessora (*Ilíada*, o hipotexto). Se na forma o conto de Fonseca se diferencia da crônica de Macedo, pelo tema e pelas escolhas do espaço a relação entre hipertexto e hipotexto é mais evidente. Daí que certos temas, especialmente as relações éticas precárias em um mundo degradado, vão sendo paulatinamente reconhecidos ao longo da leitura e mostram que o Rio de Janeiro oitocentista reverbera na cidade moderna, caótica e, por vezes, dantesca, que Fonseca representa na última década do século XX. Vejamos.

O problema da morte está na base das reflexões de Augusto sobre os sentidos últimos da vida. Em uma leitura bastante simplista da superfície textual do conto, podemos dizer que, se o suicídio não é aventado, ao menos explicitamente, posto que o que Augusta tenta compreender é a falta de sentido para a vida e não a possibilidade de uma saída traumática dela (“Por que as pessoas querem continuar vivas?”). O mundo é entendido como lugar da impossibilidade da beleza (que Augusto encontra nas árvores e busca pela literatura), da justiça (“para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora”) ou da esperança: a esperança é uma espécie de libertação, diz o Velho, em um momento da trama. Mais adiante,

² Letra na íntegra disponível em: <http://museudacancao.blogspot.com/2012/11/conversa-de-botequim.html>. Acesso em 08 de agosto de 2020.

já ao final do conto, o Velho acrescenta que a esperança só liberta os jovens (FONSECA, 1992, p. 49).

O espaço religioso é tão determinante para o conto quanto a busca por um sentido ético, estético e político para a via, a arte, a religião e a política em um mundo degradado. O espaço religioso é tão importante que a única passagem na qual Augusto não figura como personagem é durante o diálogo entre o pastor Raimundo, já apresentado aos leitores no início do conto, e o bispo da Igreja de Jesus Salvador das Almas, na sede mundial da congregação, na Avenida Suburbana.

Em 1992, data de publicação de *Romance negro*, Fonseca chamava a atenção para a emergência do fenômeno neopentecostal, inicialmente de forma sutil, sem críticas explícitas e sem referências à verdadeira denominação religiosa, embora mantendo a ironia e o *humour*, tão a seu gosto. Porém, fica clara para o leitor que conheça a geografia carioca, de que templos se tratam e de que denominação se fala no conto. Perto do encerramento da trama, o diálogo entre Raimundo e o bispo sobre a baixa arrecadação do templo da Cinelândia revela-se contundente:

“Cada pastor é responsável pelo templo em que trabalha. A sua arrecadação tem sido muito pequena. Sabe quanto o pastor Marcos, de Nova Iguaçu, arrecadou no mês passado? Mais de dez mil dólares. Nossa Igreja precisa de dinheiro. Jesus precisa de dinheiro, sempre precisou. Você sabia que Jesus tinha um tesoureiro, Judas Iscariotes?” (FONSECA, 1992, p. 39).

A corrupção religiosa, a ganância, a pregação motivada por interesses econômicos e políticos são aspectos homólogos à crise social da cidade como um todo, com sua imensa legião de pobres, sem-teto, prostitutas e toda a sorte de seres marginalizados que povoarão as ruas de um Rio de Janeiro invisível, mas que não escapa à observação de Augusto. A religião, bem como os espaços social e geográfico, nos ajuda a questionar alguns princípios filosóficos importantes no conto.

É no espaço filosófico que, afinal, a arte de andar e pensar se conjugam. Nele, a topografia, a etnografia, o olhar antropológico, sociológico e religioso se amalgamam, configurando um sistema literário no qual a geografia das ruas e os ambientes descritos desempenham papel determinante. À ausência de marcas temporais que nos ajudem a situar cronologicamente a trama, corresponde um excesso descritivo de ruas, bares, igrejas, parques etc. Para o morador da cidade do Rio de Janeiro, ou de quem está familiarizado com sua geografia, cabe identificar em que época a trama se passa, o que vai depender de um

determinado horizonte de leitura e de um repertório prévio: se não podemos situar a trama no tempo histórico com precisão, pela análise do espaço conseguimos vislumbrar algumas possibilidades de entendimento da temporalidade histórica, como o período que podemos chamar de pós-ditatorial, que se inicia com a abertura política e a eleição indireta de Tancredo Neves, o primeiro presidente civil desde a instauração da ditadura militar de 1964. As marcas mais sutis da formação dos espaços geográficos e das transformações da cidade – através de algumas referências, como o extinto Café Capital, do lado oposto ao Teatro João Caetano; a transformação dos cinemas em templos religiosos, fenômeno que se aprofunda no final dos anos 1980 e inicia da década de 1990 (de que o cinema-igreja na Cinelândia, é exemplo, embora não haja naquela área registro de sala com exibição de filmes pornográficos sublocada para uma igreja pelas manhãs); ou a menção a restaurantes tradicionais, como o Timpanas, na Rua São José, que passou a se chamar Alentejano, a partir de 1998. Estas referências vão circunscrevendo um tempo histórico que pode ser parcialmente recuperado por leitores pedestres que porventura tenham uma relação de vivência e experiência com a cidade, sua cartografia, arquitetura, cultura e história.

O arremate das conjunções entre espaço religioso, social, literário e filosófico se dá no segundo encontro de Augusto com o pastor Raimundo. Augusto está passeando pelo burburinho da Rua Uruguaiana, famosa por suas centenas de camelôs, proibidos pela prefeitura de instalar suas barracas. Em seguida, entra na Rua Ramalho Ortigão, rumo à Rua da Carioca, em direção à Praça Tiradentes. Para quem conhece a geografia da cidade o Rio, estamos nas áreas do centro velho. Está prestes a chover e o tempo encoberto prepara a atmosfera do encontro, ao acaso, de Augusto e Raimundo, na Rua Silva Jardim. Questionado, Augusto revela seus dois nomes – Augusto Epifânio – e informa a Raimundo que está escrevendo um livro cujo conteúdo diz não poder revelar. Esclarece ainda que havia ido ao templo da Cinelândia por acaso, à procura de cápsulas de selênio, que seu médico prescrevera e que poderiam ser encontradas em uma rua nas proximidades da igreja. As revelações de Augusto soam para Raimundo como um sinal de que aquele homem misterioso, sem uma das orelhas, e provavelmente – Raimundo confunde selênio com o enxofre, associado ao diabo – teria ido à sua igreja para propor algum tipo de pacto. Raimundo passa a desconfiar que Augusto seria o verdadeiro motivo de os fiéis estarem abandonando os cultos, com a consequente queda de arrecadação da filial. Recordemos o que, no primeiro encontro entre Augusto e Raimundo, o narrador nos informa:

E ele está inquieto, também, com aquele homem de óculos escuros, sem uma orelha, que não levantou a mão em apoio a Jesus. Depois que o homem apareceu, Raimundo passou a sofrer de insônia, a ter dores de cabeça e a emitir gases intestinais de odor mefítico que queimam seu cu ao serem expelidos (FONSECA, 1992, p. 15).

Na já referida passagem, da conversa com o bispo de sua igreja, a fala de Raimundo explicita suas desconfianças acerca de Augusto: “O bispo deve saber que o diabo pode aparecer como bem entender, como um cão negro ou como um homem de óculos escuros sem uma orelha” (FONSECA, 1992, p. 39). Nesses poucos encontros com Augusto, Raimundo conclui ser alvo do diabo, que com ele buscava firmar um pacto:

Ele descobriu o nome sob o qual Satã se esconde, Augusto Epifânio. Augusto: magnífico, majestoso; Epifânio: oriundo de manifestação divina. Ah! Ele não poderia esperar outra coisa de Belzebu senão soberba e zombaria. E se esse que finge se chamar Augusto Epifânio não for o próprio Coisa Ruim é no mínimo um sócio de seus malefícios. Lembra-se do versículo 22, 18 do Êxodo: “Tu castigarás de morte aqueles que usarem de sortilégios, e de encantamentos (FONSECA, 1992, p. 43).

Nesta passagem, as políticas do nome, o espaço religioso, a construção filosófica que problematiza o sujeito degradado em um mundo degradado, no qual caminhar e pensar (*solvitur ambulando*) são metáforas narrativas potentes, bem como a referenciação, que denota um uso expressivo das relações intertextuais vão construindo para o leitor uma imagem alegórica da sociedade-síntese que resulta da promessa moderna de nação brasileira, algo que a estrutura de “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro” elabora de forma eficiente.

Pela investigação da forma, chegamos ao que, no plano do conteúdo, ou das ideias, revela ao leitor algumas estratégias textuais predominantes na poética de Fonseca: a representação da cidade urbana, com sua beleza caótica e suas monstruosidades; a análise das perplexidades do homem moderno frente ao transcendente e ao imanente; a problematização incessante da verdade; e a opção por uma literatura que, ao lado de uma erudição e do olhar ao fato miúdo, cotidiano, também nos entrega uma narrativa realista, por vezes carregada de uma violência extremada e de uma contundência exemplar, em texto fluido cujo objetivo precípua é contar uma história que capture o leitor.

O conto dialoga com um dos gêneros prediletos do autor e que ele frequentemente subverte: a narrativa policial, de crime, de mistério. Augusto é visto pela última vez fugindo de dois homens na madrugada – talvez enviados por Raimundo, para darem cabo do

“demônio” que lhe roubou o sono, os fiéis e, ao que parece, a fé. Mas, mesmo esse momento de tensão, clímax provável de uma história que poderia culminar em assassinato, é subvertido, substituído pela imagem prosaica de Augusto à espera o dia clarear à beira do cais do porto.

“A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro” é um exercício peculiar e produtivo da forma artística e de suas possibilidades. A partir do título de caráter metalinguístico, resumindo, o conto desenvolve uma série de relações intertextuais, a começar pela epígrafe de Joaquim Manuel de Macedo e pelo nome da personagem central, tecendo um sistema de remissões à religião e à filosofia, tudo isso encenado no espaço da urbe, em que a arte de andar e pensar pouco a pouco desvela um universo caótico, opressivo, entretanto, de beleza, misto de horror, iniquidade e humanidade. Da prostituta Kelly, que Augusto tenta “salvar” pela letra, pela palavra, ao Velho, para quem somente na juventude pode haver esperança, passando pela desconfiança para com os falsos ídolos, pelo desencanto com a grande arte e na certeza de que somente haverá redenção através da difícil transformação do homem pela redescoberta em si do humano, o conto de Fonseca está falando do presente, com suas incertezas, durezas, desencantos e paixões. Como Augusto, talvez nós, leitores, não chegaremos a uma compreensão absoluta da arte de andar e pensar pelas ruas do mundo, mas certamente, com ele, podemos ser capazes de inferir as potencialidades da escrita, nem que ela seja apenas o rascunho de uma obra jamais terminada.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CHATWIN, Bruce. *O rastro dos cantos*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 236.
- COHEN, Keith. O New criticism nos Estados Unidos. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*: v. II. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 3-35.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*: introdução à pesquisa semiológica. Trad. Pérola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- EMPSON, William. *Seven types of ambiguity*. New York: New Editions, 1966.
- FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain. Cotidiano e anonimato nas cidades; a enunciação peregrina de Rubem Fonseca. *Scripta*, Belho Horizonte, v. 20, n. 39, p. 148-161, 2º sem. 2016.

FONSECA, Rubem. *Romance negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FORTUNA, Daniele Ribeiro; LIMA, Jacqueline de Cassia Pinheiro. *Solvitur ambulando: a cidade-texto do flâneur e da indiferença*. *Revista Uniabeu*, Belford Roxo, RJ, v. 6, n. 13, maio- agosto de 2013, p. 279-296.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GRUDA, Mateus Pranzetti Paul. Dândi e flâneur: modos de subjetivação da modernidade e os Mods ingleses. *Revista Psicologia em Estudo*, Maringá, PR, v. 22, n. 4, p. 517-527, out./dez. 2017.

LUCAS, Fabio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios* (Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982). São Paulo: L R Editores, 1983, p. 103-164.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes: v. II*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MACEDO, Joaquim Manuel de. A igreja de São Pedro. In: _____. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro: volume I*. Rio de Janeiro: Editora Planeta do Brasil; Edições Biblioteca Nacional, 2009, p. 260-331.

MACKSEY, Richard. Foreword. In: GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. xi-xxiv.

TEIXEIRA, Ivan. New Criticism. *Revista Cult*, n. 14, set. 1998, p. 34-37.

Artigo recebido em agosto de 2020.

Artigo aceito em setembro de 2020.