

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO**

MARIANA CHINELLATO FERREIRA

Cidade e Forma literária:

Representações urbanas na literatura brasileira contemporânea

São Carlos
2015

MARIANA CHINELLATO FERREIRA

Cidade e forma literária:

Representações urbanas na literatura brasileira contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador

Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes

Área de concentração

Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

São Carlos

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ferreira, Mariana Chinellato

F383c Cidade e forma literária: representações urbanas na literatura brasileira contemporânea / Mariana Chinellato Ferreira; orientador Ruy Sardinha Lopes. São Carlos, 2015.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2015.

1. Cidade. 2. Espaço Urbano. 3. Literatura Brasileira. 4. Literatura Contemporânea. I. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidata: Licenciada em Letras – **Mariana Chinellato Ferreira**

“**Título da Dissertação:** Cidade e Forma Literária: representações urbanas na literatura brasileira contemporânea”.

Data da defesa: **24/06/2015**

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. **Ruy Sardinha Lopes (Orientador)**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU/USP)

Prof. Dr. **Francisco Sales Trajano Filho**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU/USP)

Profa. Dra. **Rejane Cristina Rocha**
(Universidade Federal de São Carlos – UFSCar)

Resultado:

Aprovada

APROVADA

Aprovada

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Prof. Dr. **Márcio Minto Fabrício**

*Dedico este trabalho à minha família por
todo o apoio à minha caminhada
acadêmica.*

Agradecimentos

Devo meu profundo agradecimento a diversas pessoas que foram fundamentais na minha jornada:

Ao Professor Dr. Ruy Sardinha Lopes, pela atenção, apoio e muita paciência durante o processo de orientação.

Aos professores do Programa de Pós Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos, pela colaboração na produção da dissertação.

Ao grupo de pesquisa NEC, pelas discussões que contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

À CAPES, pelo apoio financiamento da pesquisa.

À equipe da secretaria da pós, por toda ajuda prestada.

Ao Professor Dr. Francisco Sales Trajano filho e à Professora Dra. Rejane Cristina Rocha pelas contribuições para o desenvolvimento da dissertação na banca de qualificação.

Aos amigos que me acompanharam e me apoiaram direta ou indiretamente durante todo o processo.

Aos meus pais, Mary e Nelson, que sempre me incentivaram a correr atrás dos meus sonhos.

Às minhas irmãs: Márcia, pelas dicas acadêmicas e Maísa pelas influências artísticas e, principalmente, pela força que ambas me deram para concluir mais uma etapa.

Aos meus sobrinhos: Guilherme, por me lembrar de que diversão também faz parte do processo, ao Álvaro, por compartilhar as vivências acadêmicas e à Vitória pelas deliciosas refeições, desabafos e muita música.

Uma flor nasceu na rua! Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. Uma flor ainda desbotada ilude a polícia, rompe o asfalto. Façam completo silêncio, paralisem os negócios, garanto que uma flor nasceu. É feia. Mas é flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

Carlos Drummond de Andrade

FERREIRA, Mariana Chinellato. **Cidade e forma literária: Representações urbanas na literatura brasileira contemporânea**. 2015, 94p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

Resumo

A cidade como conhecemos, desde seus primórdios na modernidade, caracterizada pela ocupação maciça de seu espaço por milhares de pessoas, nos propiciou novos tipos de interação social e o desenvolvimento de novas subjetividades e sensibilidades que permeiam o imaginário coletivo. É a partir do sentimento ambíguo causado pelo desenvolvimento desenfreado, das grandes descobertas nas áreas da ciência e da tecnologia, explosão demográfica e problemas sociais causados pelo processo de modernização que se dá o tom do imaginário da nova ambiência urbana, em particular da metrópole. A literatura brasileira, predominantemente urbana desde seus primórdios, é marcada por representar as características das cidades, sejam elas por meio da descrição dos espaços urbanos (ou em transição para o urbano), quanto por meio das relações sociais que emergem deste meio. Atualmente, o espaço urbano funciona na narrativa urbana contemporânea, para além de cenário, como um catalisador de eventos ao longo da narrativa. Diante deste contexto geral, o presente trabalho busca, por meio da coparticipação dos estudos urbanísticos e literários, verificar como se apresenta na literatura o imaginário urbano, ou seja, por meio da análise de obras literárias brasileiras contemporâneas, procura-se levantar a influência do discurso urbano no imaginário literário. Especificamente, o trabalho busca a imagem da cidade de São Paulo apresentada e representada nas obras *O matador*, de Patrícia Melo, *O Invasor*, de Marçal Aquino, o conto *Angu de Sangue*, de Marcelino Freire e *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. Desta maneira, a pesquisa procura encontrar nos textos selecionados traços que apontem características urbanas contemporâneas que se relacionem diretamente com a subjetividade dos indivíduos que praticam a cidade, para além de um mero pano de fundo para a narrativa.

Palavras-chave: Cidade; Espaço urbano; Literatura brasileira; Literatura contemporânea;

FERREIRA, Mariana Chinellato. **City and literary form: Urban representation in the Brazilian contemporary literature.** 2015, 94p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

Abstract

The city as we know it, since its beginning in modern times, was characterized by its large-scale occupation by thousands of people, providing us with new kinds of social interactions and the development of new subjectivities and sensibilities that permeate the collective social imaginary. It is by the ambiguous feelings caused by the uncontrolled development of the great discoveries in science and technology, population explosion and social problems caused by the process of modernization that give the shade of the new urban ambiance, particularly of the metropolis. The Brazilian literature, mainly urban since its beginning, is known by the representation of the city, by the description of the urban space (or in transition to the urban modernity) as well as the social interactions that emerge from this environment. It is, however, in contemporaneity that the city goes from scenario to a sort of catalyst for events in throughout the narrative. Before such context, the present work aims, with co-participation of the urban studies and literary studies, to verify how the urban imaginary is presented in literature. In other words, through the analysis of Brazilian contemporary books it will be checked the influence of urban discourse in literary imaginary. The work will, specifically, look for the image of São Paulo presented and represented in the following literary work: *The Hitman*, by Patrícia Melo; *The Intruder*, by Marçal Aquino, the short story *Blood Cornmeal*, by Marcelino Freire and *The sun goes down in São Paulo*, by Bernardo Carvalho. This way, the research tries to find textual evidences that point out urban characteristics in the city of São Paulo, and relate directly with the subjectivity of the individuals who experience the city more than merely a background.

Key-words: City; Urban Space; Brazilian Literature; Contemporary Literature.

Sumário

I. Introdução.....	11
Cidade e imaginário	12
Características da narrativa contemporânea	14
Metodologia.....	18
II. A forma romance e a experiência urbana moderna.	20
O nascimento do romance	21
A cidade moderna e a narrativa urbana: influências da modernização no ideário urbano.....	25
A experiência urbana e a literatura no Brasil moderno	30
Cidade e literatura brasileira no século XX.....	36
O modernismo como divisor de águas	42
III. O romance contemporâneo e a modernidade em crise.....	47
As representações da cidade e a narrativa urbana no Brasil contemporâneo	48
A literatura e a cidade contemporânea: alguns exemplos	54
Rio de Janeiro de Rubem Fonseca.....	54
São Paulo de Luiz Ruffato	57
IV. A Experiência Urbana na Literatura Brasileira Contemporânea: São Paulo.....	64
O matador.....	64
O invasor.....	64
Angu de sangue.....	64
O sol se põe em São Paulo	64
Seleção das obras: contexto contemporâneo.....	65
O código genético social d'O Matador.....	68
As ruas de São Paulo no conto <i>Angu de Sangue</i>	75
O <i>Invasor</i> : a ultrassonografia sórdida de São Paulo.....	79
A cultura japonesa em O sol se põe em São Paulo.....	84
Considerações finais.....	87
Referências	89

I. Introdução.

Cidade e imaginário

A cidade como conhecemos, desde seus primórdios na modernidade, caracterizada pela ocupação maciça de seu espaço por milhares de pessoas, nos propiciou novos tipos de interação social e o desenvolvimento de novas subjetividades e sensibilidades que permeiam o imaginário coletivo. Sensibilidades descritas por Marshall Berman (2007) como “um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo” (p. 24). Estas experiências são designadas por Berman como “modernidade” e descreve este ambiente como fonte de “autotransformação e transformação”, ao mesmo tempo em que “ameaça destruir tudo” o que conhecemos. É a partir deste sentimento ambíguo de desenvolvimento desenfreado das grandes descobertas nas áreas da ciência e da tecnologia, explosão demográfica e problemas sociais que se dá o tom do imaginário da nova ambiência urbana, em particular da metrópole, que exerce maior influência no âmbito econômico, social e cultural de uma determinada região. Foram estas mudanças que fizeram com que mentes de diversas áreas do conhecimento passassem a teorizar sobre o momento em que viviam. Desta maneira, desde os primeiros aglomerados urbanos, filósofos, literatos, artistas e historiadores contribuíram com seus trabalhos para a construção de um imaginário urbano moderno. É no início do século XX que a cidade moderna alcança sua máxima expansão, tanto do ponto de vista territorial, quanto do ponto de vista cultural e científico.

Contudo, o século XX foi marcado pelo início da crítica à universalidade científica, percebendo-se que as mudanças apresentadas pelo processo de modernização não podiam ser pensadas somente do ponto de vista da ciência, dando espaço para a criação de novas formas de ver e sentir os espaços urbanos. Assim, para além dos estudos urbanísticos, a filosofia, a arte, a literatura e as ciências sociais tomaram a cidade como objeto central de seus trabalhos.

Neste período percebeu-se também que as cidades, em suas materialidades, surgiram do imaginário de outrem, assim, todos que interagem com a cidade tornam-se coautores deste espaço urbano. Como afirma Suzana Vielitz de Oliveira, “[a] cidade é, pois, dinâmica, evolui, cresce modifica-se, transformando-se num local mais ou menos aprazível, dependendo de toda a sua trajetória, dependendo de quem a vê, ou ainda de quem a vive ou a estuda” (2009, p. 08). Assim, a cidade passa a ser visualizada

como um texto, um discurso onde se podem fazer diversas leituras em que o imaginário urbano se dá por meio da interação entre o homem e a cidade, suas experiências e sensibilidades.

É nos anos de 1960, sobretudo, que se intensifica a tendência ao questionamento dos padrões modernistas e a interpretação da cidade toma um diferente rumo, onde há uma maior preocupação com a relação entre os edifícios e o contexto urbano onde se inserem. Esta preocupação com o ambiente se associa às questões sociais como a valorização da relação social e da vida cotidiana. Como aponta Maria Isabel Villac (2006), é ainda na década de 1960 que os olhares se voltam para as culturas de massa, onde a propaganda se torna parte da construção da paisagem urbana, inaugurando-se a concepção da arquitetura como linguagem, como bem nos exemplifica Robert Venturi em seu livro *Learning from Las Vegas*.

As cidades passam a ser, mais do que somente um espaço de trabalho e habitação, grandes espetáculos. Mais do que nunca, a arquitetura e o urbanismo se tornam essenciais neste processo. Além do mais, com o advento das novas formas de comunicação e das novas espacialidades – em particular o espaço virtual – abre-se caminho para uma realidade urbana muito mais globalizada, internacionalizada e heterogênea, ao mesmo tempo em que o desigual, a fragmentada e a segregativa servem de pano de fundo para uma sociabilidade completamente nova, atingindo a forma com que se apreende o espaço urbano. Julieta Leite e Fabio La Rocca afirmam que “a cidade contemporânea, complexa e multifacetada, constrói-se através de lugares diversos, cujo caráter é determinado tanto pela qualidade de sua estrutura físico-espacial quanto pela experiência subjetiva que ele proporciona” (LEITE e ROCCA, 2010, p. 04). Assim, a forma com que o espaço urbano é apropriado pelos seus “praticantes” reflete a imagem deste lugar.

É, portanto, por meio destas novas sensibilidades urbanas que os artistas – desde os modernos aos contemporâneos¹ – passam a vivenciar e expressar o espírito do viver na metrópole, representando das mais diversas maneiras estes novos estilos de vida. Como o foco do presente trabalho é a literatura, veremos onde se ela se encaixa neste novo ambiente.

¹ Utilizando-se da compreensão de Agambem, o termo contemporâneo trata-se, neste trabalho, de todo autor ou obra que mantém uma relação singular com seu tempo presente, aderindo às suas peculiaridades, ao mesmo tempo em que se distancia dele. Este trabalho de distanciamento, por meio de um olhar ao passado e um mirar o futuro é o que garante aos contemporâneos à capacidade de repensar o presente (2009).

Características da narrativa contemporânea

Interessa-nos agora levantar alguns pontos que possam nos servir de guia para conseguirmos entender melhor as obras literárias contemporâneas e diferenciá-las das obras anteriores. Para isso, devemos considerar primeiramente três mudanças essenciais propostas por Gumbrecht, em *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica* (1998), que nos serve de base para entender as características da literatura contemporânea: destotalização, desreferenciação e destemporalização.

A destotalização refere-se à perda da credibilidade nas grandes narrativas que legitimavam o projeto modernista; a desreferenciação, como afirma Gumbrecht, se trata da perda da “impressão de que o homem está em contato com o mundo exterior, ou seja, de que o mundo exterior é que dá a referência aos significados” (GUMBRECHT, 1998, p. 105), ou seja, a figura do artista como grande criador foi contestada e, partindo da ideia de “sociedade do espetáculo” de Guy Debord, as imagens das mercadorias valem mais do que o próprio produto; e finalmente, a destemporalização, que se liga à forma com que o homem contemporâneo vivencia o tempo, que é cada vez mais acelerado, imposto e com sentido prático. Em *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (1996), Jameson afirma que nossa relação com o presente é uma relação esquizofrênica, ou seja, somos incapazes de visualizar nosso presente, não conseguimos preservar o nosso passado e vivemos num presente eterno, provocando uma espécie de amnésia histórica: “[...] como se nosso completo esquecimento do passado se exaurisse na contemplação vazia, mas hipnótica, de um presente esquizofrênico, incomparável por definição” (p. 16).

Há também outras características não apontadas por Gumbrecht que nos são de grande importância: a territorialização, a desterritorialização e a reterritorialização. A territorialização, termo advindo da antropologia, mas também utilizado por diversos outros campos de estudo, costuma, de forma geral, se relacionar à forma com que a sociedade é organizada, percebida e vivenciada em relação ao espaço que ocupa. Já a desterritorialização e a reterritorialização tratam-se de termos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O Anti-Édipo* (2010) e designam, respectivamente, ao processo de perda de raízes culturais e sociais em relação ao espaço vivenciado e ao processo de configurar novos vínculos com o espaço, em substituição àqueles perdidos no processo de desterritorialização. Estes termos vêm sendo utilizados

amplamente nas discussões acerca do imaginário urbano na literatura contemporânea por diversos acadêmicos do campo dos estudos literários. Flora Süssekind utiliza o processo de desterritorialização e reterritorialização para explicar a representação do imaginário urbano na literatura brasileira contemporânea, afirmando que para além da representação explícita do espaço urbano, essa nova literatura produz “espaços não representacionais e zonas liminares, ambivalentes, transicionais, da subjetividade” (2005, p. 11).

Partindo das mudanças na forma com que o homem contemporâneo vivencia o tempo e o espaço, já nos deparamos com uma das principais mudanças na forma com que a arte e como o próprio artista é encarado neste processo: com a destotalização, o artista não é mais o criador único, que busca as verdades do mundo, passando a ser aquele que brinca com os fragmentos do mundo. Além disso, com as novas tecnologias e a comercialização da arte, o artista precisou transformar-se em profissional para poder competir no mercado.

Assim, esse avanço tecnológico na área da arte e da reprodutibilidade da mesma trouxe-nos dois resultados:

[d]e um lado, tornou-se problemática, quase impossível, uma experiência individual única, original e exemplar, tal como as que fundamentavam as obras de arte modernistas. De outro lado, a própria realidade parece ter-se convertido numa grande obra de arte, pois tudo é formatado segundo padrões estéticos definidos pelos setores que dominam o mundo da moda e do consumo, da política e da cultura em geral. (FERNANDES, 2011, p. 196)

É neste contexto que a escrita contemporânea se utiliza das características da chamada “pós-modernidade²” – reflexo de uma “ressonância cultural, apropriadamente mais abrangente do que o meramente estético ou artístico” (JAMESON, 1997, p. 17) – para interagir com o contexto em que estão inseridas e, diferentemente de uma vanguarda, não se trata de uma ruptura total com o passado. Essa nova escrita contemporânea busca “a problematização das fronteiras entre real e imaginário, entre

²Sendo difícil precisar suas origens, a pós-modernidade é um termo bastante complexo, que abrange o pensamento de diversos pensadores pós-estruturalistas e desconstrucionistas que vêm no pós-modernismo como campo fértil para a o desenvolvimento de novas formas de pensar, enquanto outra vertente neo-marxista vê a pós-modernidade como a aceitação da ordem capitalista contemporânea, o que torna sua ideologia suspeita. O que qualquer abordagem da pós-modernidade tem em comum é o fato de discutirem a sociedade e a cultura do ponto de vista da ordem capitalista vigente do pós-segunda guerra mundial. Contudo, pela complexidade deste conceito, não se pode contemplar a pós-modernidade como uma reflexão política da época, como também não podemos vê-la como um refluxo ao modernismo europeu. O termo abrange toda uma nova vivência, seja do ponto de vista sociopolítico, quanto das novas sensibilidades humanas e produções artísticas sociais (NASCIMENTO, 2011).

ficção e realidade, entre falso e verdadeiro, entre mítico e autêntico” (FERNANDES, 2011, p. 202). A própria ideia de obra literária vem sofrendo críticas, pois devemos pensar o texto como uma colagem, ou seja, nenhuma obra literária é uma obra única, sempre se encontra vestígios das experiências do autor, além das influências de suas leituras prévias. Assim como o estatuto do artista como criador, a obra escrita também perdeu sua aura.

Outra característica muito comum na literatura contemporânea é a perda do limite entre real e ficção, ou seja, o autor mistura fatos e personagens reais a personagens e situações fictícias que ultrapassam as barreiras, causando uma incerteza em relação à veracidade dos fatos narrados. O uso da linguagem jornalística e fotos também são artifícios comuns neste novo tipo de literatura. Além disso, há também a postura antialegórica em que os eventos são ligados ao acaso, “negando tanto a sua possibilidade quanto a sua legitimação” (FERNANDES, 2011, p. 209). Deste ponto de vista, parece que não sobrou muito para a pós-modernidade, uma vez que o modernismo estético chocou o público tanto pela temática quanto pela forma, do ponto de vista crítico e estético. Assim, uma alternativa para a pós-modernidade foi a retomada do realismo grotesco.

A instantaneidade da vida contemporânea, a velocidade e a quantidade de informações recebidas diariamente, a escassez do tempo, a fragmentação do sujeito, a hiperespacialidade, entre outras características do novo “mundo pós-moderno” acabaram por ser representados pela literatura. Verificamos hoje em dia, a fragmentação do texto literário, a colagem de diversas imagens e diversas linguagens – em particular a as linguagens dos meios de massa -, a fragmentação das personagens – sem querer dizer que são menos complexas -, além de verificarmos as minorias ganhando voz nas obras atuais: literatura marginal, literatura feminista, literatura de gênero, entre outras.

Logo, buscou-se analisar as características de algumas obras literárias produzidas no período entre 1970 e 2010 – romances e contos, a fim de verificar como o discurso urbano é trabalhado por meio da narrativa literária.

A literatura brasileira, predominantemente urbana desde seus primórdios, é marcada por representar as características das cidades, sejam elas por meio da descrição dos espaços urbanos (ou em transição para o urbano), quanto por meio das relações sociais que emergem deste meio. Contudo, é na contemporaneidade que a cidade

passa de cenário para o desenvolvimento das narrativas para personagem, ou seja, o espaço urbano funciona na narrativa urbana contemporânea como um catalisador de eventos ao longo da narrativa, ao ponto de esta mesma trama não ser possível em outro espaço narrativo. Verificamos também, que a dinâmica da cidade – com suas fragmentações, heterogeneidades, espacialidades e temporalidades – se refletem na narrativa contemporânea não somente nas temáticas abordadas, mas também na estrutura das obras.

Entre as obras urbanas brasileiras contemporâneas de maior destaque estão as de Rubem Fonseca (com *Lúcia McCartney*), Roberto Drummond (com *A morte de DJ em Paris*), Sérgio Sant'Anna (*Confissões de Ralfo*), Caio Fernando de Abreu (*Morangos Mofados*), João Gilberto Noll (*Hotel Atlântico*), entre outros. Paulo Lins, com *Cidade de Deus*, estabelece um novo estilo de literatura, voltado para a realidade das periferias, seguido de Ferréz, com *Capão Pecado*. Enquanto *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, inaugura a tendência da literatura urbana do século XXI.

Diante deste contexto geral, o presente trabalho busca, por meio da coparticipação dos estudos urbanísticos e literários, verificar como se apresenta na literatura o imaginário urbano, ou seja, por meio da análise de obras literárias brasileiras contemporâneas, procura-se levantar a influência do discurso urbano no imaginário literário. Desta maneira, a pesquisa foca-se na busca por evidências que apontem características urbanas contemporâneas que se relacionem diretamente com a subjetividade dos indivíduos que as experimentam, para além de um mero pano de fundo para a narrativa. A pesquisa busca levantar, a partir das mudanças ocorridas em finais da década de 60, como o processo que gerou um novo pensamento urbano e um novo imaginário urbano rebate no discurso literário.

Metodologia

Em seu livro *Todas as cidades, a cidade*, Renato Cordeiro Gomes (2008) concebe a cidade como um palimpsesto onde se justapõem várias camadas de significação, memória e experiências, tanto individuais quanto coletivas. Cartografar esse universo – que entende a cidade como um grande texto – é uma tarefa que ultrapassa os limites teórico-metodológicos de um único campo disciplinar como o da teoria e história da cidade, do urbanismo ou dos estudos literários, requisitando, como uma exigência interna de seu objeto, um enfoque interdisciplinar.

Se este aspecto apresenta-se, inicialmente, como uma dificuldade suplementar àqueles que tentam reconstituir o sentido de sua totalidade, para além do grande número de fragmentos que aparecem de forma desconexa e por vezes caótica, tal esforço interpretativo é o que, em nosso entendimento, caracteriza o trabalho científico e pode fazer com que os profissionais da área e os usuários da cidade se aproximem mais da realidade com a qual lidam cotidianamente.

Aproximamo-nos, com isso, de Fredric Jameson, que pontua que a realidade histórica só pode ser apreendida pela mediação de textos e de sua referência hermenêutica, as marcas de sua existência social e histórica. Cabe, portanto, à tarefa interpretativa desmistificar o sentido imediato do texto, restaurando-lhe o significado latente.

Sabendo que, ainda segundo Jameson, toda narrativa apresenta e representa a realidade, permanecendo, ao mesmo tempo atada e independente desta mesma realidade, o confronto de duas narrativas – uma proveniente do discurso teórico sobre a cidade e suas conformações sociais e históricas e outra, do imaginário literário – nos pareceu propício a uma melhor aproximação da tessitura do fenômeno a ser analisado.

A referência, por outro lado, a dois universos histórico-conceituais e simbólicos – a modernidade e a contemporaneidade³ – surge da necessidade, também apontada por Jameson, de compreender todo e qualquer exercício interpretativo a partir de sua

³A modernidade como o período de modernização das cidades, o grande desenvolvimento econômico e político, e das manifestações artísticas que deram origem às mais diversas sensibilidades e sociabilidades. Enquanto a contemporaneidade referente ao período que sucede a modernidade, mas que não nega a modernidade, mas também não a completa de fato, criando novas formas de ver e praticar o mundo presente.

inserção num contexto relacional e articulado que seja capaz de constituir os vínculos necessários – nesse caso entre as narrativas em questão – e respeitar-lhes as diferenças.

Se, nesse sentido, a narrativa literária parece melhor dialogar com a visão da “cidade como texto”, construindo significados diversos das experiências urbanas, a metodologia aqui empregada será menos a dos Estudos Literários ou Literatura Comparada, *stricto sensu* ou mesmo de uma Sociologia Urbana, mas talvez daquilo que pudéssemos chamar de “enfoque analítico dos Estudos Culturais”, que visa prioritariamente caracterizar e articular as relações entre cultura e sociedade. Assim, sem buscar explicações causais ou relações de dependência entre a narrativa literária e a realidade urbana em questão, procuraremos verificar como a narrativa literária põe em questão determinadas estruturas sociais e como estas suscitam determinadas formas literárias.

Desta forma, trabalharemos os textos – romances e contos – do ponto de vista exotópico, trabalhado por Bakhtin, onde se trabalha o diálogo estabelecido entre o texto literário e a cidade, ou seja, o diálogo entre diferentes discursos. Embora o trabalho de Bakhtin seja predominantemente nos campos da teoria da literatura e da crítica literária, seu enfoque “ultrapassa as fronteiras não só das disciplinas referentes à literatura, mas também da arte em geral, [...] ele se empenha em demonstrar que uma compreensão adequada do texto literário requer um processo exotópico – orientado segundo diferentes perspectivas, tal como o exige a criação literária [...]” (PETRILLI, 2010, p. 33). Assim, sua metodologia trabalha, inevitavelmente, com outros campos das ciências humanas, o que nos permite trabalhar o texto em sua especificidade em relação ao universo exterior a ele.

Além do conceito de exotopia, a análise dialógica proposta por Bakhtin se torna pertinente à pesquisa, uma vez que não visa aplicar conceitos para a análise de determinados discursos e sim, deixar que os diálogos entre texto e mundo exterior se revelem e produzam sentido por meio de um embate (BRAIT, 2006). Assim, o trabalho busca extrair o imaginário urbano que emerge do diálogo texto-cidade.

II. A forma romance e a experiência urbana moderna.

O nascimento do romance

São vastas e profícuas as relações entre experiência urbana e cena escrita. Muitos são os historiadores, arquitetos, sociólogos, antropólogos e estudiosos literários que se debruçam sobre estes campos simbólicos e daí extraem sugestivas conclusões para seus campos profissionais. A indagação sobre as representações da cidade pela literatura não deve, entretanto, partir de uma pretensa sobreposição de dois campos disciplinares que, cristalizados numa *materialidade* urbana e num *imaginário* literário opõem lógicas e procedimentos constitutivos peculiares e, por vezes, excludentes, mas vê-los como fenômenos sociais e receptáculos das experiências e sensibilidades humanas cujos trabalhos do arquiteto-urbanista e do literato dão forma material; da constatação, como aponta Argan, de que as estruturas do espaço da cidade não estão na realidade objetiva, mas no pensamento que a pensa (apud BRESCIANI, 2004, p. 9). Por outro lado, a inquirição das representações urbanas pela literatura constitui não só um excelente meio de se investigar o universo simbólico que informa o todo social e, portanto, a própria experiência urbana, como o das tentativas de problematizar e transcender a realidade sobre a qual se debruça.

Sabemos que o processo de modernização acionado pelas transformações sociais, econômicas e políticas a partir de meados do século XVIII deu origem a uma inaudita “cultura urbana”, onde a cidade – tomada não apenas pelos seus aspectos físico-geográficos, mas também pelas sociabilidades e sensibilidades ou cartografias simbólicas daí decorrentes – se tornou ao mesmo tempo palco e personagem.

No entanto, fixar o nascimento do romance é tarefa de fato impossível, dado que diferentes autores analisam o romance por meio de diversas perspectivas, levando a variadas concepções acerca das origens e da forma do romance. Assim, sem a pretensão de traçar sua cronologia, do ponto de vista de estudiosos de diversos campos, seja da crítica literária, dos estudos culturais e filósofos da literatura, nos interessa em particular o nascimento e a forma do romance urbano. Mikhail Bakhtin utiliza o termo romance de forma ampla, considerando a existência de três diferentes formas de romance que precedem o romance moderno: os romances de aventura gregos, os romances da vida cotidiana e os romances biográficos.

Em ensaio intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994), Walter Benjamin afirma que o desaparecimento da arte de narrar (oralidade, em

particular) se dá por conta da difusão da imprensa e do nascimento do romance, e suas formas de articular as experiências contadas, no período moderno. Para ele,

[o] que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. [...] A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (p. 201).

Assim, o romance, de um ponto de vista geral, veio substituir a narrativa com o advento da palavra escrita, e com ela, novas sensibilidades que tomavam forma - em particular a introspecção e a subjetividade que são características do ato individual da escrita.

Embora o século XIX seja considerado o período do nascimento da narrativa urbana, foi no século XVIII que as mudanças advindas do início da Revolução Industrial, em particular a ascensão da burguesia, se tornaram importantes para o entendimento do desenvolvimento da literatura como um todo. Assim, essa nova classe social, que gradualmente ganhava poder, viu na ciência e na tecnologia que se desenvolvia instrumentos para aumentar sua prosperidade, exigindo, então, acesso ao que se vinha desenvolvendo, o que demandou uma maior circulação de informações, dando início à imprensa (como coletivo de meios de comunicação), com o aparecimento dos primeiros jornais e revistas, e certamente o surgimento dos primeiros jornalistas, entre eles Joseph Addison e Richard Steele, fundadores dos periódicos *The Tatler* e *The Spectator*. Para além do conhecimento, o crescimento deste novo público leitor, cansado das grandes narrativas da monarquia e da aristocracia, clamava por um novo tipo de literatura que representasse o rápido processo de expansão das cidades e as novas sensibilidades que afloraram deste processo, originando assim um novo gênero literário – o romance. A diferença essencial entre a obra dos romancistas do século XVIII e a ficção do período que lhe antecede, segundo historiadores do romance, é o *realismo*. Como explica Ian Watt, em obra intitulada *A ascensão do romance* (2010), o realismo “procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida representada, e sim na maneira como apresenta” (p.11).

Embora tratassem de temas relacionados à vida cotidiana, os romances do século XVIII ainda não tratavam especificamente da vida citadina. Eles eram caracterizados por relatos apresentados como registros de fatos verdadeiros, em que o protagonista era um homem comum, utilizando-se de linguagem coloquial e descrições aprimoradas e detalhadas de informações para dar maior credibilidade à narrativa, chegando o mais perto possível da descrição da realidade (SILVA, 2005, p. 175). Watt afirma que a prática geral do romance pelos primeiros romancistas era “o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados ou baseados parcialmente num incidente contemporâneo” (p. 15). Do ponto de vista das personagens, diferente das obras do passado, que tratavam de tipos humanos genéricos, o enredo do romance trata de pessoas específicas – com nome, sobrenome e posição social – em circunstâncias específicas do contexto social contemporâneo, dedicando sua atenção ao indivíduo particular. Contudo, vale a pena ressaltar que o aparecimento deste gênero literário não se estabeleceu apenas na Europa, foi também encontrado em diversas outras partes do mundo, ou seja, “não se trata apenas de um fenômeno puramente ocidental; posto que ele não seja encontrado em todas as sociedades antigas dotadas de escrita, ele não se limita de modo nenhum à Europa, e menos ainda à Inglaterra do século XVIII” (GODOY, p. 53, 2009).

Os romances desenvolvidos neste período eram de temática primordialmente fantástica, como o clássico *Dom Quixote*, de Cervantes ou *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Defoe. Mas foi juntamente com essas obras fantásticas que o romance realista deu início. As narrativas contavam com acontecimentos terrenos e se utilizavam da estratégia da legitimação, ou seja, a narrativa buscava determinar localizações e momentos históricos que dessem a falsa pretensão de uma verdade literal.

Um fenômeno peculiar ao gênero romance é a negação de si mesmo, primeiramente por tratar-se de uma literatura que, mesmo em lenta expansão, foi o gênero que mais fez sucesso nas bibliotecas públicas e circulantes, tornando-se o gênero que mais contribuiu para a ampliação do público leitor, particularmente os leitores de ficção. Contudo, a crítica literária não apoiou o romance desde seus primórdios, o que causou descrédito ao gênero. Algumas razões para esse descrédito é o fato de as mulheres de classe média e alta ter sido as maiores consumidoras deste tipo de leitura, uma vez que dispunham de maior tempo considerado ocioso, o que dirigiu críticas ao gênero romance. Por esta razão, muitos autores negam a natureza de suas obras, utilizando-se de desculpas ou justificativas em suas obras por meio de notas, prefácios e

posfácios, entre outras estratégias. Podem-se comparar as críticas ao romance de massa a crítica feita à televisão de massa e seu caráter dispersivo e alienante. O romance que, até então, havia sido acusado de mentir, passa a expor as verdades mais cruéis, garantindo a fidelidade de suas narrativas às verdades históricas ou refletindo sobre os conceitos de ficção e mentira. Desta maneira, os primeiros romancistas – como Defoe e Richardson – para além de romperem com os paradigmas literários clássicos se utilizando da prosa em detrimento do verso, romperam com a tradicional visão de mundo e a forma com que essa era transmitida (WATT, 2010; SITI, 2009).

No entanto, o século XIX nos interessa, em particular, pois, para além de se tratar do período de plena florescência da ficção por toda a Europa e pela América, a cidade se torna a personagem principal no processo de modernização, não exclusivamente pela posição de destaque que seus progressos alcançavam, mas essencialmente pelo *fenômeno urbano*, que dela emanava. Em diversas obras, Lefèbvre aborda e discute o fenômeno urbano, afirmando que este fenômeno resulta da expansão das condições que antes eram restritas às cidades sobre o campo, formando o que se caracteriza como o *tecido urbano*. Na modernidade, a manifestação do tecido urbano se dava na forma de *expansão*, visto que este período trata do desenvolvimento da sociedade urbano-industrial, enquanto na contemporaneidade ela se dá por meio da *extensão*, ou seja, o confronto da indústria com a cidade, que se estende ao espaço social formado para além da área da cidade e que carrega características organizacionais que são próprias do espaço urbano. Isso nos interessa, pois é o fenômeno urbano que influenciará o imaginário coletivo nas grandes metrópoles que se formavam (MONTE-MÓR, 2006).

A cidade moderna e a narrativa urbana: influências da modernização no ideário urbano

As novas formas contemporâneas de acumulação do capital levantaram séries de questões socioeconômicas que influenciam diretamente as estruturas urbanas, o que produziu um novo significado à questão da urbanização. Assim, nos interessa verificar as origens das questões predominantemente urbanas que afloraram do processo de modernização. Portanto, nos parece significativo trabalhar as especificidades das formas urbanas que originaram a noção de metrópole.

A primeira metade do século XIX, como afirma Bresciani (1989), é marcada pelos sentimentos de “admiração e temor diante de algo extremamente novo” (p. 08). As reações dos povos da Inglaterra e da França diante da modernidade eram de “espanto, indignação, fascínio, medo” (p. 09). Por conseguinte, percebe-se, nas obras literárias ou nos relatos e artigos de jornais da época, a existência de dois pontos de vista deste processo de revolução urbana: de um lado, havia a exaltação das qualidades do progresso, salientando-se as “novas formas de sociabilidade urbana, com seus modismos mundanos, seu cosmopolitismo e liberalidades sociais”, “sob a roupagem de uma difusa apologia da civilização”, conforme propõe Maurício Silva (2002, p. 64). O outro prisma destacava os problemas próprios do progresso acelerado e desordenado das cidades, criticando senão somente os efeitos destrutivos do desenvolvimento tecnológico, como também os problemas morais acarretados por novas formas de relações sociais e sensibilidades que se tornavam urbanas. Alguns dos problemas mais apontados por estes relatos são: multidões, sujeira nas ruas, desemprego, péssimas condições de moradia, desigualdade, prostituição, criminalidade, vícios, epidemias, entre outros problemas. Temáticas recorrentes no gênero romance que se preservaram até os dias atuais. É nesse espaço que se condensava o símbolo dos fragmentos feios de realidade, que se direcionavam à infinita busca ao particular, ao sentido de concretude individual.

Desta maneira, o crescimento exponencial das cidades deu origem a uma nova dinâmica social ditada pela concentração de grandes populações em um mesmo espaço, originando um novo fenômeno, até então nunca experimentado: o fenômeno urbano. Conforme explica Marcia Senra, em artigo intitulado *Cidade Moderna: história, memória e literatura – Paris, Belo Horizonte*, em descrição das características da cidade moderna que

a cidade passa a representar a própria civilização à medida que a vida urbana é vista como um destino inexorável. A cidade deixa de ser um lugar de abrigo, proteção e refúgio, escapulindo à sua condição mineral e se torna um aparato comunicacional do entrecruzamento dos discursos do processo civilizatório (p. 64).

É justamente esta nova dinâmica comunicacional que possibilita a literatura buscar a identificação e o desvendamento do enigma que é a cidade, reconstruindo imaginários e identidades individuais e coletivas que representam a vida urbana. Assim, a cidade se reconstrói na espacialidade do texto refletindo a dualidade de seus espaços e construções mapeados e planejados em contraste à heterogeneidade das pessoas que nela transitam, formando um tecido urbano povoado pelas mais diferentes raças, nacionalidades, profissões, valores e experiências, que exigiram da literatura uma nova maneira de captar a fragmentação e fluidez desse espaço urbano (SENRA, 2011).

No âmbito da literatura, o século XIX foi marcado por intensas mudanças do ponto de vista do desenvolvimento social e artístico. Nesta época se espalhou o hábito de leitura e deu-se a expansão do mercado editorial que contava com obras para todo tipo de público leitor, desde a fascinação pelos desenvolvimentos científicos, passando pelos textos sobre as ameaças da evolução exacerbada, às narrativas do cotidiano. Como bem observa Bresciani (1989), aqueles que se propunham a escrever para este novo público ofereciam aos leitores o espetáculo de suas próprias vidas e, para isso, tornaram-se exímios observadores das multidões das ruas, na tentativa de esquadrihar e tornar legível a cidade, cuja imagem levava a metáfora como caos, turbilhão ou mar/onda de pessoas que se deslocam por entre os edifícios da cidade grande. Conforme aponta Rejane Rocha (2012), é o sentimento de fascinação que toma o artista frente às mudanças das grandes cidades:

O misto de atração e repulsa que está implícito no significado do vocábulo, emerge [dos] versos de Baudelaire, que olha par a cidade de finais do século XIX com o olhar crítico daquele que a sabe como repositório de todas as tensões de que a modernidade – e as novas relações de trabalho, de consumo e de produção que a caracterizam desde o seu surgimento – é agregadora e, ao mesmo tempo, a sabe, também, como fonte inesgotável de material poético (p. 107).

Por conseguinte, o símbolo deste período foi a cidade, que servia de “cenário principal da trama, representada em alguma personagem ou em contraste com a vida rural” (SILVA, 2005, p. 233). Cidade esta, que levava à alienação do sujeito, à supressão da

identidade individual, a uma vivência incógnita, temas recorrentes nas obras literárias da época. Como bem colocado por Benjamin: “esta é a multidão imbricável onde ninguém se desvenda todo para o outro e onde ninguém é para o outro inteiramente impenetrável” (*apud* BRESCIANI, 1989, p. 21). Consequentemente, a cidade tornava-se, em sua essência, a própria representação da civilização, uma vez que a vida urbana veio a se tornar um destino inevitável.

Assim, a cidade moderna consolidada em meados do século XIX tornou-se palco para que artistas pudessem observar e expressar as ambivalências que dela surgia. Podia se observar claramente as contradições que emergiam da modernização: “de um lado, as capitais culturais, para as quais convergiam as novidades cosmopolitas das artes, da moda, dos comportamentos; de outro, a caoticidade do espaço que, em permanente revolução arquitetônica, expulsava para as suas margens os espoliados do sistema capitalista” (ROCHA, 2012, p. 109).

Impossível falar de literatura e cidade, sem pensarmos na Paris de Baudelaire. Sua experiência com a cidade inaugura uma cultura do urbano que lhe concedeu título de criador da expressão da modernidade. Segundo Marcia Senra, “a cidade de Baudelaire é a cidade aberta, virtude e vício, para além do bem e do mal, palco da vida e lugar onde as coisas acontecem” (2011, p. 70). Assim, a obra de Baudelaire constitui-se material extremamente profícuo para qualquer análise sobre a cidade na literatura. Sua obra, particularmente voltada à cidade de Paris – a capital do século XIX –, trabalha, sobretudo, com os contrastes presentes nesta grande cidade em transformação. Os poemas em prosa de Baudelaire trabalham os duplos recorrentes do processo de modernização e todas as duplicidades da cidade, que provocam sentimentos contraditórios de encantamento e temor em séries de fragmentos da vida urbana. Pode-se verificar em um trecho do poema *O Cisne*, em *As flores do mal*, algumas das características apresentadas anteriormente:

I
Andrômaca é em ti que eu penso! Aquele rio,
Espelho triste, em que outrora resplandeceu
Tua dor de viúva em majestoso brio,
Simoente irreal que teu choro cresceu,

Súbito fecundou minha fértil saudade,
Quando ia cruzar o Carrossel atual.
A velha Paris não é mais! (uma cidade
Muda mais rápido, ai, que um coração mortal);

[...]

II

Paris muda! Porém, minha melancolia.
Não!, Andaimos, palácios novos, avenidas,
Blocos, para mim tudo vira alegoria,
E mais que as pedras, pesam lembranças queridas.

Também em frente ao Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu cisne, no seu gesto delirante,
Tal igual os exilados, grotesco e sublime,
Roído de um desejo sem fim! e adiante,

[...]⁴

Neste fragmento, percebe-se a ambiguidade de sentimentos que trazem a modernidade. A melancolia de ver a cidade outrora ligada ao campo e ao rio e agora a capital da cultura com construções imponentes como o *Musée Du Louvre* serve de conteúdo para o olhar do artista, que contempla Paris em todas as suas singularidades. A cidade é para ele o objeto de sua poesia alegórica, fruto de seu

⁴LE CYGNE

I

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,
A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

[...]

II

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.
Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,

[...]

Tradução de Duda Machado, disponível em:

http://www.revistazunai.com/traducoes/charles_baudelaire.htm (acesso em: 18 de maio de 2014).

estranhamento frente às rápidas mudanças em sua saudosa cidade. Pode-se perceber, também, nas estrofes extraídas do poema a perda de referências e a sensação de pertencimento abalada, contudo, sem se referir de forma negativa às mudanças, ou seja, o autor aceita as transformações de sua cidade, mas com um sentimento de nostalgia. “Nas alegorias de *As flores do mal*, as lembranças se multiplicam e se desligam da linearidade da memória como instantâneos fotográficos” (2008, p. 31), conforme expõe Katia Muricy, em artigo dedicado à obra de análise de Baudelaire feita por Walter Benjamin. De acordo com o próprio Baudelaire em *Sobre a modernidade*, o artista é um solitário criativo que tem maior objetivo do que o do simples *flâneur*, que busca um prazer efêmero. Esse artista busca a Modernidade, que se configura em retirar da “moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”. Conforme indica Rejane Rocha, o artista deve

“estar suficientemente perto da cidade para dela sorver o que há de mais expressivo na Modernidade que se consolida; estar suficientemente dela distanciado para não se deixar sorver por seu ritmo alienante: esse é o desafio do olhar poético que se detém nos centros urbanos em meados do século XIX (2012, p. 112).”

É, portanto, neste panorama que a Europa do século XIX inaugura a Modernidade, que se espalha aos quatro cantos do mundo continuamente despertando duplos sentimentos de fascínio e temor, de exaltação e nostalgia. No Brasil, certamente em velocidade mais lenta do que na Europa, a modernização também influencia o ideário literário.

A experiência urbana e a literatura no Brasil moderno

A questão urbana, sobretudo com o surgimento da modernidade – com seu auge no século XIX, abriu espaço para discussões em diversos âmbitos do conhecimento, nomeadamente pela filosofia, pelo urbanismo, pelas ciências sociais e também pela literatura. Embora o conceito de cidade seja datado dos impérios antigos e medievais, foi somente neste período que a cidade aparece como *locus* da vida moderna, dando início a uma cultura predominantemente urbana.

Como aponta Roberto Luís Monte-Mór (2006; 2008), os questionamentos acerca da cidade face às mudanças tecnológicas e culturais nos países centrais se desdobram nas colônias e ex-colônias. Desde os primórdios do planejamento urbano, os países periféricos se apropriaram das soluções para os problemas urbanos de países capitalistas centrais, em particular França e Estados Unidos. Desta maneira, ele afirma que o urbanismo Brasileiro seguiu os mesmos passos:

O desenvolvimento do capitalismo industrial brasileiro, iniciado no período de substituição de importações e aguçado nas três últimas décadas, criou os chamados 'problemas urbanos' e, com eles, a necessidade de buscar soluções nas propostas elaboradas nos países desenvolvidos. Assim, as diversas tendências e correntes, surgidas no centro do sistema capitalista, vão sendo incorporadas 'tardiamente' pelas periferias. "No caso das cidades, à medida que as 'mazelas' geradas pela concentração populacional e industrial vão surgindo no processo de expansão do capitalismo vão sendo importadas, também, as 'soluções'" (MONTE-MÓR, 2008, p.34).

É importante ressaltar que não se trata, aqui, de se reconstituir ou analisar tal pensamento – nacional ou internacional – mas sim apreender seus principais argumentos, de maneira que sirvam para verificar como eles são reconstruídos – ou não – pelas narrativas literárias que os acompanham.

A questão da experiência urbana na literatura brasileira é um assunto bastante delicado, pois, neste período, o país passava pela modernização tardia, além da passagem do reino a república. Assim como em países da Europa, o século XIX no Brasil foi marcado por diversos eventos importantes, que afetaram tanto o campo político, quanto o social e cultural do país, alterando a forma de se perceber a nova realidade vivenciada. A emancipação política, recém-conquistada pelo Brasil no início do século XIX ao mesmo tempo em que tornava o país um receptáculo para a importação de tais ideias – acrescida da necessidade, anterior, de "modernização"

decorrente da presença da família real e sua estrutura burocrático-administrativa – tornava sua aplicação “enviesada”, uma vez que o país ainda dependia da colônia Portuguesa. De fato, a disparidade entre uma sociedade assentada no escravismo e os ideais do liberalismo europeu fazia com que diversos autores não descrevessem sequer falsamente a realidade, revelando não só a manutenção do nosso atraso, mas também o fundo falso de tais ideias. Dessa forma, a promessa de civilidade representada pela urbanidade tida como “um privilégio do progresso que veio abrir caminho frente às dificuldades do contexto rural e primitivo, preponderantemente num tempo passado” (REIS, 2011, p.157), devia conviver, cotidianamente, com a permanência do arcaico:

Escravos, vadios, mendigos, trabalhadores que viviam de viração, vagabundos, malandros, prostitutas, criminosos, ladrões, numa sociedade que se urbanizava, mas que não tinha produzido ainda o emprego em escala industrial incendiavam o imaginário das camadas letradas da população, acenando com a ameaça de desordens de todo tipo, no limite da própria revolta escrava na capital do país (PECHMANN, 2007, p.32).

Como a modernidade no Brasil, particularmente no âmbito da cultura, foi trazida por intelectuais que buscavam nos grandes centros culturais inspirações para seus trabalhos, a fim de aplicá-las em solo brasileiro, os pontos de vista que nos restaram, e que nortearam os trabalhos artísticos brasileiros por muito tempo, foram: ou a completa aceitação e utilização das ideias e modelos vigentes, particularmente na Europa, ou a cautela na utilização dessas ideias, dando ênfase para a cultura produzida aqui. Assim, dá-se início a uma dualidade que permeou a arte brasileira, particularmente a literatura, onde a cultura brasileira e suas manifestações são desvalorizadas em detrimento da cultura europeia, como modelo de modernidade a ser alcançado e a vertente que encontrava na cultura brasileira e todos os seus símbolos a maior expressão de arte.

Vimos, portanto, que as transformações urbanas provenientes do processo de industrialização originaram, na Europa, o estabelecimento de novos padrões de sociabilidade. Como afirma Maurício Silva (2002), “com o declínio do patriarcado rural e a afirmação da burocracia estatal urbana, assistimos a uma verdadeira explosão demográfica, que teria consequência direta na imagem da cidade formulada por nossos intelectuais e artistas” (p. 64). Como apontado por Roberto Schwarz em *As ideias fora do lugar* (1981), os autores brasileiros desta época, “cada um a seu modo”, refletiam “a disparidade entre a sociedade brasileira, escravistas, e as ideias do

liberalismo europeu” (p. 13). É a este chão histórico que o escritor sobreporá uma forma a outra forma compondo os primeiros momentos de uma literatura urbana que a partir de então marcará para sempre o imaginário e a realidade nacionais. Nesse sentido, ainda seguindo os passos de Roberto Schwarz, podemos dizer que grande parte do esforço dos literatos do oitocentos foi dar os contornos simbólicos de uma cidade que se queria modernos, aos moldes da vida burguesa, embora sua base social ainda estivesse presa à outra experiência, o latifúndio-escravista que, embora capitalista, se centrava no campo e nas relações de dependência. Assim, a constituição do romance se deu em uma sociedade que era ainda predominantemente rural, ainda em fase de relações sociais escravistas, dependência econômica e atraso tecnológico e desenvolvimentista. A literatura brasileira do século XIX trazia em sua forma os traços da modernidade europeia, enquanto a sociedade ainda lidava com uma situação de poder latifundiário. A vinda de estilos de vida, instituições e visão de mundo importadas de países europeus e implantadas de forma hostil em nosso ambiente nos transformava em “desterrados em nossa terra”, como afirmou Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Raízes do Brasil* (2002):

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (p. 945).

Desta maneira, os autores brasileiros não ficaram indiferentes às experiências sociais nas cidades brasileiras emergentes, particularmente em relação a esta sociabilidade atravessada, à nova concepção de realidade urbana (importada), passa a povoar o imaginário coletivo daqueles que vivenciam o ambiente urbano (SILVA, 2002). Sociabilidade que tinha em seu bojo um conjunto de práticas simbólicas que eram colocadas em prática num momento em que o país, para além do desenvolvimento sócio tecnológico e cultural, também buscava consolidar sua identidade nacional, pautada em ideias trazidas do estrangeiro.

A experiência urbana do século XIX, enviesada ou não, foi representada pela primeira vez em *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, obra considerada como

o primeiro romance urbano tipicamente brasileiro, retratando a realidade da juventude burguesa carioca do século XIX. *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida também trata das relações sociais, incorporando linguagem popular para retratar o ambiente aristocrático carioca. Obra considerada por diversos críticos literários como precursora do personagem tipicamente brasileiro: o malandro, caracterizado na *Dialética da Malandragem* (2004) de Antônio Cândido no intuito de estabelecer a construção de uma identidade urbana no Rio de Janeiro. Outro autor de grande influência na narrativa urbana foi José de Alencar, com as obras *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), que tratavam da vida urbana e da sociedade burguesa carioca. Vale ressaltar que a obra completa de José de Alencar não era unicamente urbana, o autor também trabalhou com os temas: sertão do nordeste, o pampa gaúcho, a zona rural, a nacionalidade, a colonização, entre outros temas.

Contudo, é no fim do século XIX que o país sofre uma avalanche de mudanças no aspecto organizacional das cidades, sendo o Rio de Janeiro a cidade símbolo da metrópole cultural brasileira. O período entre 1875 e 1930 marca a grande expansão da cidade, com melhoramentos em áreas específicas da cidade com foco nas obras de infraestrutura, como saneamento e abertura de sistemas viários. Nos primeiros anos do século XX, os projetos de melhoramentos dão início ao processo de descentralização e valorização de novas áreas das cidades. É neste contexto que se dá a formação dos cortiços, moradias brasileiras peculiares. As influências estrangeiras podem ser verificadas nos primeiros planejamentos urbanos brasileiros, como os planos de Aarão Reis, Saturnino de Brito, Pereira Passos e Prestes Maia, que se apropriaram das ideias do plano regulador de Haussmann, em Paris (MONTE-MÓR, 2006).

Foi neste contexto que Machado de Assis tornou-se a voz de nossa maior representação ficcional das primeiras vivências urbanas, precedendo:

do latifúndio, da escravidão e de seus correlatos, ainda que necessite para se constituir do quadro estreito e rarefeito de uma certa paisagem urbana, que é por onde se movimenta a trama machadiana. Eu diria, para sintetizar, que a ficção de Machado de Assis é ainda a encenação da grande experiência do latifúndio intocado que transita pelas ruas apertadas e acanhadas da cidade (GIL, 2004, p.70).

Portanto, é Machado de Assis quem consegue elevar a experiência urbana brasileira a um nível completamente novo, transformando esta experiência enviesada, “essa espécie de desvantagem histórica em vantagem literária”, onde o Brás Cubas “como personagem e narrador, estrutura um ponto de vista de classe em que o ‘critério burguês, ilustrado e europeu’, requerido nos salões cariocas, alterna-se com outro ‘emanado de nossas relações sociais não burguesas’”, conforme afirma Fernando Cerisara Gil (2004, p. 69).

Desta maneira,

a experiência urbana entrou em nossa literatura sorrateiramente, pela porta dos fundos, como se ali não quisesse estar ou ali estivesse a contragosto, dada menos pela expansão das formas de sociabilidade e pelo ritmo da vida urbana e moderna, e muito mais pelo esgotamento de nossa experiência oligárquico-latifundiária (GIL, 2004, p. 74).

É neste período que Machado de Assis – personagem de maior importância – se volta à cultura importada, representando o que há de falso no país. A escolha da temática da cidade implicava na negação do Brasil real. Como diversos outros escritores, Machado utilizou-se da temática urbana e dos locais aristocráticos ou dos subúrbios cariocas, de certa forma negligenciando as raízes rurais (VELLOSO, p.245, 1988).

Embora bastante descritiva, a obra de Machado nos fornece diversas imagens geográficas do Rio de Janeiro, além das relações cotidianas que emergiam desse novo espaço e suas características sociais, como os espaços públicos populares, os subúrbios, os morros (GUIMARÃES, 2011). Desta maneira, a obra de Machado de Assis se torna um marco divisor na literatura brasileira, pois é a partir daí que a literatura trabalha a dicotomia da modernidade, em particular no que se refere à construção do ideário urbano. Como aponta Níncia Borges-Teixeira, Machado,

ao ler /escrever a cidade do Rio de Janeiro, mostra duas vias que se completam. De um lado, há a perspectiva de um “eu” que se distancia este “eu” apela para as metáforas, que abundam e fecundam, fazendo deste retratista, um coreógrafo do movimento da cidade. De outro lado, o seu campo de visão recai sobre os acontecimentos “corriqueiros” da metrópole que se expande. As imagens que advêm, nas dobras das crônicas machadianas, associam o traço visível à coisa invisível (2011, p. 76).

A obra Machadiana desdobra, então, uma imagem de uma cidade que se queria moderna, com seus bondes elétricos, ruas modernizadas e grandes espetáculos, e uma cidade subterrânea e ilusória que contrastava civilização e subdesenvolvimento. Desta maneira, a obra de Machado está longe de apoiar as ideias

desenvolvimentistas, embora não as ataquem diretamente. O autor trabalha a dicotomia entre essência e aparência de forma sutil, deixando que o leitor busque em sua leitura o que está além do aparente, sugerido por meio de suas metáforas (BORGES-TEIXEIRA, 2008).

Em um contexto onde o universo urbano é identificado como uma espécie de corpo estranho à realidade nacional escolhê-lo como temática significava, em última instância, assumir o antinacionalismo. Esse esquema de interpretação da nacionalidade centrado na geografia assume uma importância inédita entre nós. E é com base nele que vai ser construída uma espécie de tipologia intelectual centrada nas categorias litoral e sertão. Extrapola-se, ou melhor, sofisticada-se a tese dos dois brasis, que passam a configurar saberes opostos (VELLOSO, 1988, p.6-7).

Consequentemente, o final do século XIX e início do século XX é a fase em que a literatura brasileira se estabelece como uma literatura predominantemente urbana, adequada ao sistema sociocultural vigente, recebendo o reconhecimento e o prestígio que lhe cabia. Os literatos deste período foram, portanto, os instauradores de uma vertente literária que enfatizava o comportamento citadino e a vivência urbana. Ênfase que contava, para além das rápidas mudanças no ponto de vista social, político e econômico, as cidades brasileiras passavam, também, por grandes processos de reurbanização.

Cidade e literatura brasileira no século XX

É na passagem do século XIX para o século XX que o Brasil estabelece, de certa maneira, sua modernização, ou seja, “uma ‘modernidade’ que se consolidava por meio da demolição constante e pela busca do ‘sempre-novo’” (GOMES, 1994, p. 105). Assim, nesse período, a leitura da cidade se dá sob a perspectiva do enfrentamento de mudanças no espaço citadino que causam algum sofrimento em relação às perdas e alterações na paisagem que os autores/personagens tinham em seus imaginários, além da questão da solidão em um espaço urbano tão amplo e superlotado, sentimento constatado pela falta de comunicação entre os ocupantes daquele espaço. Deste modo, a literatura busca referências da cultura popular, na tentativa de fixar uma imagem da cidade, agora transformada constantemente pelo desenvolvimento da modernização. Como disse Machado de Assis em carta para Magalhães de Azeredo: “Terei conhecido apenas duas cidades, a da minha infância e a atual, que na verdade são bem diversas”. É este sentimento que permeia a literatura urbana da modernidade.

Embora as reformas urbanísticas tivessem como finalidade a modernização das cidades brasileiras, como os primeiros planos urbanísticos, que tiveram como referência os planos utilizados na urbanização de Paris, as cidades brasileiras ainda apresentavam marcas de cidade colonial que influenciavam diretamente na expressão literária da época. Ou seja, a literatura da passagem do século XIX para o século XX questiona uma impossibilidade da concretização da modernização no Brasil, seja no aspecto urbanístico, quanto no aspecto econômico e social.

As mudanças no aspecto urbano da cidade do Rio de Janeiro, causadas pelos projetos de melhoramentos, focadas nas obras de infraestrutura, como saneamento e abertura de sistemas viários, e a valorização das áreas centrais da cidade originavam reações contraditórias – sentimentos também experimentados durante o processo de modernização das principais cidades europeias: a euforia e exaltação por conta do grande progresso e a crítica às mudanças aceleradas e bruscas, particularmente relacionados aos modelos europeus.

O Rio de Janeiro, sede da corte portuguesa e maior cidade do Império, foi palco das tensões trazidas pela urbanização acelerada, levantando o paradoxo do progresso da cidade, que ao mesmo tempo em que se desenvolvia, sofria de problemas sérios de

infraestrutura. A transição da monarquia para a nascente república faz com que uma nova ordem social se estabeleça, constituindo, assim, uma versão brasileira do cosmopolitismo, “[t]rata-sede uma apropriação singular do Rio de Janeiro aos códigos simbólicos da *Belle Époque* como a contemplação da *Art Nouveau*, como a frequente visita aos novos espaços públicos, em cafés e salões boêmios” (CORAÇÃO, 2009, p.03).

Neste contexto urbano de transformações, em que a exaltação do progresso era evidente, a literatura abriu espaço para que emergissem olhares críticos a respeito desta nova dinâmica que se apresentava. Desta maneira, Machado de Assis, nascido e criado no Rio de Janeiro, filho de um afrodescendente com uma portuguesa, soube aproveitar, de forma bastante diplomática, sua habilidade de escritor para poder transitar por meios restritos à elite carioca, podendo, desta maneira, manifestar por meio de suas obras suas percepções a respeito da cidade e do contexto social que o cercava (GUIMARÃES, 2011). Seus textos são frutos das experiências e relações entre prática e representação, que fizeram com que o autor, um afrodescendente que conseguiu espaço no núcleo da sociedade brasileira de sua época, pudesse exaltar em sua obra espaços populares da cidade do Rio de Janeiro. A crítica machadiana à elite brasileira não acontece de forma explícita e direta, Machado dá voz às personagens caricatas presentes na sociedade brasileira da época. Em artigo sobre a obra de Machado e Lima Barreto, Níncia Borges-Teixeira aponta para uma peculiaridade da obra machadiana:

Leitor do social, Machado recupera uma sensibilidade da vida urbana de sua época, recolhendo aquele viés de amoralidade, que é vivenciado como integrante natural da vida de uma cidade moderna e em transformação. Ora descreve o provincianismo ingênuo, que é vencido pelas artimanhas de um viver social, cujas regras lhe são estranhas; ora é a exacerbação do culto das aparências e a supervalorização de títulos e cargos que são trazidos com realismo e ironia pela pena de Machado (2011, p.76).

Assim, percebe-se que na obra machadiana esta dualidade se completa, dando forma ao tecido urbano e social brasileiro, que se trabalha em essência e aparência, uma cidade ainda marcada pelas características rurais, que se queria modernizada.

Em análise de alguns contos, Geny Ferreira Guimarães (2011) aponta algumas características da cidade do Rio de Janeiro em inícios do século XX. No conto *Jogo do Bicho*, Machado expõe a cidade da virtude e do vício, quando Camilo, que tem como diversão frequentar a Ópera da Rua do Ouvidor, se torna viciado pelo jogo do bicho,

que teve suas origens nos subúrbios e se espalhou pelas demais áreas da cidade. Em análise de *Dom Casmurro*, Frederico Rosa Barcellos (2009) ressalta a valorização dos espaços litorâneos, desenvolvida ao longo do século XIX, tornando esta a ambiência das elites brasileiras. Para ilustrar seu ponto de vista, Barcellos utiliza o seguinte trecho da obra:

A nossa vida era mais ou menos plácida. Quando não estávamos com a família ou com os amigos, ou se não íamos a algum espetáculo ou serão particular, passávamos as noites à nossa janela da Glória, mirando o mar e o céu, a sombra das montanhas e dos navios, ou a gente que passava na praia. Às vezes, eu contava a Capitu a história da cidade, outras lhe dava notícias de astronomia (ASSIS, 1981, p.132).

Para Fernando Gil, a obra de Machado de Assis é a expressão de um latifúndio velado nas ruas de uma cidade que se quer moderna, mas ainda se mostra ainda acanhada (2004). Por meio de ironias e caricaturas, a obra machadiana faz uma crítica à imagem distorcida dos próprios brasileiros em relação ao seu país: um Brasil, que exaltava suas riquezas naturais, mas negava a presença do negro.

Também carioca, Lima Barreto, filho de escrava, mulato, tinha uma relação estreita com a cidade do Rio de Janeiro e a elegeu como tema principal desde sua primeira publicação, *O subterrâneo do Morro do Castelo*, a fim de trabalhar a tensa relação entre a cidade e Modernidade que se instaurava. Assim, as reformas urbanísticas que tinham como objetivo criar um cenário carioca moderno e civilizado, com seus passeios pelas avenidas, como a Avenida Central e a Rua do Ouvidor e visitas aos sofisticados salões e confeitarias, onde aconteciam as novas práticas sociais – excludentes e hierarquizadoras – aparecem na obra de Lima Barreto em forma de crítica direcionada ao progresso e a cidade real, aquela que não era vivenciada por essa nova elite brasileira.

Embora Lima queira e esteja no coração pulsante da cidade, ele denuncia as mazelas que resultam da metamorfose da vida carioca a caminho de um cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense. Sob o signo da desconfiança, mas rejeitando a nostalgia do campo, percebe a relação necessária entre a modernidade e vida urbana. Coloca-se, contudo, à margem da euforia e vê criticamente a gradativa perda da “experiência” – que vem da repetição do hábito, fora do reino do efêmero da cidade moderna. A experiência ligada às formas culturais da tradição é atropelada pelo projeto de modernidade autoritária do Estado, que afasta os cidadãos dos processos de decisão. Desse ponto de vista, Lima registra com ironia, a montagem do cenário

para a representação da peça que dramatiza o entusiasmo desses tempos, surge, então, a Cidade-Palco (TEIXEIRA, 2008, p. 06).

Lima Barreto busca nas manifestações populares a crítica ao progresso que poderia dar fim à cultura tipicamente brasileira, como o folclore. Por meio do entrosamento entre realidade e ficção, Lima faz críticas e levanta debates acerca do desenvolvimento do país por meio da cópia dos padrões europeus, tanto por parte da reurbanização do Rio de Janeiro, quanto pela apropriação dos novos costumes importados da Europa. Entretanto, o autor nunca se opôs à modernização, o que mais preocupava o autor, refletido em suas obras, era o fato de que “o Brasil cosmopolita, civilizado e moderno, não forneceria espaço para o sincrético, mestiço, supersticioso, heterodoxo [...]” (NOGUEIRA, p. 114, 2010).

Para Lima Barreto a cidade deveria ser um espaço de experiências vivenciadas que estão para além do embelezamento da cidade e tem ligação direta com uso que se faz dela. Para ele, a identidade da cidade deveria ser preservada, uma vez que o discurso cientificista que dava suporte ao processo de modernização não trazia benefício algum para o povo, criticando diretamente a modernização excludente. Suas personagens são as porta-vozes das reflexões e sentimentos do autor para com a cidade do Rio de Janeiro (NOGUEIRA, 2010; ORBE & RIBEIRO, 2011).

Em análise da experiência urbana vivenciada por Lima Barreto na cidade do Rio de Janeiro, Rômulo Filizzola Nogueira ressalta em uma passagem do livro *Toda crônica*, de 1911, a preocupação de Lima Barreto com o apagamento dos marcos do passado arquitetônico da cidade e a perda da identidade:

O convento não tinha beleza alguma, mas era honesto; o tal hotel não terá beleza alguma e será desonesto, no seu intuito de surripiar a falta de beleza com as suas proporções mastodônticas.

De resto não se pode compreender uma cidade sem esses marcos de sua vida anterior, sem esses anais de pedra que contam sua história.

Repito: não gosto do passado. Não é pelo em si; é pelo veneno que ele deposita em forma de preconceitos, de regras, de prejulgamentos nos nossos sentimentos. [...]

Quando, entretanto, eu me faço cidadão da minha cidade não posso deixar de querer de pé os atestados de sua vida anterior, as suas igrejas feias e seus conventos hediondos (BARRETO, 2004, v.1, p.99-100).

Maria Stella Bresciani, em trabalho sobre o pensamento de Giulio Carlo Argan, afirma ser ineficaz a intenção do urbanismo moderno “projetar a cidade para um futuro que não nos pertence” (2004, p. 12).

Por meio da poesia, Carlos Drummond de Andrade também faz sua leitura da cidade do Rio de Janeiro apontando as extremas transformações do espaço urbano, trabalhando a metamorfose da cidade em tom nostálgico, buscando nas memórias e tradições culturais o retrato do Rio. É a obra de Drummond que também direciona a literatura do início do século XX para Minas Gerais, nomeadamente para Belo Horizonte, cidade considerada ainda provinciana, que vinha, de maneira menos acelerada, sofrer as transformações do processo de modernização. Para ele, a experiência urbana de Belo Horizonte se dava de forma ambígua, oscilando entre o passado e futuro.

O pensamento urbanístico moderno no Brasil, do ponto de vista do desenvolvimento do urbanismo como área de conhecimento específico é trabalhado em três períodos, como destaca Flávio Villaça, em seu trabalho de pesquisa que bem expõe a história do planejamento urbano brasileiro. O primeiro, entre os anos de 1875 e 1930, trabalha, em seu princípio, com melhoramentos em áreas específicas da cidade com foco nas obras de infraestrutura, como saneamento e abertura de sistemas viários. Num segundo momento, 1930 até 1990, a maior fase do urbanismo trabalho primeiramente com o desenvolvimento de suas vias de transporte, a fim de articular a cidade como um todo, ou seja, unir centro, bairro e periferia.

Estas primeiras transformações foram consideradas radicais e introduzidas em quase todas as grandes cidades brasileiras. Depois da organização da circulação nas cidades, o foco da arquitetura voltou-se para a seus aspectos intrínsecos e sua regionalidade. Este período, entre 1950 e 1964, marca a solidificação do urbanismo como área de estudo e atuação profissional. Por fim, o período entre 1965 aos anos 90 é marcado pelo Planejamento Integrado, que deveria integrar a cidade em todos os seus aspectos e de forma interdisciplinar.

A terceira fase do urbanismo brasileiro marca a redemocratização do urbanismo, uma ruptura com o tecnicismo dos planos diretores, a fim de uma maior mobilização popular. Foi uma etapa de maior conscientização urbana, particularmente voltada aos movimentos populares.

Os projetos de melhoramentos, desde suas aplicações, dão início ao processo de descentralização e valorização de novas áreas das cidades. É neste contexto que se dá a formação dos cortiços, moradias brasileiras peculiares. As influências

estrangeiras podem ser verificadas nos primeiros planejamentos urbanos brasileiros, como os planos de Aarão Reis, Saturnino de Brito, Pereira Passos e Prestes Maia, que se apropriaram das ideias do plano regulador de Haussmann, em Paris (MONTE-MÓR, 2006).

Durante quase todo este período, o trabalho de planejamento urbano era realizado por engenheiros e engenheiros-arquitetos e a formação destes profissionais era oferecida pelas Escolas Politécnicas. Ao final do século XIX, em São Paulo, a arquitetura era uma especialização da engenharia, enquanto no Rio de Janeiro os arquitetos eram formados pela Escola de Belas Artes (LEME, 1998). Foi somente na metade do segundo período urbanista, com a consolidação da arquitetura e do urbanismo como área de trabalho e pesquisa, que a profissão se firmou.

O modernismo como divisor de águas

Marcado por grandes mudanças no âmbito da cultura e da política, o período que corresponde aos anos de 1920 e 1930 se torna campo extremamente fértil para a discussão sobre o desenvolvimento urbano e a construção da identidade nacional. Embora não se trate de um assunto novo – temática constante no Romantismo – o crescimento das cidades em área e população fez com que a busca por uma identidade nacional se fizesse necessária. O país vivia uma grande expansão tecnológica e urbanística, que, conseqüentemente, alterou a concepção de mundo, criando novos imaginários e expectativas, que atingiram não só o âmbito político e social, mas, em especial, o cultural.

A expansão do tecido urbano da cidade de São Paulo, baseado na expansão da indústria e da oligarquia cafeeira, não se baseava apenas no desenvolvimento arquitetônico ligado ao ideário moderno trazido da Europa e amplamente difundido por Le Corbusier, mas principalmente, pela adaptação do espaço urbano para acolher a maciça chegada de imigrantes brasileiros e estrangeiros. A cidade sofria com o ritmo veloz do desenvolvimento e contava com uma heterogeneidade que, conforme aponta Rejane Rocha, “produziu traços simbólicos que contaminaram as relações sociais estabelecidas na cidade e forneceram material temático e motivação formal para os diversos produtos culturais que circularam pela São Paulo no início do século XX” (2012, p. 115). Tem-se, portanto, uma metrópole cultural, que proporciona imagens concretas, trabalhadas em símbolos pelos artistas da época, transformando o imaginário coletivo moderno.

Assim, em 1922 inicia-se a Semana da Arte Moderna, que tinha como objetivo o rompimento com a formalidade literária do passado e a busca por uma cultura genuinamente brasileira, que viria a se tornar o marco da renovação da linguagem artística da época. Embora os modernistas da Semana de 22 tivessem objetivos em comum, o grupo acabou por se dissolver em três vertentes: o Movimento Antropofágico (vindo do Manifesto da Poesia Pau-Brasil), o Verde-amarelismo (ou Escola da Anta) e o Manifesto Regionalista, por questões políticas e ideológicas.

O grupo de artistas modernistas do grupo paulista lidava com três questões diretamente ligadas ao urbano e ao artístico, como afirma José Luiz Passos:

Desenvolver uma técnica que desse conta de uma nova experiência oferecida pela paisagem urbano-industrial de São Paulo; realizar a atuação do sistema de produção cultural da nação pelo transplante de determinadas práticas específicas, representadas pela renovação que as vanguardas estéticas europeias já haviam alcançado; e finalmente, considerar justamente a especificidade do contexto onde essas práticas se efetivariam, buscando através de seus usos uma identidade ao mesmo tempo singular e coletiva, para o artista e para a nação (1998, p. 12).

Contudo, os participantes da Semana da Arte Moderna já discutiam, antes de 1922, as tendências vindas da Europa no âmbito das correntes artísticas, cultivando novas formas de expressão artística plástica e literária. Entre os artistas cariocas e paulistas que participaram da “Semana”, podemos nomear na literatura Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Sérgio Miliet, Plínio Salgado; na pintura: Anita Malfatti, Di Cavalcante, Vicente Monteiro do Rego; na música: Heitor Vila-Lobos, Hernani Braga; na arquitetura Antônio Garcia Moya e Georg Przyrembel.

Deste contexto, vale destacar a figura de Mário de Andrade, particularmente, por seu comprometimento com a questão da identidade nacional. No *Prefácio Interessantíssimo*, do livro *Paulicéia Desvairada*, lançado em 1922, Mário introduz o ideário do modernismo, além de afirmar a riqueza da “língua brasileira” e valorizar na literatura o uso das diversas nuances linguísticas encontradas pelo Brasil a fora. Escrito em 1922 e publicado somente em 1924, em *A Escrava que não é Isaura*, Mário consegue ponderar seus ideais modernistas: “Confesso que das horas que escreveram esta Escrava em abril e maio de 22 para estas últimas noites de 1924 algumas das minhas ideias se transformaram bastante” (ANDRADE, 2010, p. 121). O artista, por meio de pesquisa etnográfica, coletou mitos, lenda, folclore e costumes regionais e criou *Macunaíma*, personagem da obra homônima, que serviu de marco decisivo no processo de busca da identidade nacional. O anti-herói, fusão de diversos mitos e raças, é o representante da heterogeneidade do povo brasileiro.

No âmbito das artes, devemos salientar que nos primeiros dez anos da estética modernista, os artistas tiveram por objetivo principal reciclar a arte brasileira para além de romper com todas as tradições artísticas que lhes antecederam, em busca de uma sólida identidade nacional. Assim, neste primeiro momento, que a percepção da cidade estava à flor da pele, as palavras de ordem para a representação da cidade moderna que nascia eram: *experimentação*, *vanguarda* e *antropofagismo* com predominância no caráter estético das obras.

Oswald de Andrade, em 1928, apresentou o *Manifesto Antropófago*, propondo um modernismo caracteristicamente brasileiro por meio da ingestão e digestão criativa das vanguardas europeias. Afirmando, ainda, que esta é uma característica intrínseca ao povo brasileiro, uma vez que adaptamos a cultura dos Portugueses desde os primórdios da colonização, destruindo – por deglutição – a cultura importada e fundindo-a com características nossas, a fim de manter nossa identidade cultural. Em oposição a este ponto de vista, no *Manifesto Regionalista* (publicado antes do manifesto de Oswald, em 1926), Gilberto Freyre defende a preservação da tradição e do regionalismo, ou seja, ele afirma que “o único modo de ser nacional no Brasil é ser primeiro regional” (OLIVEN, 2001, p. 6). Para Ruben George Oliven, é a aliança entre a perspectiva tradicional e conservadora com questões pendentes no âmbito sociocultural que permeia a discussão da identidade nacional.

Propõe-se, posto este cenário, um retorno às questões da cidade, vista por Paul Singer como um local em que a organização sócio espacial possa propiciar a extração de produtos do campo por parte da classe dominante de forma que haja a regularidade desse processo de dominação. A cidade que mantém o domínio sobre o campo é chamada por Lefèbvre de cidade política. Assim, numa via de mão dupla, a cidade industrial se expande para o campo, enquanto o campo se expande em direção à cidade para suprir as demandas exigidas pela cidade que cresce. Desta maneira, esta sobreposição caracteriza o fenômeno urbano que se desenvolve no Brasil, particularmente, neste período.

Assim, Fernando Cerisara Gil situa nos anos 30 a hipótese de um esgotamento da experiência rural no Brasil (2004, p. 71). O Brasil, que até então tinha a agricultura como base de sua história e de seu “processo civilizatório”, a partir de 1930 tem o urbanismo como condição de sua evolução social. Ao menos no plano do discurso, a ideologia voltou-se ao industrial e o país consolidou-se econômica e politicamente, vendo a necessidade de repensar-se frente às consequências da crise de 1929 e a Segunda Guerra Mundial (OLIVEN, 2001).

Desta maneira, os aspectos históricos tornaram-se campos fecundos para a produção de uma literatura mais crítica, que pudesse trabalhar todos os aspectos que transformaram a experiência urbana e alteraram também o perfil e a vida dos habitantes dessas novas metrópoles. Níncia Borges-Teixeira afirma que:

Os novos espaços urbanos tornam-se lugares e objetos de uma composição visual que articula e é articulada por novas experiências objetivas e subjetivas. Divertimento e alienação, prazer e medo, mobilidade e confinamento, expansão e fragmentação passaram a constituir as principais características da cidade metrópole do século XX (2007, p. 48).

No trabalho *O espelho da literatura* (2007), Regina Zilberman faz um levantamento de obras brasileiras de ficção e poesia, que, a partir da década de 30, trabalharam a questão do entendimento de nossa sociedade por meio da literatura. Os autores, para além de evidenciar as questões sociais, eles dão voz a estes personagens oprimidos e invisíveis a olho nu na cidade grande. Clarice Lispector, por exemplo, trabalha a posição da mulher na sociedade e também a falta de condições dos emigrantes nas cidades grandes, como em *A hora da estrela*. Guimarães Rosa trabalha o atraso econômico e cultural das áreas sertanejas (*Grande Sertão: veredas*). Por meio de linguagem totalmente inovadora, busca, a partir do aspecto particular, ou seja, da particularidade da situação de cada uma de suas personagens, para perceber os aspectos gerais da sociedade. *Vidas Secas* é sua obra emblemática na crítica ao contraste e a desigualdade social que foram consequência do acelerado desenvolvimento industrial, que se restringiu prioritariamente à região sudeste, deixando as outras regiões do país em situação precária. Sua obra “faz da literatura um espaço de denúncia, de crítica social e política” (SILVA, 2007, p. 11).

Deste período em diante, a literatura brasileira tomou forma tendo principalmente a voz do oprimido como forma de exposição do elemento popular nas mais diferentes circunstâncias. As personagens mais diversas vêm das camadas inferiores da sociedade, nomeadamente, marginais, prostitutas, desempregados, fora-da-lei. Outra vertente são os grupos sociais, como os imigrantes, estrangeiros, negros, mulheres, homossexuais. Algumas obras apontam também, com teor documental, a violência da ditadura. Para resumir o estado da arte literária que surgiu a partir da década de 30, Zilberman conclui que:

A ficção brasileira contemporânea [...] optou por traduzir os problemas da sociedade, substituindo a voz do sujeito escritor pela do oprimido, e depois, voltando ao início, quando o oprimido era o próprio escritor. Com isso, mapeou o território social e intelectual do país, pesquisando um modo de melhor se comunicar com o seu público. Graças a essas escolhas, a literatura pode mostrar-se aliada dos sujeitos que representava e manifestar suas inquietações e necessidades uma linguagem em que os principais interessados, alçados à condição de sujeitos, se reconheciam (2007, p. 30).

Características estas, que vemos em obras de Rubem Fonseca, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Caio Fernando de Abreu, Fernando Gabeira, Patrícia Galvão, Raquel de Queiroz, entre muitos outros.

Para mantermo-nos ainda na questão da modernidade, a construção de Brasília como a capital do país não pode ser deixada de lado, pois o discurso moderno e desenvolvimentista articulado pelo presidente Juscelino Kubitschek tinha como intuito disseminar os benefícios da modernidade, que se mantinham centralizados no sudeste do litoral brasileiro. O desenvolvimento de Brasília visava à exploração econômica e a criação de um novo mercado interno. A construção de Brasília nos moldes de planejamento racional resulta no auge do projeto moderno brasileiro. Na teoria, o pensamento desenvolvimentista de Juscelino buscava uma nacionalidade que admitia os “Brasis” dentro do Brasil, ou seja, a realidade multifacetada das regiões. A grande percepção do discurso para a criação de consenso está em reconhecer essas diferenças, ao mesmo tempo em que busca oferecer a todas as regiões as mesmas condições encontradas nos centros litorâneos e do sudeste (OLIVEIRA, 2008, p.07).

Embora a transferência da capital para Brasília não tenha efeito direto na produção literária da época, é importante ressaltar que sua construção marca o auge do modernismo como ideologia, transformando país nos âmbitos sociopolítico e econômico. A cidade foi planejada de forma utópica sem que se levassem em conta os problemas socioeconômicos existentes. Percebeu-se, portanto, que é o social que molda o urbano, como visto na expansão das cidades satélites, que fugiam do propósito de igualdade, reforçando ainda mais as diferenças sociais. Cenário que levantou críticas em relação à legitimidade do modelo moderno enquanto solução para os problemas da metrópole. Conforme afirma Monte-Mór, “a organização espacial é apenas parte da estrutura social que integra, podendo minimizar ou aguçar suas condições, mas nunca resolvê-las” (2006, p. 43).

Em conjunto com a ditadura militar, o contexto social que se apresentava tinha ligação direta com a necessidade de vincular a arte com a situação sociopolítica brasileira, a fim de constituir uma arte engajada politicamente, como forma de protesto à extinção de diversos movimentos culturais.

III. O romance contemporâneo e a modernidade em crise.

As representações da cidade e a narrativa urbana no Brasil contemporâneo

A aceleração do processo de industrialização, a conquista e ampliação dos mercados consumidores, a consolidação de uma poderosa indústria cultural, o crepúsculo da ditadura militar e sua censura e a passagem do capitalismo para uma nova fase, tardia, fez com que esta “literatura de transição” (Pellegrini, 2001) deixasse de lado os elementos temáticos que a acompanharam desde a sua formação e incorporassem outros, sobretudo os advindos da nova experiência urbana e questões sociais: feminismo, temática homossexual, revisitação do regionalismo, romance histórico, desigualdade econômica, entre outros.

Desta maneira, o espaço urbano ficcionalizado passa, gradativamente, a abrigar significados novos, ampliando o seu espectro simbólico, hoje já muito diferente daquele das origens. O cenário que funcionava apenas como pano de fundo para idílios e aventuras, foi aos poucos se transformando numa possibilidade de representação dos problemas sociais, até se metamorfosear num complexo corpo vivo, de que os habitantes são apenas parte, a parte mais frágil, cujas vozes são as menos audíveis na turbulência das ruas. Na verdade, esse corpo vivo, criado pela ficção, com raras exceções, vem se revelando cada vez mais como *locushorribilis*, que corresponde às nossas condições econômicas, sociais e políticas, neste final de século tão cheio de presságios de todas as dimensões. (PELLEGRINI, 2001, p.128).

A literatura, neste contexto, não pode mais se basear nos princípios de vanguarda como a inovação pela inovação, o impacto pelo escândalo ou o rompimento com o passado. Em um mundo altamente exposto à velocidade dos meios de comunicação de massa: “a prosa de ficção sabe-se agora invadida, inibida e expandida pelo cinema, pelo jornal, pelo rádio e pela televisão” (NUNES, 2011, p. 02).

Nossa hipótese investigativa é que essa imagem decorre da mesma espécie de “descompasso” – entre a idealização e o estar na cidade – observada por Pellegrini, no ensaio referido acima. Só que agora, sob novo embasamento teórico e sociológico.

Se no momento de formação observamos a transposição do ideário moderno e sua ideologia correlata e vimos o quanto seu rebatimento com a realidade periférica “formou sistema”, podemos, analogamente, falar, agora, da introdução de um ideário

(e imaginário) “pós-moderno⁵” e sua vinculação com o chamado “capitalismo tardio”, na terminologia de Fredric Jameson. Como apontado pelo crítico, as obras que antes chocavam e eram consideradas feias, já não nos choca mais. Para o autor, a razão para que isso tenha acontecido é o fato de o movimento moderno ter sido canonizado e institucionalizado. Desta maneira, tornou-se necessário algum tipo de alteração no campo das artes, que pudesse levantar questionamentos acerca das novas sensibilidades que afloravam, assim:

No que diz respeito à revolta pós-moderna contra essa situação, é preciso, no entanto, enfatizar que suas próprias características ofensivas – (...) – não mais escandalizam ninguém e não só são recebidas com a maior complacência como são consoantes com a cultura pública ou oficial da sociedade ocidental (JAMESON, p. 30, 1996).

Assim, o questionamento de valores como autonomia, racionalidade, universalidade, sujeito, o declínio do sentido histórico, das energias utópicas, por um lado e, a exacerbação da sociedade de consumo, dos hibridismos de toda espécie, em particular o cultural, o individualismo, a compressão espaço-tempo que constituem a glosa “pós-moderna” aportaram por aqui, sobretudo em meados da década de 1980, modelando a matéria social e as formas de narratividade das novas sensibilidades e formas de subjetivação. Do ponto de vista de Otilia Arantes, as experimentações artísticas das vanguardas modernistas resultaram na desestetização da arte, enquanto a reapropriação da existência resultou na estetização da vida (p. 34, 1998).

Some-se a isso, o discurso do fim do espaço público e, posteriormente, do renascimento urbano através de revitalizações e refuncionalizações de toda ordem, isto é, mecanismos de empresariamento da cidade, e sua inserção no novo ciclo de valorização capitalista, a sociedade dos fluxos de informação e financeiros, também chamado de globalização. Em estudo sobre o urbanismo, Otilia Arantes (1998) afirma

⁵Para Fredric Jameson, lhe “parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes” (p. 29, 1996). Jameson aponta no trabalho de Perry Anderson que o que difere primordialmente o modernismo do pós-modernismo é que o primeiro não se voltava contra o desenvolvimento tecnológico, mas sim à “hostilidade do mercado” que se instalava, enquanto o segundo afirma a posição “do mercado como tal” (p. 309, 1996).

que a mudança nas estruturas do capitalismo mundial sofrida nas últimas décadas atua diretamente na sua lógica cultural, apontando também para uma crise da sociedade burguesa e a busca pela identidade individual.

A cidade contemporânea passou por grandes modificações a partir da década de 70, em que as modificações na organização socioeconômica provocaram profundas mudanças nos modos de produção, e, conseqüentemente, na estrutura das cidades e a forma de apropriação dos territórios. Mudanças essas fundadas em meio à crise econômica, que resultou no aumento na desigualdade e na fragmentação da estrutura social, refletindo na forma fragmentada com que a organização urbana tem que lidar. Uma das principais mudanças ocorridas na estrutura urbana é a dicotomia centro-periferia, ou seja, “o centro perde a especificidade regional e acolhe funções determinadas por processos longínquos de caráter global e a continuidade com a periferia é desafiada pela multiplicação das centralidades” (SALGUEIRO, 1998, p. 41). Constatase, então, uma imagem de dramático contraste entre extrema pobreza e extrema riqueza, além de um multiculturalismo característico de cidades que não são mais homogêneas.

A experiência de cidade não decorre, única e exclusivamente, das dinâmicas econômicas e das formas de reprodução do capital e da força de trabalho, mas também da transitividade e mediações (políticas, sociais, culturais), dos processos de territorialização e desterritorialização, dos conflitos que toda ordem que modelam a carne e a pedra. Contudo, a atenção à realidade local, ao intenso processo de urbanização e às mudanças econômicas e políticas que marcaram nossa história recente e reconfiguraram, em grande medida, o tecido social e urbano não podem ser esquecidos. É óbvio que, como antes, também agora a influência do lugar (no caso o Brasil) fez com que tais ideias gravitassem segundo regras particulares – “cujas graças, desgraças, ambigüidades e ilusões eram também singulares” (SCHWARZ, 1981, p. 26).

Se a cidade sempre foi o palco necessário à promoção das condições gerais para a industrialização e mascaramento ideológico da desigualdade é preciso ver que, no processo de sua transformação, contemporânea, a exceção – que Roberto Schwarz já havia demonstrado seu caráter sistêmico – tornou-se regra.

No caso do romance urbano contemporâneo, como apontam alguns analistas, a perda da “cidade ideal – racionalizável controlável e unificável – do discurso moderno”

(GERMANO, 2009, p.427) dará a tônica. Inicialmente, como aponta Robert Pechman (2007, p.33), pela “diluição da cidade como lugar e a impossibilidade de esta dar suporte às novas formas de subjetivação dos personagens”. Desta forma, os anos 1960 (com o exemplo de “Feliz aniversário” de Clarisse Lispector) marcariam um importante ponto de inflexão no sentido desta despotencialização – ainda que a representação literária da cidade indicasse possíveis formas de subjetivação. O caminho vai se tornando cada vez mais árido a ponto de, nos anos 1990, observarmos a proliferação de uma “literatura de não lugares⁶” (João Gilberto Noll) ou, segundo outro ensaísta, Renato Cordeiro Gomes, o que se observa é “a ruptura espaço/temporal de suas narrativas, onde a rua é qualquer rua, qualquer esquina. Ainda que passe pelo Rio ou por Porto Alegre – sua cidade de origem -, a cidade é qualquer cidade ou nenhuma cidade” (Gomes *apud* Resende, 2008).

A esta erosão do espaço urbano corresponde uma outra, do próprio eu (personagem), oriunda, talvez, da perda das referências que constituíam sua subjetividade, ainda sob a visão de Pechman, agora se referindo a Sérgio Sant’ana (“Conto (não conto)”): “trabalhando no vazio, no desértico, Sant’Anna opera pelo avesso da territorialidade urbana, concluindo como é monótono, como é vazia de emoções a vida do que sobrevive (insetos, cobras e pássaros) num lugar vazio” (PECHMAN , 2007, p. 35). Essa “suspensão do espaço”, marca da impossibilidade de experiências palpáveis, é também salientada por Regina Dalcastagné:

Em suma, tropeçamos em discursos enquanto atravessamos as ruas e praças que dão chãos a esses livros. Um chão escorregadio, uma vez que suas cidades não se apresentam por inteiro, deixam intervalos, vazios que o leitor preenche com o repertório adquirido no contato com outras formas de representação – cinema, televisão, guias turísticos etc. –, inclusive representações de outras cidades, existentes ou não. Ou seja, a cidade que começa a ser delineada, de modo esparso e fragmentado nesses romances, só pode se erguer de fato durante o processo de leitura. Daí a impossibilidade de um mapeamento efetivo do espaço urbano no texto literário. Seria como mapear o olhar de quem vê (2003, p. 33).

⁶Não-lugar é um termo cunhado pelo etnólogo francês Marc Augé para designar espaços de passagem característicos da “supermodernidade”, cujas funções são estritamente ligadas à rapidez da movimentação e satisfação das necessidades de consumo. São espaços que, em suas materialidades, não propiciam vínculos e relações sociais. Autoestradas, hipermercados, aeroportos e shopping centers são os maiores símbolos de não-lugares. O termo foi trabalhado na obra: *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

A ênfase no caráter distópico é também o aspecto ressaltado por Idilva Germano (2009) para caracterizar a cena literária contemporânea.

A leitura de contos e romances brasileiros contemporâneos revela a dificuldade de representações da vida urbana numa época de intenso mal estar com a cidade. Emblema da vida contemporânea em suas dimensões de diversidade, tensão e incomunicabilidade, a cidadeorna-se protagonista de muitas obras de escritores brasileiros dos últimos trinta anos. O espaço físico e humano da cidade desdobra-se em constantes temáticas e tendências narrativas que urdem os imaginários urbanos atuais no Brasil (GERMANO, 2009, p.433).

Percebe-se que a cidade torna-se questão fundamental na literatura brasileira contemporânea, pois a cidade em si não possui uma linha de orientação que possa direcionar o homem urbano, o que impossibilita a literatura a tratar o assunto também de forma linear. A narrativa contemporânea que se configura, traz a imagem de um espaço urbano fragmentário e indeterminado que povoa, inclusive, nosso próprio mapa mental das grandes cidades. Para Elder Pereira, a “cultura urbana coexiste com múltiplas culturas urbanas, daí então a tese de que, para se entender, até certo ponto, o que é a narrativa brasileira contemporânea, necessariamente precisamos pensar a cidade em sua incompletude, diversidade e fracasso como projeto, pois isso aparece nessa produção” (2011 p. 5-6).

A segregação e criminalização do social é outra característica desta prosa, apontada por Flora Sussekind:

Mas o mais habitual mesmo nessa literatura urbana não é o desdobramento de perspectiva, e sim a catalogação patológico-criminal (ironizada na coleção de fisionomias de Treze) de lugares e tipos humanos, o temor da heterogeneidade social, a reiterada criminalização das divisões sociais, o reforço a uma espécie de paranoia urbana endêmica a que respondem as classes médias e as elites financeiras com movimentos de auto-segregação em enclaves habitacionais, shopping centers e centros empresariais de frequência controlada, e com o investimento em formas de segurança particular, guarda-costas, vigias, alarmes, cercamentos, privatizações de ruas e praças. Explicando-se, assim, em parte, em sintonia com essa insegurança generalizada, a popularização das histórias de crime e da literatura policial no Brasil dos anos 1980- 1990, de que é exemplar a ficção de Rubem Fonseca (SUSSEKIND, 2004, p.14).

Acionados pela mente criativa de seus autores – Caio Fernando Abreu, Carlito Azevedo, Chico Buarque de Hollanda, Ferréz, João Gilberto Noll, Paulo Lins, Luiz

Ruffato, Rubem Fonseca, Sebastião Uchoa Leite, entre outros – vários novos personagens – andarilhos, nômades, marginais, pobres, migrantes, homossexuais -; espacialidades: ruas, engarrafamentos, sala de cinema, “não-lugares” e espaços degradados e povoam a nossa cena literária.

Como podemos notar, também, a criação literária tornou-se palco de reflexão e questionamento das questões que permeiam o debate social e urbano contemporâneo. As imagens e escritas daí decorrentes podem, desta forma, iluminar tal campo profissional de maneira evidente e frutífera. A ficção contemporânea, trabalhada em uma época em que o entendimento e a sensibilidade do tempo e o espaço se dão de forma diferente, expõe a experiência contemporânea da cidade de forma ambivalente e promove novos modos de conhecimento do espaço e das relações sociais.

Se tais temas não são restritos ao Brasil, ainda mais em tempos de globalização, sua circunscrição, em termos dessa pesquisa, a este espaço geográfico e literário possibilita-nos, a um só tempo, refletir sobre o papel do romance urbano num país em vias de modernização, num primeiro momento e, agora, onde tal processo parece se completar, observando, desta forma, como também na literatura, dois imaginários urbanos foram para aqui transpostos. Permite-nos também confrontar as realidades literárias e cidadinas em curso, seus fluxos, percursos, limites, contágios, tensões e contradições.

A literatura e a cidade contemporânea: alguns exemplos

Rio de Janeiro de Rubem Fonseca

A obra de Rubem Fonseca é considerada por diversos estudiosos brasileiros da literatura contemporânea como uma das precursoras do retorno do realismo, iniciado na década de 70, que tinha como característica principal a denúncia das condições sociais das grandes cidades brasileiras, representando esta realidade de forma direta, por meio da utilização da linguagem falada pelos integrantes dos “submundos”, contendo em seus contos uma linguagem extremamente urbana, ou seja, ele utiliza a linguagem falada nas ruas, além de dar voz aos tipos urbanos socialmente deslocados, indo além dos limites socialmente estabelecidos. Fernanda Brener afirma que os textos do autor dialogam “com a realidade de forma transgressora na medida em que provoca a reflexão contundente sobre os dejetos da cidade, aquilo que não lhe interessa e é descartado” (2007, p. 364). Como afirma Karl Erik Schollhammer no texto *Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea*, as décadas de 70 e 80 deram início a um novo tipo de literatura com base jornalística que descrevia o submundo da criminalidade e exclusão enfrentadas pelas grandes cidades brasileiras. Desta forma, Schollhammer indica que:

de Rubem Fonseca a Patrícia Melo e Paulo Lins criou-se uma tradição canônica de prosa urbana em que o submundo das grandes cidades, recriado pela apropriação das linguagens da marginalidade, expunha uma realidade brutal e violenta sem dó nem piedade para causar um efeito de espanto e de choque entre os leitores. (2004, p. 223)

É por meio do diálogo entre a cidade e seus habitantes que a imagem do espaço urbano contemporâneo se constrói e a obra de Fonseca trabalha justamente este diálogo, que nem sempre é claro, entre a cidade que se expande e o cidadão que se sente angustiado neste espaço de diversidade:

Sujeito e cidade serão imbricados nesse processo constitutivo, configurando uma via de mão dupla, na qual o sujeito é constituído pela cidade e a cidade é constituída pelo sujeito, logo, a memória da cidade perpassa pela memória do sujeito cidadão, do mesmo modo, em que a memória do sujeito é nutrida pela memória da cidade (REIS, ano, p. 1563).

A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro é um conto publicado no livro *Romance negro e outras histórias*, de 1992. O conto, cujo personagem principal – Augusto –

larga seu emprego para dedicar-se a carreira de escritor nos mostra que a obra se trabalha a temática do artista como questionador da realidade vivenciada além das questões relativas à representação de um momento cultural em que a mídia é predominante e oferece aos leitores/espectadores contato imediato com o mundo por meio dos espaços virtuais, além de possibilitar um contato direto com a sensibilidade humana por meio de personagens ordinários, cuja vivência torna possível a identificação dos leitores/espectadores com estas personagens (Schollhammer, 2004).

Neste conto, a cidade do Rio de Janeiro, ou melhor, dizendo, o centro da cidade do Rio é vasculhado pelo personagem Augusto, cujo nome real é Epifânio, é um andarilho que largou seu emprego na companhia de água e esgotos para dedicar-se à escritura de seu livro, que tem o mesmo título do conto. É interessante perceber que, nas páginas iniciais do conto, Augusto afirma que dedicará seu primeiro capítulo à “arte de andar no centro da cidade”. O narrador nos informa que: “[...] [e]m suas perambulações Augusto ainda não saiu do centro da cidade, nem sairá tão cedo [...]” (p. 17), o que nos indica a forte relação da personagem com a região em questão.

Percebemos logo ao início da obra que Augusto é um tipo tradicional, ainda ligado às tradições modernas, com características nostálgicas e a necessidade da concretização do ideário utópico moderno. A ligação de Augusto com a imagem mental da região central do Rio é o que nos leva a concluir que ele “resiste ingloriamente ao aviltamento da cidade, funcionando como guardião que recolhe as lembranças e as protege [...] encarna o homem moderno, ou melhor, os valores modernos em declínio no fim do século XX” (GERMANO, 2009, p. 439). Percebemos estas características nas descrições do sobrado em que Augusto foi morar:

O primeiro dono do prédio da chapelaria morou lá com sua família muitos anos atrás. Seus descendentes foram alguns dos poucos comerciantes que continuaram morando no centro da cidade depois da grande debandada para os bairros, principalmente para a Zona Sul (FONSECA, 1992, p. 16).

A relação de Augusto com a cidade se dá de forma menos frenética do que a dos demais indivíduos citadinos, o narrador afirma que “[...] [c]omo anda a pé, vê coisas diferentes de quem anda de carro, ônibus, trem, lancha, helicóptero ou qualquer outro veículo” (p.18) é desta maneira que Augusto pode olhar “[...] com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais [...] e principalmente pessoas” (p. 12).

A personagem dedica-se também a ensinar prostitutas, ou seja, pessoas que, para ele, não são invisíveis neste contexto. A justificativa de Augusto para ensinar as prostitutas é de que “[...] [a] televisão e a música pop tinha corrompido o vocabulário dos cidadãos, das prostitutas principalmente [...]” (p. 19). Embora Augusto realmente as ensine a ler, utilizando sua técnica infalível, nos parece, ao menos em relação ao ensino da prostituta Kelly, que para além da leitura instrumental, ele lhe ensina a leitura da cidade redescobrimo-a e reinventando-a.

Em seu contato com outros integrantes da minoria encontrada nas grandes cidades, Augusto vai visitar alguns mendigos que moram debaixo da marquise de um grande banco. Nesta passagem, em conversa com o mendigo Benevides, este lhe conta que seriam retirados daquele local, pois haveria um congresso de estrangeiros e não queriam sair de lá pois estavam seguros, ninguém lhes tocara fogo, o que nos remete à um processo muito comum na organização urbana contemporânea: a gentrificação. Uma prática que visa a valorização de uma área urbana tradicionalmente ocupada por populações carentes, por meio da expulsão dessas pessoas daquele local.

Em contato com o outro, Augusto descobre que eles – os mendigos e as prostitutas – também desejam ser vistos, pois também fazem parte daquele espaço urbano e estão sempre colocados à margem. O contato de Augusto dá oportunidade de o outro expor seu ponto de vista, “ele insere essas pessoas no espaço urbano, reconfigura o espaço da cidade [...], espaço que, para ele, forma-se pelos elementos arquitetônicos e, sobretudo pelas pessoas que nele residem”(ORBE & RIBEIRO, 2011, p. 15).

A escolha deste conto para marcar a transição da literatura moderna para a literatura contemporânea (ou pós-moderna) está justamente no fato de que o personagem principal pensa a cidade e o papel do cidadão na sociedade contemporânea. Assim sendo, a cidade que emerge do ponto de vista da personagem Augusto é uma cidade está para além do mapa imaginário e estereotipado do Rio de Janeiro: a cidade do carnaval, belas praias e belas paisagens; a cidade sofre das mesmas mazelas que qualquer outra grande metrópole, onde o espaço urbano serve mediador das relações humanas, onde múltiplas outras vozes querem se fazer ouvidas, mesmo que por meio de imagens explícitas da degradação humana. Segundo Idilva Germano, o olhar de Augusto sobre a cidade do Rio de Janeiro “é de quem lembra o passado e busca conexões entre o velho e o novo, crente ainda na possibilidade de narrar” (2009, p. 440).

São Paulo de Luiz Ruffato

Luiz Fernando Ruffato, contista, romancista e poeta, nascido em 1961, em Cataguases – MG foi jornalista em diversos jornais do Brasil, entre eles, o *Jornal da Tarde* (SP) na década de 90. Seus dois primeiros livros são: *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998), seguido de *Os Sobreviventes* (2000), ambos reescritos para integrar a pentalogia *Inferno Provisório*, composta pelas obras: *Mamma, Son Tanto Felice* (2005), *O Mundo Inimigo* (2005), *Vista Parcial da Noite* (2006), *O Livro das Impossibilidades* (2008) e *Domingo sem Deus* (2011). Mas foi com a obra *Eles Eram Muitos Cavalos*, que Ruffato alcança sua maturidade literária e tem seu livro considerado pela crítica um dos mais importantes da ficção brasileira contemporânea.

Com imensa facilidade em retratar cidades, Ruffato trabalha com a cidade (in)existente, ou seja, a cidade que nunca é retratada pois está camuflada na dinâmica da cidade contemporânea. Em diversas de suas obras, a cidade, para além do local em que a narrativa ocorre, torna-se uma das personagens de seu texto.

Com uma abordagem que liga Ruffato à tradição do “neorrealismo”, ou seja, pensar o real a partir do real, a obra *Eles eram muitos cavalos* tem seu título retirado do poema *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, que também aparece como epígrafe do livro: “Eles eram muitos cavalos,/ mas ninguém mais sabe seus nomes,/ sua pelagem, sua origem...”. Desta maneira, Ruffato cria um paralelo entre as personagens anônimas encontradas diariamente na cidade de São Paulo com os “Cavalos da Inconfidência”, que participaram da revolução, colocados naquela situação à força, sem poderem optar por uma situação melhor. Desta mesma maneira estão colocadas as personagens da história, que se sentem sós e desamparadas no meio da aglomeração da cidade contemporânea.

Um dia na cidade de São Paulo: a “correria” da grande metrópole, seu emaranhado de pessoas e situações é refletida na obra de Ruffato, que tem São Paulo como “narrador” destes fragmentos de histórias que acontecem diariamente em suas ruas. Como afirma em entrevista, Ruffato junta fragmentos de conversas, santinhos, cartazes ou outros tipos de fragmentos de diferentes gêneros textuais para compor o mosaico caótico de sua narrativa impossível de ser linear, que expõe as mais diversas formas de sobrevivência na grande capital paulista.

Dentro de um novo contexto social, em que o desenvolvimento da tecnologia de informação vem a ocupar quase todas as áreas da sociedade, a obra de Ruffato pode ser considerada uma resposta à estas mudanças, uma vez que quebra com os paradigmas estruturais do texto literário. Rejane Rocha, em artigo sobre a obra, afirma que a literatura contemporânea não se volta apenas para a apreensão do espaço urbano, mas também para a sociabilidade urbana que se constitui do objeto em si, a cidade contemporânea e sua realidade e a tradição da literatura urbana:

A narrativa contemporânea que se volta para a apreensão não só do espaço, mas também – e, talvez, sobretudo – da sociabilidade urbana se constitui a partir de pelo menos duas ordens de elementos: de um lado, o objeto em si da representação, a cidade contemporânea e sua realidade por vezes inapreensível e inenarrável, o cotidiano eivado pela violência de toda ordem, as drásticas disparidades sócio-econômicas, a convivência dos contrastes culturais as pequenas grandes tragédias... de outro lado, a tradição literárias que, desde a aurora da modernidade elegeu o espaço urbano como fonte de interesse e desenvolveu para a sua representação, meios expressivos específicos que passaram a apreender o que, na passagem do século XIX para o século XX era de extrema novidade: a velocidade, a multidão, o processo de industrialização... (ROCHA, 2012, p. 119).

No que diz respeito à estrutura da obra, a utilização de diferentes recursos tipográficos, pontuações e disposição do texto nos oferece um trabalho visual que foge dos padrões da escrita formal, no que tange a utilização da página, a forma dos parágrafos, os fluxos de consciência, as falas e os diálogos. Em diversos capítulos do livro, notamos as passagens do texto corrido para um pensamento ou diálogo pela utilização de letras em itálico ou negrito. Desde o início do texto notamos a fragmentação, não só pela divisão do livro em 70 capítulos, que variam em seu tamanho, como também no desenvolvimento das histórias, quase todas contadas de forma não linear.

As histórias contadas nos capítulos do livro são, em sua maioria fragmentos de vidas, momentos na vida de pessoas que vivem o dia a dia de São Paulo em completo anonimato. São fragmentos que, em sua particularidade, mudam vidas, mas que na imensidão da cidade não passam de banalidades diárias. Em conjunto, os fragmentos formam um mosaico fragmentário composto por diversos tipos de figuras urbanas que transitam pelas ruas pulsantes de São Paulo: um livro que trabalha a complexa trama urbana em constante movimento.

Contudo, estes fragmentos que correspondem às múltiplas vozes podem, a princípio, parecer um distanciamento afetivo da cidade com seus habitantes, mas segundo a ideia de acumulação desenvolvida por Andréa SaadHossne, essa acumulação de imagens e vozes reverbera mais o que não foi dito, para que o leitor possa preencher essas lacunas com seu conhecimento de mundo. É neste detalhe que mora o caráter político da obra: completar a narrativa com sua reflexão de mundo.

As próprias histórias narradas também remetem ao retorno à oralidade, pois se utilizam da linguagem cotidiana das mais diversas personagens oriundas das diversas camadas que compõem o mosaico da cidade de São Paulo: espaço vivo e polifônico. Entre formas poéticas mais elaboradas, como na passagem do capítulo **6. Mãe**: “[...] brancas vacas no verdor do pasto, safaras nuvens, roupa seca, carne-seca, terras, terras, terras, o vento, o dia verde-quente, a tarde azul-friente, a noite de estrelas empoeiradas, o mundo, mundogrande, que não se acaba mais nunca [...]” (p. 17), passando pela linguagem simples de trabalhadores como em **30. O velho contínuo**: “*a patroa ligou há pouco... está um tiroteio danado lá na rua de casa... ela estava falando encolhida atrás do sofá que se encostou à parede [...]*” (p. 64), até linguagem *xula* e palavrões, como em **4. A Caminho**: “*mais neguim pra se foder*” (p. 11), o texto de Ruffato utiliza os mais diferentes falares urbanos, não somente para representar as personagens, mas também para criar um efeito de contraste entre um certo lirismo e as mazelas da cidade de São Paulo, que, ao invés de amenizar, acaba por exaltar a dureza da grande metrópole.

Desta maneira, estas pessoas se agarram em suas crenças, etnias, territórios, como afirma Manuel Castells:

Os movimentos sociais tendem a ser fragmentados, locais, com objetivo único e efêmeros, encolhidos em seus mundos interiores ou brilhando por apenas um instante em um símbolo da mídia. Nesse mundo de mudanças confusas e incontroladas, as pessoas tendem a reagrupar-se em torno de identidades primárias: religiosas, étnicas, territoriais, nacionais. [...] No entanto, a identidade está se tornando a principal e, às vezes, única fonte de significado em um período histórico caracterizado pela ampla desestruturação das organizações, deslegitimação das instituições, enfraquecimento de importantes movimentos sociais e expressões culturais efêmeras (1999, p. 41).

Assim, é por meio de suas raízes, crenças, ou qualquer expressão que possa reforçar algum sentido de pertencimento num espaço físico tão grande e tão populoso, em que a sensação que se tem é de se estar em um ambiente virtual, pois não se pode enxergar seus limites e fronteiras. Para sobreviver neste cenário, o personagem do

capítulo **27. O evangelista** se agarra na religião para conseguir seguir em frente e se livrar dos pecados e das tentações que se espalham pela cidade: “*Auxilie-me nessa hora, Senhor. Faça nascer na minha boca a. ‘Olho em volta... O que vejo?’*, O que vejo? ‘Vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida [...]’” (p. 57). O taxista, que conta sua vida no capítulo **41. Táxi** se apega nas raízes para aliviar a dor de deixar sua terra para conseguir uma vida melhor na capital:

[...] Desci do norte de pau-de-arara. Se o senhor soubesse o que era aquilo... Um caminhão velho, lonado, umas tábuas atravessadas na carroceria, servindo de assento, a matula do bornalmrapadura e farinha, dias e dias de viagem, meu deus do céu! Mas posso reclamar não. São Paulo, uma mãe pra mim [...]. (p. 87)

Os acontecimentos narrados no livro acontecem todos no momento presente, mesmo que tenham uma conotação de passado. A presentificação dos fatos faz com que os fragmentos de informações se tornem informações em “tempo real”, como as obtidas por meio de mídias digitais. Desta maneira, podemos comparar esta estrutura fragmentada em pequenos blocos de informações entre as mais diversas, desde um santinho – daqueles distribuídos pelas ruas, um fragmento de horóscopo tocado no rádio, a discussão de um casal em casa, até um excerto dos classificados de empregos do jornal do dia, como as diversas informações que recebemos, até involuntariamente pela internet, em pop-ups, links e e-mails. A velocidade com que as passagens vão se desenvolvendo durante a narrativa nos remete à velocidade com que recebemos as informações por meio dos aparatos tecnológicos, isso porque os capítulos são desenvolvidos, em sua grande maioria, como um fragmento. No capítulo **45. Vista parcial da cidade** em que temos fragmentos de descrições dos passageiros de um ônibus circular:

[...]

de pé atrás um homem mão enganchada na alça
mão enganchada na bolsa (uniforme, marmitta, escova e pasta de
dente, pente, um gibi) pendula o corpanzil pálpebras semifechadas (semi-abertas?)
cansado suado contas para pagar prestações atrasadas o corpopara a frente para
trás (p.95).

Para além da fragmentação, a própria forma com que a narrativa é escrita também nos dá a sensação de velocidade. A utilização de pontos e vírgulas, ou a falta de sinais de pontuação são as estratégias utilizadas pelo autor para transformar seu discurso em cena. No capítulo **56. Slowmotion**, onde amigos estão assistindo uma partida de

futebol no campo do Pacaembu, a não utilização de sinais de pontuação reflete a velocidade de uma narração de jogo de futebol, pelo rádio ou televisão:

a lata semivazia de cerveja descreveu uma trajetória descendente em rotação diagonal sobrevoando dezenas de cabeças indo albaroar logo o cocoruto do Marlon que imediatamente girou o pescoço em quarenta e cinco graus para ver de onde caralho tinha partido o petardo [...] (p. 117)

A revolução tecnológica remodelou as sociedades em ritmo acelerado, particularmente pela forma com que a economia, o Estado e a sociedade se relacionam. Além disso, a reestruturação do próprio capitalismo, oriunda das contradições inerentes a ele, causou principalmente a “integração global dos mercados financeiros”, além da “progressiva diferenciação dos cenários geográficos e culturais para a acumulação e a gestão de capital” (CASTELLS, 1999, p. 40). Não obstante tais características, parcelas significativas da população mundial não têm acesso aos tais meios tecnológicos. A cidade de São Paulo, assim como a maioria das grandes metrópoles, se desenvolveu de forma rápida, mas também apresenta um grande número de pessoas sem acesso aos aparatos tecnológicos e os bens de consumo. Na verdade, a cidade apresenta um abismo entre as pessoas que têm a possibilidade de conectar-se com o mundo em tempo real e pessoas que vivem à margem como animais, sem acesso aos bens de necessidade primária, como alimentação e moradia.

Exemplos destas duas realidades são apresentados por Ruffato nos seguintes capítulos:

16. assim:
são pequenos lagos azuis (ninhos de cegonha acomodados nas chaminés de) piscina o notebook os dedos direitos ciscam o nó da (**nós dois, galeria vittorioemmanuele, Milão, lembra?**) a barra cinza do horizonte (podre, o ar) *vista de cima não é assim* tão (p. 36)

No trecho acima, pessoas que atravessam a cidade de helicóptero conversam sobre suas impressões sobre a cidade de São Paulo vista lá de cima. Enquanto na passagem a seguir, temos a imagem de uma família que vive em baixo de viadutos, na *cracolândia*, em meio ao lixo, baratas, ratos, sem condição alguma de sobrevivência.

9. Ratos:
[...] E lêmdeas explodem nos pixainsenciopados das crianças e ratazanas procriam no estômago do barraco e percevejos e pulgas entrelaçam-se aos fiapos dos cobertores e baratas guerreiam nas gretas. Já implorou para a de treze ajudar, mas, rueira, some, dias e noites. Viu ela certa vez carro em carro filando trocado num farol da Avenida Francisco Morato. Quando o frio aperta, aparece (p.22).

No fundo deste abismo entre a classe alta paulistana com seus helicópteros e aqueles que estão abaixo de qualquer classe social, lutando para sobreviver com os restos que as ruas oferecem, está a classe média, que luta diariamente para fazer parte deste sistema. Bombardeados pela mídia oferecendo bens de consumo, essas pessoas lutam para obter estes produtos e pertencerem a este novo sistema, seja por meio de trabalho ou meios ilícitos. Os bens de consumo mais populares permeiam os capítulos-fragmentos e as referências vão desde produtos importados como camisa Giorgio Armani, perfume Pólo e relógio Rolex, a produtos mais populares como Coca-cola, caneta Bic e Yakult. No capítulo **32. Uma copa** há a descrição de uma copa-cozinha de uma casa humilde em que os objetos são descritos não apenas pelas suas características, mas também por suas marcas, que registram a classe em que essas pessoas estão inseridas:

[...]
Um rack, madeira aglomerado castanho-claro, sustenta.
Um três-em-um Frahm
Um toca-cedê Philips laser CD Player 165
Um catálogo telefônico
Um aparelho telefônico Ibratel
Duas fotografias:
[...] (p. 66)

Em alguns capítulos, os personagens trabalham duro para conseguirem um padrão de vida mínimo, na luta pela ascensão social e sonhos de consumo, enquanto outras personagens se utilizam de meios ilícitos para conseguirem o que desejam.

Em **19. Brabeza**, um moleque quer presentear a mãe no dia das mães, que está por chegar, mas não tem dinheiro algum. Sem saída, resolve que a forma mais fácil de conseguir o dinheiro é batendo carteira:

Quatro tardes para o Dia das Mães e nem um puto no bolso. Tinha aviado um rádio-gravador AM/FM CCE arrumada, ia adorar, ela que vive no reclame, não tem como se distrair... Ideal, mesmo, a televisão Toshiba vinte polegadas, som estéreo, vídeo imbutido. [...] Um rádio-gravador AM/FM CCE mesmo e estamos conversados! Agora: onde cavar uns trocados? Brabezadespasseia. Lugar para bater carteira é a Rua Barão de Itapetininga, os caixas-eletrônicos. [...] (p. 41)

Por se tratar de uma nova sensibilidade, uma nova forma de ver, experimentar e representar o mundo em constante mudança, diversas outras obras literárias como *Capão Pecado*, de Ferréz, *Uma noite em Curitiba* (1995), de Cristóvão Tezza, *Confissões de Ralfo* (1975) e *Um crime delicado* (1997), ambos de Sérgio Sant'Ana e *Bandoleiros* (1989), de João Gilberto Noll se utilizam de diferentes registros de

linguagem, da mistura de diferentes meios, da referencia à cultura de massa, entre diversas outras características. Estes são apenas alguns exemplos de obras brasileiras contemporâneas nas quais podemos encontrar características destes novos tempos e destas novas sensibilidades.

IV. A Experiência Urbana na Literatura Brasileira Contemporânea: São Paulo

O matador

O invasor

Angu de sangue

O sol se põe em São Paulo

Seleção das obras: contexto contemporâneo.

A escolha destas obras baseou-se nas características encontradas nos resultados da pesquisa bibliográfica, ou seja, obras que, para além da temática da cidade, contassem também com características como o hibridismo da forma, energias utópicas em contraposição à cidade distópica, compressão espaço/tempo, experiências urbanas das mais diversas – não somente as relacionadas ao mundo marginal, entre outras características.

Em relação, pontualmente, à produção literária contemporânea, embora se ouça dizer que a população brasileira não é adepta à leitura, o mercado editorial parece mostrar o contrário. Como aponta Beatriz Resende, existe uma “*fertilidade*” dessa forma de expressão, que culmina em grandes eventos como a Bienal do Livro ou a Festa Literária de Paraty, que atraem muitos leitores. Além disso, novos autores vêm surgindo de meios que anteriormente não se agregavam diretamente à literatura, como a música e o cinema (2008, p.16).

Como visto na trajetória da forma romance, percebemos que ele é o gênero que permite a flexibilidade da linguagem no processo de “contar, pensar, inventar e inovar” propiciando a influência da linguagem cinematográfica, herdeiro do *Nouveau Roman Français* que tinha como característica principal um estilo narrativo que utilizava “visualidade cênica, cortes bruscos e montagens”, representando flashes de realidades como nas cenas de cinema (RESENDE, 2008).

Outro aspecto apontado por Resende (2008), em estudo sobre a literatura brasileira contemporânea, refere-se à qualidade das obras contemporâneas, que se revelam, “ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século” (p. 17). Ela também aponta para o fenômeno da multiplicidade – ou heterogeneidade – como característica mais importante na ficção contemporânea, seja ela na forma, na linguagem, no contato com o leitor, nos novos meios e suportes que extrapolam o formato papel (p. 18).

Posto o contexto brasileiro, no que tange a produção literária contemporânea, vale nos atermos agora aos aspectos mais específicos, que nortearam a seleção das obras analisadas na pesquisa.

A escolha do conto (*Angu de Sangue*) também se relaciona com esta nova forma de fazer literário, ou seja, mesmo nos romances verificamos uma tendência fragmentária – capítulos curtos e, aparentemente, desconectados da unidade do romance. Como afirma Cortázar,

a velocidade é outra característica do conto que favorece a representação da cidade. A urbe urge. As grandes metrópoles impõem um ritmo acelerado à vida de seus habitantes, o progresso e a modernização não podem ser retardados. Do mesmo modo o conto imprime uma velocidade à narrativa que não dá margens a divagações (*apud* BRENER, 2007, p.366).

O período de publicação das obras – entre meados de 1990 e a primeira década de 2000 – e a cidade, onde se passa a trama, também foram requisitos determinantes na escolha de tais obras para análise. A contemporaneidade dos autores pareceu dar condição para uma análise mais precisa das diferentes formas de narrar São Paulo, uma vez que praticam a mesma experiência urbana. Um espaço temporal maior entre as obras dos autores poderia interferir na expressão da urbanidade vigente na época em que a obra foi escrita. O recorte geográfico também se mostrou necessário, primeiramente, pelo tamanho do país e a quantidade de metrópoles expressivas, como também o grande número de autores e publicações na área da prosa de ficção brasileira contemporânea. Além disso, no corpo das obras selecionadas, buscou-se a temática da relação ambígua com o espaço urbano, um recorrente mal-estar, em particular entre personagens da classe média e do submundo: marginais, prostitutas, moradores de rua, malandros, matadores.

Buscou-se também, dentro do recorte geográfico, definir um recorte espacial, onde se decidiu pelas obras que tratassem de diferentes espaços urbanos da cidade de São Paulo, como a rua de *Angu de Sangue*, o bairro da Liberdade, em *O sol se põe em São Paulo*, espaços mais abrangentes, em *O matador* e *O invasor*.

O crescimento da literatura nos últimos anos e do número de escritores contemporâneos, particularmente aqueles que trabalham a temática urbana, nos oferece um número muito grande de opções de títulos e cidades brasileiras (metrópoles ou não) a serem trabalhadas. Por essa razão, optou-se por textos que trabalham a cidade de São Paulo e autores que estão em emergência no mercado editorial atual.

Outro aspecto que chamou a atenção para as obras escolhidas foi a maneira pela qual os autores trabalham o espaço urbano e a relação das personagens com esse espaço. Desta maneira, temos em mãos representações realistas de diferentes aspectos da cidade de São Paulo nas obras destacadas e representações da cidade idealizada, imaginada e projetada em sua materialidade.

Fixado o contexto de escolha das obras, segue-se com a opção da sequência das análises, feita em ordem cronológica, partindo da data da primeira publicação/escritura da obra. Iniciando-se, portanto, com *O Matador*, de Patrícia Melo (1995), seguido de *O Invasor*, de Marçal Aquino (iniciada em 1997, mas publicado em 2002 junto com o filme e relançado em 2011), seguido do conto *Angu de Sangue* (retirado do livro de mesmo nome, publicado em 2000), de Marcelino Freire e finalizando com *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo de Carvalho.

O código genético social d'O Matador

Patrícia Melo, considerada herdeira do estilo literário de Rubem Fonseca, trabalha em sua ficção, desde meados da década de 90, a temática da grande metrópole brasileira e da violência mesclando traços da narrativa policial e da linguagem jornalística para desenvolver personagens heterogêneos, cujas ligações se dão por meio da necessidade de sobrevivência na urbe. Seus textos – considerados romances policiais não convencionais – apresentam uma visão contundente da realidade social e do cotidiano das populações marginalizadas, dando uma nova roupagem ao crime e à violência das grandes cidades.

A obra da autora propõe uma reflexão dura e polêmica sobre as relações humanas no espaço excludente das grandes metrópoles. Relações e situações de violência que não são exclusivas das classes menos favorecidas, mas tem prevalência entre aqueles que vivem à margem da sociedade. Esse contexto urbano nos aponta a cidade, seja ela real ou imaginária, como “o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível” (RESENDE, 2008, p. 33). Contudo, os conflitos nesta narrativa se apresentam de forma violenta, seja pela personagem se posicionar a margem do sistema, como pelo descontentamento contra o sistema, nos levando a uma única e perturbadora conclusão: de que a violência é intrínseca ao ser humano. Assim, diante da ameaça constante de violência física ou psicológica origina-se a cultura do medo, que estrutura o cenário urbano contemporâneo.

Atualmente, a obra de Patrícia Melo vem sendo reconhecida pela crítica literária e acadêmica para além das comparações com Rubem Fonseca, avaliando e afirmando sua posição na literatura brasileira contemporânea.

Em *O Matador*, Patrícia valoriza o ideário cultural das massas por meio da oralidade e comportamentos típicos dos subúrbios, utilizando-se de uma linguagem elaborada e bem trabalhada em uma narrativa híbrida e experimental. A autora consegue tratar de forma natural assuntos delicados e:

...reproduz com fidelidade a realidade do submundo do crime, a linguagem desse universo e seus modos de organização, explorando, além das formas psicológicas de violência mais sutis, as formas de violência física, visíveis, explícitas. A par disso, redimensiona os

dramas pessoais dos grupos humanos que vivem à margem do sistema organizado do mundo burguês e confere novos critérios de significação à condição marginalizada do chamado 'bandido', apontando o quanto essa condição é, ou pode ser, produzida nas brechas abertas pelo Estado (CASTANHEIRA, 2010, p. 243).

O romance inicia-se com Máiquel, o anti-herói que tem seu destino levado ao acaso, pintando o cabelo de loiro após perder uma aposta de jogo de futebol. Ao olhar-se no espelho, o protagonista tem uma nova imagem de si mesmo, dando início ao paradoxo de sua identidade:

Fiquei admirando a imagem daquele ser humano que não era eu, um loiro, um desconhecido, um estranho. Não era só o cabelo que tinha ficado mais claro. A pele, os olhos, tudo tinha uma luz, uma moldura de luz. De repente, todos os meus traços se tornaram harmônicos, [...]. Havia luz na minha face, e não era uma luz artificial de refletores. Era aquela luz que a gente vê em imagens religiosas, luz de quem é iluminado por Deus. Foi assim que me senti, próximo de Deus (MELO, 1995, p. 10).

Logo no início da narrativa já podemos perceber que Máiquel é o típico sujeito pós-moderno apresentado por Stuart Hall, pois é composto por identidades múltiplas que se contradizem, “pois as identidades que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura estão entrando em colapso, [...]” (2006, p. 12). No parágrafo seguinte temos mais um indício da falta de consciência identitária do personagem quando ele afirma que a tinta mudou algo profundamente nele, “Tingiu minha autoconfiança, o meu amor próprio [...] saí feliz, pensando que passei a maior parte da minha vida querendo ser outro cara” (op. cit., 1997, p. 11). Essa afirmativa nos indica que Máiquel é incapaz de manter seu papel social, ficando à mercê de uma pseudo-esperança baseada numa complexa fronteira entre violência e jogos de poder.

Máiquel vai ao bar do Gonzaga para poder mostrar a seu primo Robinson, que havia pagado sua aposta e também exibir sua nova namorada, Cledir. Contudo, um conhecido seu, chamado Suel, começa a rir e caçoar de sua nova aparência. É a partir deste momento que sua “carreira” como matador se inicia: Máiquel o mata em um duelo, mesmo sem motivo maior, apenas para se impor à nova namorada e aos amigos.

Sua dor de dente, que pode ser interpretada como a pressão social que o direciona ao ódio, é o sintoma que o joga “por caminhos que não escolheu, mas que de alguma forma já estavam inscritos numa espécie de código genético social”, conforme descrito

na contracapa do livro. Para Máiquel, “[s]ó há uma explicação: Destino. Antes da gente nascer, alguém, sei lá quem, talvez Deus, Deus define direitinho como é que vai foder a sua vida” (ibid., p. 15). Dessa afirmação, já podemos prever que o fim do protagonista não será dos melhores.

Após o assassinato de Suel, Máiquel percebe que fez uma má escolha: “Espero o pior da vida, o pior do destino, das pessoas, da natureza, do diabo. Quando penso em fazer alguma coisa desisto porque sei que não dará certo” (ibid., p. 17-18). Até que acontece uma repentina onda de agradecimentos pelo “serviço prestado” à comunidade, tanto por parte dos moradores, quanto da polícia. Máiquel recebia presentes e elogios de estranhos na rua:

Depois que matei Suel, muita coisa mudou na minha vida. Acabou-se a lógica. Eu ia pela margem, no escuro, eu andava na contramão e tudo bem margens e contramão. Eu fazia tudo errado, ninguém via, e se via não ligava e se ligava, esquecia, porque a vida é assim, já foi dito que tudo acaba assim, no esgoto do esquecimento (ibid., p. 25).

É a partir de seu primeiro assassinato, que Máiquel vai de encontro com seu destino, para iniciar seu processo de transformação social. Sua insuportável dor de dentes faz com que o protagonista conheça o Dr. Carvalho, aquele que dará início ao seu processo de desterritorialização. Por meio da argumentação generalizada do cotidiano violento e excludente da cidade de São Paulo, apelo religioso e racismo escancarado, o dentista convence Máiquel a matar Ezequiél, o suposto estuprador de sua filha, em troca de tratamento dentário: “Não achava nada boa a ideia de ter que matar outro cara. Mas meu dente doía pra caralho” (ibid., p. 33).

É importante destacar que a realidade é representada na narrativa, não somente pelas marcas lexicais de determinado grupo social, mas também, de forma bastante expressiva, a forma pela qual as personagens veem o mundo e se relacionam com ele. O mundo da personagem da obra é a periferia de São Paulo, que não é representada explicitamente, por meio de descrições da cidade, mas sim por meio da “produção de espaços não representacionais e de zonas liminares, ambivalentes, da subjetividade” (SÜSSEKIND, 2005, p. 11).

O anti-herói da obra tem que lidar com a ambiguidade moral de sua consciência a cada movimento e atitude tomada:

O homem não é bom. A essência do homem, o material do qual ele é feito, é uma coisa negra e fedida. O nosso petróleo. Coisas sem nexos. Às vezes, penso coisas assim (MELO 1995, p. 34).

Posso vender sapatos, descascar batatas, qualquer coisa. Foda-se. Posso matar também. É fácil matar, você pega o revólver, aperta o gatilho e pronto, um gesto simples, morrer é difícil (ibid., p. 35).

Outra característica que aponta a ambiguidade moral de Máiquel é a polifonia presente em seus argumentos. Há a fragmentação do discurso deste narrador-personagem. Em seu fluxo de consciência sobre o suposto estuprador, observamos a sobreposição das vozes da população e de sua própria voz:

Ezequiel era um estuprador, diziam. Todos tinham alguma coisa para me dizer sobre Ezequiel. Estuprou uma estudante. Estuprou uma loira. Estuprou uma bancária. Estuprou uma dona de casa. Estuprei uma vendedora do Mappin (ibid., p. 37).

A ideia de se tornar um matador ainda confundia a moral do protagonista, contudo, a pressão vinda de Dr. Carvalho, “um homem bom, honesto” aguçava a noção de destino para a violência, que parecia ser a natureza instintiva de Máiquel:

Ele queria que eu abrisse a torneira do esgoto. Acontece que, nessa época, eu ainda não tinha aprendido a odiar. Falavam o diabo do Ezequiel e tudo o que eu via na minha frente era um pobre coitado. O Ezequiel parecia um cachorro vira-lata, aquela magreza, aquela tristeza, aquela cara de fome de cachorro de rua (p. 43).

Eu não sentia ódio. O Dr. Carvalho queria que eu odiasse Ezequiel, mas não odiava Ezequiel, meu coração estava livre (p. 44).

O fato de repetir o nome do “marginal” que terá que matar, nos mostra a necessidade de ligação com a pessoa, para manter ainda a sua humanidade, na tentativa de não entregar-se totalmente ao ódio instigado pelas “pessoas de bem”. O texto busca questionar, como aponta Ana Catarina Marques, o que é a bondade entre os homens e qual a posição de cada uma na sociedade, quando já nascemos com a maldade adormecida dentro de nós, apenas aguardando o momento propício para aflorar (2012, p. 09).

É após a morte de Ezequiel que ocorre a ascensão de Máiquel e seu processo de desterritorialização, tendo a sua identidade transformada para amoldar-se ao novo espaço que lhe recebia. Como ele mesmo afirmava ninguém nunca lhe prestou atenção, mas agora era admirado pela comunidade por prestar um serviço de utilidade

pública, limpando as ruas de bandidos e mantendo a “ordem social”. Pois o medo que atormenta a sociedade contemporânea não se encontra somente na questão da violência endêmica, mas também, em grande escala, na preocupação de se manter a posição social e econômica, levando a classe média, particularmente, a empregar os mais diversos tipos de aparatos de segurança, desde a contratação de seguranças particulares, a colocação de alarmes, câmeras e muros altos:

Muros, cães, grades, caco de vidro, porte de arma. Aprovo tudo. Adianta? Não adianta. Nada adianta. Só há uma coisa que resolve. O Dr. Carvalho olhou para mim, esperando que eu dissesse algo (MELO, 1995, p.62).

Em contato com outros empresários do bairro, Máiquel começa a se inserir naquele novo espaço, casando-se com Cledir (embora cuidasse de Érica, namorada de Suel, que não tinha para onde ir após sua morte), comprando roupas melhores, comendo bem em restaurantes e se divertindo com seus amigos. Ele consegue transpor a linha que separa as classes sociais, invadindo um espaço que antes não pertencia e nunca poderia pertencer. Como Cláudia Castanheira aponta, para o protagonista, “transformar-se num matador profissional configura, assim, uma solução, levando o personagem a integrar a sociedade de consumo, uma espécie de clube fechado, onde só entra quem tem a senha de acesso – o capital” (2010, p. 04).

Quando Máiquel começa a se sentir à vontade dentro desse círculo fechado de pessoas com poder e dinheiro, e visando que sua nova “carreira” possa lhe trazer lucros que não conseguiria com nenhum outro emprego que estivesse ao seu alcance. Mas ainda assim, alguma humanidade e certa ética ocupavam o ser do protagonista, pois não teve coragem de matar Neno, um garoto de aproximadamente doze anos de idade: “O Dr. Carvalho que me desculpasse, homem eu matava, velho eu matava, matava preto, pobre, madame, japonês, matava qualquer um, mas criança eu não matava. Nem mulher grávida” (MELO, 1995, p. 85).

Foi após a morte de seu primo Robinson que Máiquel alcança o ápice de sua transformação: tomado pelo ódio, ele vai atrás do garoto Neno para finalizar seu serviço. Nem as súplicas do garoto escondido atrás do balcão do bar puderam frear seu instinto violento.

Eu vou te matar, seu filho da puta, eu vou te matar porque, a partir de agora, eu sou o matador. Eu sou a grade, o cachorro, o muro, o caco de vidro afiado. Eu sou o arame farpado, a porta blindada. Eu sou o matador. Bang. Bang. Bang (ibid., p. 92).

Com o tempo, Máiquel foi alimentando seu ódio com as histórias que os “bacanas” contavam sobre a violência que eles e suas famílias já haviam sofrido: “eu ouvia e era como se estivesse dando um naco de carne para o meu ódio, [...], fui viciando naquilo” (ibid., p. 111).

A decadência de Máiquel começa a acontecer quando há a magnificação de acontecimentos pessoais, como o nascimento da filha e a paixão pela amante Érica, aliado ao constante uso de drogas e participação em festas e bailes funk. Essa rotina culmina numa briga doméstica onde o matador, tomado pela raiva por ter sido deixado pela amante e a constante cobrança da esposa, resulta na morte de Cledir, sua relação afetiva que mais perto chegava de uma normalidade. Cledir era a figura que o domesticava. Com ela, Máiquel deveria assumir a identidade de marido e de pai, identidades que travavam conflitos diretos com sua identidade de matador.

O reconhecimento de seu “trabalho” como matadores sua ascensão a sócio de uma “firma de segurança” – Alpha – com Santana, o delegado de polícia faz com que Máiquel seja, cada vez mais, inserido no mundo burguês. Na busca por uma identidade completa, ele se vê transitando entre suas várias identidades – sempre antagônicas, mas que nunca alcança o sentimento de pertencimento (HALL, 2006).

Quando finalmente acredita fazer parte desta “elite”, com apartamento, carro do ano, empresa, o destino acaba por se voltar contra Máiquel:

[...] em cada detalhe, eu estava em tudo, em tudo, eu estava ali, eu pertencia àquilo por isto e não por outro motivo eu me sentia merecedor daquela medalha. Porque era pra eu estar lá fora, na chuva. [...] E eu estava lá em cima. No topo. (MELO, 1995, p. 166)

Foi ao mesmo tempo em que recebia o prêmio de Cidadão do Ano que sua queda foi iminente: “Na noite anterior eu tinha recebido uma medalha pelos serviços prestados à comunidade, não eram nem três horas da tarde e eles já tinham mudado de ideia” (ibid., p. 174). Em um momento de bebedeira, Máiquel mata um adolescente rico e ainda deixa seu cartão com suas informações pessoais ao lado do corpo. Procurado pela polícia, seus outros crimes vêm à tona: matou a esposa, enterrou no quintal do amigo traficante e era proprietário de uma empresa de assassinos de aluguel. Agora que ele não tinha mais serventia para o trabalho sujo que prestava aos homens de negócio, Máiquel deveria pagar pelos seus crimes.

Eu não estava muito longe de entender que existe o lado de cá e o lado de lá, e que não se muda de lado. Nunca. Você pode até pensar que mudaram, eles fazem você pensar isso, entre e feche a porta, eles dizem você entra você acha que está ali, você fecha a porta, você acha que mudou, mas não, na verdade não é uma mudança, se você está do lado de lá é porque eles estão precisando de alguém para lavar o banheiro de mármore deles. É isso simplesmente.

[...] eu ainda me sentia do lado de lá, alguma coisa me empurrava para o lado de cá, eles, mas eu deva resistir empurrar, para lá, força, reconciliar, era isso que eu queria voltar para o meu lar, lá, junto com eles, que me empurravam para cá (Ibid., p. 180).

Vê-se, então, que Máiquel presenciou o “submundo”, a podridão que também existe nas classes sociais mais abastadas, que precisam da ajuda dos sujeitos colocados à margem para que suas engrenagens possam funcionar perfeitamente.

A São Paulo de *O matador* é constituída por espaços parciais que abrigam os conflitos humanos, as intrigas, os crimes e a violência como única norma possível, como um mosaico de imagens que figuram as mais diversas experiências urbanas. Estas experiências reais ou povoadas no imaginário coletivo citadino remetem à generalização da violência e a perda da coletividade, mostrando um espaço urbano onde o lema é cada um por si.

Vale ressaltar que o romance de Patrícia Melo, sem a pretensão de arriscar um diagnóstico para o fenômeno da violência urbana, nos proporciona a imagem de uma cultura da violência que extrapola os espaços periféricos da cidade e atinge as diversas esferas da sociedade confrontando as culturas de diferentes classes sociais.

As ruas de São Paulo no conto *Angu de Sangue*

Em seu primeiro livro de contos *Angu de Sangue* (2000), composto por 17 histórias, Marcelino Freire trabalha o submundo das grandes metrópoles, repleto de personagens violentos e violentados, tanto fisicamente quanto psicologicamente, na tentativa de sobreviver às injustiças da sociedade atual. De maneira crua, o autor desenvolve em cada conto a bestialidade humana frente ao sofrimento, o desespero e a revolta daqueles que estão sempre sendo colocados à margem da sociedade. Sua obra busca denunciar a situação destes seres miseráveis, a fim de elevá-los à condição de seres humanos. Ou seja, em vez de servir como porta voz dos esquecidos pela urbe, ele dá a voz a esses personagens, permitindo-lhes que se expressem formando um texto em que a ação é feita por aquele que experimenta a cidade e não por quem apenas a relata.

Angu de sangue, considerado o conto mais chocante da obra, que recebe o mesmo título tem como temática central a morte e a bestialidade humana que extrapola a questão da violência como consequência da exclusão social. O conto lança seu olhar para o cenário urbano contemporâneo a fim de destacar a desumanização do homem neste contexto. É por meio do turbilhão de relações humanas que a cidade proporciona que a violência é legitimada.

A análise do próprio título (da obra/conto) faz emergir a cidade e os indivíduos que nela circulam. Angu é uma comida comum entre as classes populares, composto de uma base feita de farinha ou fubá com água – também comparado com a polenta, trazida ao Brasil pelos imigrantes italianos. Às vezes essa mistura vem acompanhada de alguma carne. Assim, percebemos que esse espaço urbano é constituído de uma grande mistura composta de sujeitos singulares que formam sua base e influenciam diretamente seu funcionamento. O angu do livro é feito de sangue, é violento. E sangue pode tanto significar vida como significar a dor, a violência. Dentro da própria palavra sangue se encontra a palavra angu: S-angu-E. Ou seja, somos esta mistura de vida e dor, somos o angu de sangue que luta pelo seu espaço, pela sua sobrevivência frente à realidade violenta e desigual das grandes cidades. Por meio da estetização da violência e da injustiça social que o sangue se torna ingrediente banal na obra de Marcelino Freire. Em outra análise, podemos interpretar o título como o angu sendo a população, que, em contato com a cidade, torna-se caos, sangue. Isto porque, como

sujeitos urbanos “instalados neste espaço conflituoso [a cidade], somos sujeitos que experimentam, ao mesmo tempo, a ordem e a desordem” (CRUZ, 2008, p. 145)

O texto, que apresenta uma forma circular, ou seja, inicia no mesmo ponto em que termina. Podemos inferir que a forma circular do conto sugere uma continuidade, como se a violência fosse um ciclo vicioso nos espaços urbanos metropolitanos. Em um misto de realidade e ilusão, um homem que está a ser assaltado em um sinal de trânsito em São Paulo passa a equiparar o assalto com seu relacionamento fracassado com uma mulher chamada Elisa: “Quando o bandido entrou no meu carro, eu pensava em Elisa, [...]. É um assalto. Como se fosse novidade o fim de um relacionamento, o começo de outro ainda mais violento” (FREIRE, 2000, p. 69).

Na metrópole, a rua é o espaço do imprevisível. A polifonia presente nesse espaço urbano o transforma em palco para uma guerra de relatos, uma vez que, na rua, tudo pode acontecer: “A gente não entra (nem sai) da vida de uma pessoa assim, bruscamente. De uma esquina para outra tudo pode acontecer. Dei a carteira, saquei o cartão de crédito. Ele só quer o meu dinheiro, Elisa. Você é que me ama” (ibid.). De forma fragmentada, sobrepondo ações e vozes, o narrador vai “pintando” a imagem da cidade de São Paulo. Sob o signo da fragmentação, característico do espaço contemporâneo, Fernando Resende afirma que:

o mundo não comportaria mais a ideia de um espaço universal e único, pois hoje entra em cena a coexistência de espaços parciais, estes que se justapõem, se recombinaem e se chocam, porque há neles tanto o físico quanto o simbólico (2008, p. 45).

Portanto, as vozes desarmônicas que se relacionam no espaço urbano do conto se relacionam por meio de diferentes modos de violências, para justificar sua impotência diante dos fatos cotidianos.

“Leve-me o sapato. A roupa. Andarei nu, como um rei. Terei a noite aos meus pés e o pensamento, mais uma vez em Elisa. Faça-me qualquer coisa, atire-me de dentro, livre-me dessa agonia” (FREIRE, 2000, p. 70). Nesta passagem, percebemos um misto de sentimentos gerados pela situação de violência na cidade: frustração, medo e insegurança causados pela perda da autonomia, do direito e da liberdade dos sujeitos que vivenciam o espaço urbano, sempre presentes no discurso do narrador do conto. Há de se ressaltar que, em diferentes graus, os sentimentos de impotência na cidade

grande atingem tanto aos que são vítimas diretas dos marginais, quanto àqueles que se utilizam da violência na tentativa de atender as necessidades do mundo capitalista.

Partindo do conceito de “amores líquidos”, de Zygmunt Bauman, percebemos que a cidade é palco dos relacionamentos interpessoais complexos, em que não há uma forma definida dos relacionamentos e nem dos sentimentos entre os pares, fazendo com que os relacionamentos sejam efêmeros, mas, ao mesmo tempo extremamente intensos em seu período curto de duração. O conto não nos oferece informação suficiente para sabermos o período de duração do relacionamento entre o narrador e Elisa. Contudo, pela intensidade de suas ações e como se refere à amada, podemos inferir que há uma paixão que excede o limite do saudável: “Não, não, espera aí”. Nós podíamos ir à casa de Elisa. Ali, logo ali. Eu poderia voltar à casa de Elisa. Seria uma desculpa para vê-la dormir. Para pedir perdão. (ibid., p. 71).

É a partir da ida à casa de Elisa que se percebe a reviravolta da trama, quando a agressividade e a violência do narrador, que antes era apenas insinuada, começa a dar indícios de que o personagem, até o momento considerado vítima, tanto de um assalto como de uma crise amorosa, pode se mostrar até mais violento do que o assaltante:

Entramos – como se fôssemos dois assassinos.

[...]

O que faz esse homem violento aqui dentro? Porra. Ele nunca deve ter tido um amor na vida. Ele não vai entender o que é estar apaixonado. Viver, morrer por uma pessoa. Morrer a qualquer minuto, a qualquer descuido, a qualquer segundo (ibid., p. 72)

Para o narrador, a violência é a única solução para o ciclo de aprisionamentos sofridos nos espaços urbanos. Uma vez que o sujeito perde sua autonomia ele passa a ser constantemente lembrado (a cada esquina) do medo perante a violência na cidade, o amor não correspondido, o pensamento fixo em seus problemas amorosos, o aprisionamento no tráfego congestionado, sua vulnerabilidade, entre muitas outras opressões ocorridas no diálogo homem-cidade:

“Vai logo, porra, porra, porra.” Vaca. “Cadê a vaca?” Vaca? Também chamei Elisa de vaca, puta, escrota. Hoje me arrependo. Eu estava fora mim. Dentro de mim havia alguma coisa. Algum demônio que mexia. Alguma mudança incontrolável (ibid, p.72).

Nota-se, no diálogo acima, que o narrador é um sujeito que está atordoado e confuso, sugerido pela sintaxe da narrativa que se sobrepõe de maneira que, em alguns momentos, torna-se difícil identificar a quem pertence cada fala. Isso acontece, pois há uma transição de identidade entre a vítima e o assaltante, até o momento em que o narrador se torna até mais frio que o próprio marginal que o abordou primeiramente:

“Filho da puta, o que você fez, fez?” fiquei perdido. Há? “O que você fez com ela?” “O que fiz?”, não respondi ao bandido. Mas perguntei, “O que você vai fazer comigo?” “Atira, seu filho da puta, atira!” [...]

“Atira, porra, atira, porra, atira!”

Fui mais rápido – atirei no desgraçado. Só foi alcançar o gatilho. O mesmo tiro. Com o mesmo revólver que deixei largado. Que matei Elisa, Meu Deus, que matei Elisa. O bandido tinha o rosto de Elisa, tinha roubado o rosto de Elisa. O maldito merecia, merecia. O maldito, um tiro na cara. Merecia (ibid., p. 73).

O narrador, a assimilar a identidade violenta do assaltante, volta ao seu carro, símbolo máximo da individualidade do homem urbano como forma de se distanciar da realidade que as condições de vida urbana impõem aos cidadãos diariamente:

Corri ao quintal, liguei o carro, sumi até o próximo semáforo.

Foi quando um homem estranho se aproximou, vejo que ele está mal-intencionado, vai querer entrar no meu carro, aproveitar que o sinal está fechado, Elisa, vai querer acabar outra vez com a minha vida (ibid., p. 73-74).

Percebe-se, portanto, que o conto de Marcelino Freire, por meio da linguagem e da construção do texto, tenta dar conta de um momento sócio cultural e de um espaço urbano em que as contradições socioeconômicas são cada vez mais complexas, implicando espaços de precariedade que afetam não só as populações marginais, como também as demais classes sociais. Com o uso de fragmentos, imagens, vozes sobrepostas, flashes do cotidiano, relações efêmeras, restos de vida, Freire consegue trabalhar a questão da violência que já está enraizada e por mais hedionda que seja não causa tanto espanto. O final indefinido e infeliz propõe o questionamento acerca da banalização e a espetacularização da violência (consumida na “vida real” por meio da mídia), o esvaziamento dos valores morais, entre outros temas bastante vivos no cotidiano da cidade.

O Invasor: a ultrassonografia sórdida de São Paulo

O romance *O Invasor*, do jornalista, escritor e roteirista de cinema Marçal Aquino tem uma história um tanto peculiar. O fato de enfatizar as diferentes vertentes de atuação do escritor serve para entendermos o fato curioso que gira em torno da produção do romance. No ano de 1997, Aquino inicia a escritura de seu romance, quando, de forma quase simultânea, o diretor Beto Brant pede que Aquino trabalhe com ele na adaptação da história para o cinema. A trama das duas obras gira em torno da violência endêmica da cidade grande e a relação sórdida burguesia-periferia.

Portanto, por se tratar de um romance feito em concomitância com um roteiro cinematográfico, não podemos deixar de acreditar na influência da linguagem cinematográfica na obra literária e vice versa. Conforme o próprio autor já afirmou em entrevistas, o processo de criação de cada obra segue processos bastante distintos. O processo solitário da escrita literária foi aos poucos substituído pelo trabalho grupal com a equipe cinematográfica.

Contudo, a questão da adaptação cinematográfica da obra não será o foco da análise. Pretende-se verificar o imaginário urbano que emana da obra de Aquino, em um contexto em que a urbanização do Brasil se intensificou e o desenvolvimento socioeconômico desproporcional trazendo desigualdades, exclusão, violência e vivências urbanas deficientes. Ao mesmo tempo em que a cidade sofreu uma macro urbanização, ela transformou-se na arena onde se trava a batalha de sobrevivência diária.

Também considerado um herdeiro de Rubem Fonseca, Aquino trabalha com o viés temático da representação da cidade em um tom de literatura policial, o autor nos apresenta Ivan – o narrador – e Alaor, seu sócio. Os dois são sócios de uma empreiteira, juntamente com Estevão – sócio majoritário que vetou um contrato lucrativo. Motivo pelo qual Ivan e Alaor decidem contratar um matador para dar fim ao sócio que atrapalhava seus planos.

Embora o a narrativa de *O Invasor* seja bastante descritiva, como aponta Regina Dalcastagnè,

uma vez que o espaço é constituído da personagem, interessa, aqui, entender o que um tem a dizer do outro na narrativa brasileira atual – é

o que essa narrativa, enfim, pode estar revelando sobre o modo como nós nos situamos no mundo (2007, p. 73).

Ou seja, é o enfrentamento dialógico entre a personagem e o espaço que ela ocupa nos fornece muito mais informação sobre o universo urbano que o rodeia. A marcação da diferença social aparece no texto, não somente para indicar a posição de cada personagem, como serve também para causar desconforto ao leitor, a cada encontro entre os forasteiros de cada espaço social. Posto isso, quando os dois sócios entram no bar onde deveriam encontrar Aloísio, o matador, a seguinte cena nos é colocada:

Merecemos uma rápida avaliação dos dois sujeitos que bebiam cerveja debruçada no balcão, conversando com o velho que devia ser o dono do bar. Os quatro homens que jogavam bilhar também nos olharam por um instante, e depois retomaram a conversa. O rádio sobre o balcão chiava um programa de músicas antigas (AQUINO, 2011, p.10).

Portanto, é por meio da observação do outro que se dá o início da trama. A “invasão” já começa por parte dos dois sócios que ocupavam um lugar de onde não pertenciam. Mas Ivan também aproveitou a oportunidade para observar mais o sujeito que iriam “contratar”:

Era um homem atarracado, de braços fortes e mãos grandes. Tinha uma pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa frequência. Ao contrário do que eu imaginava, ele não parecia ameaçador – embora houvesse dureza em seu jeito de olhar (ibid., p.10).

Contudo, tanto por parte dos clientes do bar, quanto por parte de Anísio, ficou bem claro para os sócios que estavam em “território inimigo”: “Quando vocês entraram, nem precisei olhar duas vezes. Estava na cara que eram os dois bacanas que eu estava esperando” (ibid., p.11). “Fica bem caracterizada”, como afirma Marcelo Hauck, “a distância social que separa os espaços desses três personagens, que, no decorrer da narrativa” serão “responsáveis por mostrar uma rede de violência que penetra em praticamente todas as esferas de uma sociedade infectada pela corrupção, roubo, consumismo, violência...” (2008, p. 29). Entretanto, percebe-se pela fala das personagens que a invasão cometida pelos sócios no espaço do matador é feita de forma tímida e receosa.

No desenrolar da trama, Ivan passa a perceber que seu amigo de época de faculdade e sócio da empreiteira não era exatamente quem ele imaginava que era. Os espaços sociais – bares de periferia e prostíbulos – que as personagens passaram a praticar, espaços particularmente de conflitos e concretização da violência fizeram com que as

máscaras sociais utilizadas nos múltiplos papéis sociais começassem a cair. É desta maneira que Ivan descobre que Alaor é um dos sócios de um prostíbulo: “Essa é boa: meu sócio é dono de um puteiro e eu nunca desconfiei de nada. É de foder”(AQUINO, 2011, p. 31).

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall sugere que falemos de uma *identificação* e não de uma identidade, já que esta tem uma conotação fechada, concluída e única. Ele diz que nossa identidade – individual – vai sendo preenchida a partir de fatores exteriores, sendo construída ao longo de nossas vidas. Desta maneira, percebemos essa construção da identidade das personagens em quase todas as ações da narrativa, como na passagem que se segue, quando Ivan disse ao sócio que ser dono de prostíbulo podia “dar cadeia”:

O que vamos fazer com o Estevão também dá cadeia, Ivan. Qual é o problema? Não pense que você não está sujando as mãos só porque é o Anísio que vai fazer o serviço. Dá na mesma, meu velho. Bem vindo ao lado podre da vida (ibid., p. 31).

No modo como se constroem as articulações da trama, “os mundos éticos dos três confluem para um só e mesmo mundo ético, três modos de dizer funcionam como um modo de ser” (JUSTINO; OLIVEIRA, 2014, p. 117). Ou seja, estão conectados a partir do momento que os três se envolveram na morte de Estevão, independente de arrependimentos e de posições sociais.

Contudo, a consciência de Ivan começava a lhe incomodar. Para acalmar Ivan – ou não, uma vez que o sócio estava cada vez mais assustado com a frieza do sócio em relação ao assassinato –, Alaor expõe ao amigo: “Ponha uma coisa na sua cabeça, Ivan: o Estevão não é flor que se cheire. Se puder, ele passa por cima de nós dois com um trator. É só uma questão de oportunidade, meu amigo” (AQUINO, 2011, p. 48).

Após a morte do sócio, que acabou resultando na morte de sua esposa também, a insegurança e a paranoia de Ivan começa a lhe consumir. Utilizando a reflexão de Zygmunt Bauman sobre o *medo líquido*, Volmir Pereira (2013), em análise do medo no espaço urbano da obra de Aquino, aponta para o fato de Ivan desenvolver um medo crônico que aumenta gradativamente, a cada possibilidade de ser pego pelo crime que cometeu, já que o matador, sua maior ameaça, está sempre à sua espreita.

É nesse contexto que podemos situar a personagem Ivan, analisá-la também como um tipo social específico, como alguém que tem medo

não tanto por conta de uma personalização da culpa, mas principalmente porque, na medida em que representa uma tipologia social, não pode confiar em nada que está a sua volta – sobretudo as pessoas que habitam a cidade (p.25).

Portanto, o medo líquido e difuso que não pode ser percebido ou localizado na dinâmica caótica da cidade grande, seja medo da violência, do outro, da miséria, das drogas está presente em maior ou menor grau no inconsciente de cada cidadão das grandes metrópoles. Para Ivan, o fracasso de seu casamento, os “negócios” tratados com Alaor e sua presença indesejável e o constante medo de ser descoberto pela polícia formaram uma incubadora de ideias de perseguição:

Meu trabalho não rendeu. O tempo inteiro me senti oprimido pela presença de Anísio na empresa. De vez em quando, ouvia suas risadas na recepção. O filho da puta estava à vontade (AQUINO, 2011, p. 79).

A invasão de Anísio rompe a textura da narrativa apontando novos rumos a serem seguidos. É como se a narrativa tivesse que se adequar a ele e não o contrário (LINS, 2007): “Vamos acabar na cadeia por causa dele. Vamos nada, Ivan. Ele também tem o rabo preso, não vai aprontar nenhuma loucura” (ibid., p. 79). A origem da violência e do mal-estar no centro urbano na obra de Aquino, quase nada tem a ver com as mazelas da cidade grande advindas da má distribuição de rendas e do espaço urbano, fazendo com que cada um agarre com unhas e dentes qualquer oportunidade de conseguir se colocar em melhor posição social. A questão passa pela questão moral de qual é o limite do ser humano para conseguir o que quer.

Desesperado com sua situação, depois de largar a esposa, Ivan tenta fugir para outra cidade, a fim de reiniciar a vida sem a culpa de ter mandado matar Estevão: “Vou sair de uma vez, eu disse. [...] Mas topou e agora não tem volta. Estou falando sério, Ivan: você não vai pular fora” (ibid., p.99). Para resolver a situação, a única saída de Ivan era comprar uma arma e tratar seu sócio e Anísio como um matador: “Um homem de bem, devem ter pensado. E eu era. Um homem de bem que havia feito uma grande besteira. E que iria consertar as coisas fazendo mais uma” (ibid., p. 107).

Como bem colocou Regina Delcastagnè, na obra de Aquino

parece haver uma espécie de descompasso com o mundo social – o que vai desembocar na inverossimilhança narrativa. [...] De uma hora para outra, o matador de aluguel torna-se um deles e ninguém mais repara no desacordo de sua presença. Em suma, a invasão se transforma numa ocupação, sem qualquer resistência, e a história

muda de rumo, passando a focar o descontrole emocional do narrador (2006, p. 76).

A cultura japonesa em *O sol se põe em São Paulo*

Iniciando sua carreira em 1993, com o livro de contos *Aberração*, o autor é considerado por Beatriz RESENDE (2008) (em *Expressões da Literatura Brasileira no século XXI*) um dos mais importantes autores da prosa contemporânea.

Em *O sol se põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho trabalha o triângulo amoroso Mishiyō/Setsuko, Jokichi e Masukichi, acontecido no Japão da Segunda Guerra, registrado por um narrador-escritor-yonsei (cujo nome não é revelado). A senhora que conta a história é dona de um restaurante no bairro da Liberdade, que logo no início da narração é descrito/criticado pelo narrador-personagem:

Liberdade é um desses bairros de São Paulo que, embora em menor escala do que nas regiões mais ricas, e por isso mesmo de um modo às vezes até simpático, ressalta no mau gosto da sua rala fantasia arquitetônica o que a cidade tem de mais pobre e paradoxalmente mais autêntico: a vontade de passar pelo que não é (CARVALHO, 2007, p. 13).

Percebe-se, pelo fato de o narrador não ter seu nome revelado e pela crítica sobre o bairro japonês “passar pelo que não é”, que o personagem passa por um momento de busca pela sua identidade, que será mais desenvolvida ao longo do romance.

Na continuação de sua descrição, ele afirma:

São Paulo não se enxerga – ou não chamaria periferia de periferia. Não é só eufemismo. Chamam de excluídos aos oitenta por cento da população. [...] É uma cidade que quer estar em outro lugar e em outro tempo. E essa vontade só a faz ser cada vez mais o que é e o que não quer ser. [...] Cada imigrante, achando que transplantava o estilo da sua terra e dos antepassados, acabou contribuindo para a caricatura local (ibid., p. 14)

Daí, vemos que a relação do narrador com São Paulo não é totalmente negativa. É uma metrópole que acolhe, mas ele não pertence efetivamente a ela. Seu sonho era ser escritor, mas por necessidade tornou-se publicitário. Contudo, ao conhecer a senhora dona do restaurante, ele afirma que escrevia romances. Essa impossibilidade de tomar seu destino nas mãos lhe levou a uma triste constatação: “eu tinha esgotado todas as chances de fazer parte deste mundo, de me sentir integrado a ele, e não me bastava falar português, ter nascido e viver no Brasil, era preciso escrever também [...]” (ibid., p. 19-20). De acordo com Luiz Guilherme Sakai (2011), a desterritorialização aparente na narrativa “não implica somente o trânsito de uma

personagem de um país ao outro, mas também o sentimento de não pertencimento ao seu país de origem” (p. 33).

Escutar e narrar a história de Mishiyō parecia ser uma forma de o escritor também conseguir buscar sua identidade. Como coloca Stuart Hall acerca da identidade na pós-modernidade, as culturas nacionais, primeiramente criam sentidos com os quais as pessoas podem se identificar, para então construir a identidade. Para ele, a forma com que as nações “se imaginam” é onde reside a real diferença entre as nações (2006, p. 51). Portanto, a construção da imagem do Japão através de descrição de uma japonesa, poderia ser um caminho para que a imagem de um falso Japão reproduzido no Brasil pudesse ser apagada de sua memória: “É uma sensação de estranhamento que aflora nas ocasiões em que ele se depara com a reconstrução desses espaços japoneses” (GOMES, s/a, p. 837).

Para o processo de escritura do romance de Mishiyō, o escritor precisa ir à Tóquio:

Esbarrei em dois ou três pedestres. Em geral, desviavam-se de mim como do demônio. Eu estava perdido. Resolvi pedir informação a alguém – não havia um único ocidental nas ruas. Me dirigi a um homem de terno, em inglês. E, se num primeiro instante ele chegou a mostrar alguma boa vontade, fugiu de mim assim que percebeu que eu era um estrangeiro (CARVALHO, 2006, p. 106).

Enquanto nas outras obras, as personagens se apropriavam do espaço urbano, se reterritorializavam a fim de pertencer àquele espaço. A sensação que as outras obras nos passam é que os personagens serão engolidos pelo monstro-cidade. Nesta obra, parece que o espaço urbano rejeita a figura do narrador, como se ele estivesse na urbe apenas para apreender a vivência do outro e não conseguir consumir a cidade por si própria. Na impossibilidade de construir sua identidade em um dos dois países, o narrador pode assumir uma identidade híbrida, onde se permite a transição e a tradução, conforme apontado por Hall (2006):

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (p. 88).

Embora não tenha nascido no Japão, é sabido que os imigrantes japoneses mantêm uma ligação extremamente forte com sua cultura ancestral, mesmo depois de muitos anos em um novo país. Esse sentimento de pertença a uma cultura milenar acaba

sendo passada para as novas gerações nascidas no país onde os pais se recolocaram.

Desta maneira, ao final da narrativa, o escritor encontra no diálogo entre a literatura brasileira e a literatura japonesa o caminho para poder construir a sua própria identidade:

O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. Deve ter reconhecido em mim a insatisfação que também a fez correr até onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se por, para revelar tempos sombrios. Deve ter reconhecido o desacordo em mim. Quis me tomar por escritor, o que não sou. E me fazer escrever na frente de batalha [...] (CARVALHO, 2007, p. 163).

Assim, o espaço urbano que Bernardo Carvalho trabalha é um espaço fragmentado, habitado por indivíduos deslocados, que se utiliza de diversas máscaras na tentativa de pertencimento. É através da busca pelos fragmentos perdidos e espalhados pela cidade que não lhe enxerga que o narrador solitário tenta compor sua identidade.

Considerações Finais

Foi na segunda metade do século XX, quando a urbanização brasileira se intensificou e o capitalismo industrial tomou força que a dinâmica social e cultural do país se desenvolveu consolidando diversas cidades brasileiras como grandes cidades industriais. São Paulo foi a cidade que mais se beneficiou destas mudanças, tornando-se o grande polo industrial brasileiro.

Com o desenvolvimento econômico da cidade, conseqüentemente, a produção artística e cultural também se desenvolveu. Assim, além de polo industrial, a cidade também se tornou um grande polo artístico e cultural, recebendo bienais de livros e de arte, divulgando todo o tipo de arte para a população, por meio de Viradas Culturais, entre outros eventos gratuitos e aberto ao público geral.

Contudo, por trás dessa cidade grande e desenvolvida existe um submundo de indivíduos excluídos não somente das opções que a cidade oferece, mas excluídos de qualquer dignidade. Esse submundo povoado destes fantasmas da cidade é representado nas obras analisadas no decorrer da pesquisa.

É importante verificar que estes espaços urbanos refletidos nas obras contemporâneas, e particularmente nas obras escolhidas, são espaços de conflitos de todas as ordens, que generalizam situações de miséria e violência vividas por grande parte de brasileiros excluídos. Portanto, a função do texto literário frente às mazelas da cidade grande é encorajar a percepção do leitor para a complexidade da experiência urbana contemporânea em seus mais diversos aspectos.

De forma geral, não queremos abrir os olhos para a miséria e a violência, assim, a literatura toma para si a função de escancarar os estilhaços do espaço urbano metropolitano, oferecendo leituras múltiplas e diversificadas das dificuldades que os grandes centros urbanos conseqüentemente enfrentam. As obras literárias nos mostram duas origens básicas da violência urbana: o caos da existência urbana onde se movimentam as personagens dos textos; ou a dificuldade de adaptação que estas personagens encontram na grande cidade.

Estas são apenas algumas possíveis leituras de uma parcela muito pequena de obras literárias que abordam a cidade e suas dificuldades. Não existe pretensão de fechar alguma leitura de nenhuma das obras apresentadas, pois a própria obra dá margem a diversas interpretações, além de, do ponto de vista acadêmico, pode-se fazer leituras

das obras literárias pelo ponto de vista de muitos campos de estudos, tornando possível um leque enorme de interpretações.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. O que é contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92p.

AQUINO, Marçal. O invasor: novela. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARANTES, Otília. Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998.

ARANTES, Otília; et al. A cidade do pensamento único. 5. ed., Petrópolis: Vozes, 2009.

ASSIS, Joaquim M. Machado de. Dom Casmurro. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papyrus, 1994.

BARCELLOS, Frederico Roza. Espaço, Lugar e Literatura – o olhar geográfico machadiano sobre a cidade do Rio de Janeiro. Espaço e Cultura, UERJ, RJ, n. 25, p.41-52, jan/jun. 2009. Disponível em: <WWW.e.publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/viewFile/3562/2482> Acesso em: 14/03/2012

BARRETO, Lima. Toda crônica. Rio de Janeiro: Agir, 2004, v.1.

BAUMAN, Zygmunt. Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventurada modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES-TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas. Fisionomia da Cidade Moderna: Imagens Literárias Urbanas. Terra Roxa e outras terras – revista de Estudos Literários, v. 10, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol10/10_5.pdf>. Acesso em: 09/05/2012.

_____. Imagens urbanas da cena escrita: Machado de Assis e Lima Barreto: um Rio de Janeiro escrito a quatro mãos. Revista de História e Estudos Culturais, v.5, ano V, n.1, Jan/Mar 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_6_Nincia_Maria_Teixeira.pdf> Acesso: 09/05/2012.

BORGES-TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas. Do subterrâneo à fachada: a cidade descrita de Machado de Assis e Lima Barreto. *In: Rev. Let.*, São Paulo, v.51, n.1, p.71-90, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/5106/4202>> Acesso em: 21/04/2012

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. *In: Brait, Beth (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave.* São Paulo: Contexto, 2006. pp. 09 – 32.

BRENER, Fernanda Machado. A representação da cidade nos contos de Rubem Fonseca. *In: CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários.* 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 364-371. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/039.pdf>. Acesso em: 17/12/2012.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no Século XIX: o espetáculo da pobreza.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. *A Cidade: Objeto de Estudo e Experiência Vivenciada.* Estudos Urbanos e Regionais, v. 6, n. 2, 2004, p. 9-26.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, 2 v.

_____. *O discurso e a cidade,* 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTANHEIRA, Cláudia. Marcas da violência e jogos do poder no romance urbano de Patrícia Melo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 36, 2010, pp. 241-250. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127101016>> Acesso em: 18/07/2014

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede – a era da informação: economia, sociedade e cultura, volume I.* Trad. Roneide Venâncio Majer e Jussara Simões. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. Resistência, Missão e Solidariedade: Emblemas de Lima Barreto apropriados por João Antônio. 2009, p. 01-17. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/coracao-claudio-resistencia-missao-solidariedade.pdf>> Acesso em: 19/08/2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *In: Revista Estudos e literatura brasileira contemporânea.* vol. 1, n. 21. Brasília, p. 33-54, jan/jul, 2003a. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2102.pdf> Acesso em: 14/02/2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Cruzando fronteiras: três invasões na narrativa brasileira contemporânea. *In: Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura,* n. 15, ano 12, 2003b, p. 57-66. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/f_artigos/p_cruzando%20fronteiras.htm> Acesso em: 14/02/2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. — São Paulo: Ed. 34, 2010.

FARACO, Carlos Alberto. O Matador de Patrícia Melo: uma abordagem bakhtiniana. *In: Itinerários: Revista de Literatura*, n. 12, 1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2909>> Acesso em: 18/07/2014

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond. 1 ed., São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. 265p.

FERREIRA, Luciana da Costa. Os percursos literários do leitor Lima Barreto. *Revista Garrafa* 24, v.2 Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufjr.br/garrafa/garrafa24/volii/osp Percursoslit_lucianadacosta.pdf> Acesso: 14/02/2012.

FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*, Cotia, São Paulo, 2005.

FONSECA, R. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. *In: FONSECA, R. Romance Negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 11-50.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

_____. *Experiência Urbana e Romance Brasileiro*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, Editora UFPR, 2004, p. 67-76. Disponível em: <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/gil.pdf>. Acesso em: 24/03/2012.

GERMANO, I. M. P. As Ruínas da Cidade Grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, UERJ, RJ, ano 9, nº 2, p. 425-446, 2009. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a11.pdf>> Acesso em: 08/01/2012.

GINZBURG, Jaime. A violência em um conto de Marcelino Freire. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 42-48, dezembro 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewArticle/4112>> Acesso em: 28/09/2014

GODOY, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. *In: MORETTI, Franco (Org.). A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naif, 2009. (pp. 35-67)

GOMES, Gínia Maria. O narrador-protagonista de *O Sol se põe* em São Paulo: A experiência urbana. s/a Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/38.pdf>> Acesso em: 20/08/2014

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

GUIMARÃES, Geny Ferreira. Rio de Janeiro: de Machado de Assis e de ÉleSemog. Quando o olhar geográfico é preenchido por contos e poéticas. *In: II Colóquio Internacional de Culturas Africanas*, 2011, Natal - RN. Griots. Natal: EDUFRN, 2011. p. 09-235.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Poética e hermenêutica. In: 34 Letras. Rio de Janeiro: PUC, nº 2, dez. 1988, p. 97-115.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Corpo e Forma. Ensaio para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. 175 p.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade; tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro: Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HARVEY, David. Condição Pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

HAUCK, Marcelo Antonio Ribas. COBRAR E INVADIR: Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Beto Brant e a violência na ficção brasileira contemporânea. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Disponível em: <http://server05.pucminas.br/teses/Letras_HauckMA_1.pdf> Acesso em: 10/03/2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. [coleção Intérpretes do Brasil]. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. [1ª edição: 1937].

JACOBS, Jane. Morte e vida de grandes cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 108 p.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JUSTINO, Luciano Barbosa; OLIVEIRA, Waldivia de Macedo. Leitura d'O Invasor. ANTARES, Vol. 6, Nº 12, jul/dez 2014. Pp. 116-126. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/3178/1809> Acesso em: 14/06/2014

LEITE, Julieta; LA ROCCA, Fábio. Formas e interfaces do urbano: sentido do lugar na cidade pós-moderna. Contemporânea, ed. 14, v. 8, n. 1, 2010, p. 3-11. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_14/contemporanea_n14_01_Leite_Larocca.pdf> Acesso em: 14/08/2012.

LEME, Maria Cristina da Silva. A Formação do pensamento urbanístico no Brasil 1895 – 1965. V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. V.5, n. 03, 1998, p. 1-17. Disponível em: <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/617>> Acesso em: 18/06/2013.

LEME, Maria Cristina da Silva; FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio Filgueiras (org.) Urbanismo no Brasil 1895-1965. São Paulo: Studio Nobel/FAU USP/FUPAM, 1999.

LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (Org.). A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naif, 2009. (pp. 19-32)

MARICATO, Ermínia. As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias. Planejamento urbano no Brasil. In: ARANTES, Otília. et al. *A cidade do pensamento único*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. Urbanismo na periferia do mundo globalizado. São Paulo em Perspectiva, vol.14, n, 4. Out/Dez. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-8839200000400004&script=sci_arttext> Acesso em: 12/02/2012.

MARQUES, Ana Catarina. A ficção de Patrícia Melo ou o “inferno” da urbe. s/a Disponível em: <<http://web.letras.up.pt/gel/II%20Encontro/Ana%20Catarina%20Marques.pdf>> Acesso em: 19/10/2014

MATTA, Carmen. Rio de Janeiro, solo configurador da literatura nacional. Revista Rio de Janeiro, n. 10, maio-ago 2003, pp. 259-278. Disponível em: <http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-Carmen.pdf> Acesso em: 22/06/2012.

MELO, Patrícia. O Matador. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MONTE-MÓR, R. L. As teorias urbanas e o planejamento urbano no Brasil. *In*: DINIZ & CROCCO (eds.), Economia Regional e Urbana: contribuições teóricas recentes (pp. 61-85). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. O que é urbano no mundo contemporâneo. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2006. 14p.

_____. Do urbanismo à política urbana: notas sobre a experiência brasileira. *In*: COSTA, G.M. & MENDONÇA, J.G. (orgs.) Planejamento Urbano no Brasil: trajetória, avanços e perspectivas. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2008 (pp. 31-65)

MORETTI, Franco. O século sério. *In*: MORETTI, Franco (Org.). A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naif, 2009. (pp. 824-863).

MURICY, Kátia. Os espaços alegóricos de Walter Benjamin. *In*: GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura e mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NASCIMENTO, João Paulo Costa. A condição pós-moderna, de Jean-François Lyotard. *In*: Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 20-64. ISBN 978-85-7983-098-3. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

NESBITT, Kate. Uma Nova Agenda para a Arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NOGUEIRA, Rômulo Filizzola. Identidade Nacional e Experiência Urbana Vivenciada no Rio de Janeiro de Lima Barreto. Revista Literatura em Debate, v. 4, n.7, 2010, pp. 106-125. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/563>>. Acesso em: 13/04/2012.

NUNES, Rachel Fátima dos Santos. Tendências contemporâneas na prosa literária brasileira. Revista Jacaré Acadêmico, n. 7, julho 2011. p. 1-7. Disponível em: <http://www.jacareacademico.com/art7/Tendencias_contemporaneas_na_prosa_literaria_brasileira.pdf> Acesso em: 25/03/2012.

OLIVEIRA, Dayana Aparecida Marques. Discurso e Planejamento Urbano no Brasil. Revista Geográfica de América Central. Número Especial EGAL, Costa Rica, 2011, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2213>> Acesso em: 23/06/2013.

OLIVEIRA, Suzana Vielitz. Valores da vida e qualidade urbana: o imaginário urbano e a construção das cidades. PNUD – Relatório de desenvolvimento humano, Recife, 2009, p. 1-12.

OLIVEN, Ruben Geoge. Cultura e modernidade no Brasil. São Paulo Perspectiva. vol.15 no. 2 São Paulo Apr./June 2001, pp. 3-12. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200002> Acesso: 12/05/2013

ORBE, Cilmar de Oliveira; RIBEIRO, Patrícia. Fragmentos Esparços: imagens da cidade na literatura brasileira. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 2, ano 7, n. 8, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3686>> Acesso em: 16/02/2012.

ORNELLAS, Clara Ávila. O subúrbio como centro do mundo: Lima Barreto e João Antônio. Navegações, v.3, n.1, p.7-16, jan/jun 2010. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/7181-24484-1-PB.pdf>> Acesso em: 14/03/2012.

PASSOS, José Luiz. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. In: MORETTI, Franco (Org.). A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naif, 2009. (pp. 987-996)

PECHMAN, Robert. Desconstruindo a cidade: cenários para a nova literatura urbana. Revista Rio de Janeiro, n.2—21, jan-dez. 2007. Disponível em: <http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-2-Robert_Pechman.pdf> Acesso em: 08/03/2012.

PELEGRINI, Milton. Imagens técnicas e distopias: a sociedade programada no pensamento de Vilém Flusser. Revista Significação, 33, p.79-89, 2010.

PEREIRA, Elder Rodrigues. Espaço urbano e violência na narrativa contemporânea. In: Línguas e Letras, v.12, n. 22, 2011, p. 281-295.

PEREIRA, Gislene; VICENTINI, Yara. Tendências do Urbanismo Contemporâneo. ACERVO - Revista do Acervo Nacional. Rio de Janeiro, v.17, n. 1, 2004, p. 23-34. Disponível em: <<http://www2.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/200/164>> Acesso em: 23/06/2013.

PEREIRA, Marcio Roberto. Espaços de exclusão e subjetividades do exílio (Sobre Angu de Sangue, de Marcelino Freire). In: Revista de Letras Dom Alberto, v. 1, n. 3, jan./jul. 2013. Disponível em: <http://api.ning.com/files/5E5P3ZPptqHiNbnv4BcUBrlrc*QNpRqdSQ6f9MFko5IglIFAXbKO1pDujMQ*TzyAfVR2Jl-NcWRcgISrumumUdl0326Mb6iMd/Artigo11.pdf> Acesso em: 28/10/2014

PEREIRA, Marcio Roberto; BARBOSA, Sidney. ANGU DE SANGUE: MENSAGENS E IMAGENS SOBRE O DESAMPAROSOCIAL. s/a Disponível em: <<http://alb.com.br/arquivo->

morto/edicoes_antteriores/anais17/txtcompletos/sem19/COLE_3562.pdf> Acesso em: 28/10/2014

PEREIRA, Volmir Cardoso. RELAÇÕES ENTRE O MEDO E O ESPAÇO URBANO EM O INVASOR, DE MARÇAL AQUINO. REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS – ANO 4, v.1, Número 6 – TEMÁTICO “Tensões do contemporâneo nas literaturas de línguas inglesa, espanhola e portuguesa”, Julho de 2013. pp. 18-29

PETRILLI, Susan. Uma leitura inclassificável de uma escritura inclassificável: a abordagem Bakhtiniana da literatura. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (Org.). Círculo de Bakhtin: Teoria Inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 31 – 52.

REIS, Elisandra Pereira dos Santos. A reinvenção imagética da cidade na condição pós-moderna: Um estudo comparativo entre Ensaio sobre a cegueira e Hotel Atlântico. In: MUNIZ, M. R. C.; RIBEIRO, M. F. M.; SANTANA, S. S. (Org.). XXII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Brasileira. 22 ed. Salvador: UFBA, 2011, v. 1, p. 1557-1566. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais_abraplip/documentos/comunicacoes_orais/elisandra_pereira_dos_santos_reis.pdf> Acesso em: 06/03/2012.

RESENDE, Beatriz. Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

ROCHA, Rejane. As formas do real: a representação da cidade em *Eles eram muitos cavalos*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 39, jan/jun 2012, p. 107-127.

_____. Arquitetura dos contrastes: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Org.). Percursos da Narrativa Brasileira Contemporânea: Coletânea de Ensaios. João Pessoa: Realize Editora, 2009. (pp. 170-188)

ROSA, Daniele dos Santos. O Brasil na literatura do século XIX. *Em Tempos de História*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em História – PPG-HIS/UnB, n. 10, Brasília, 2006, pp. 165-189. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/2629-7604-1-PB.pdf>> Acesso em: 22/06/2012.

RUFFATO, Luiz. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

SAKAI, Luiz Guilherme. Identidades plurais em O sol se põe em São Paulo, de Bernardo Carvalho. *Kaliope*, São Paulo, ano 7, n. 14, p. jul./dez., 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7883>> Acesso em: 23/08/2014

SALGUEIRO, T. B. Cidade Pós-Moderna: espaço fragmentado. *Revista TERRITÓRIO*, ano III, nº 4, p. 40-53, 1998.

SANTOS, Marcos Moura Baptista dos. Sociedade em rede e modo de desenvolvimento informacional: descrições sociológicas da sociedade contemporânea sob o capitalismo avançado. Disponível em: <http://devotuporanga.edunet.sp.gov.br/OFICINA/geografia-Sociedade_Redeparadigma.pdf> Acesso em: 25/07/2013.

SANTOS, Maria do Carmo. Aporias do Real: uma inscrição da realidade na construção literária de J.C.J., de Marcelino Freire. s/a Disponível em:

<<http://blog.newtonpaiva.br/pos/wp-content/uploads/2013/02/E3-LET-11.pdf>> Acesso em: 12/11/2014

SANTOS, Milton. A urbanização brasileira. São Paulo, Hucitec, 1993.

SCHIECK, Mônica. Do Moderno ao Contemporâneo: um olhar sobre a paisagem urbana. Biblioteca online de Ciências da Comunicação, 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/schieck-monica-do-moderno-ao-contemporaneo.pdf>> Acesso em: 28/05/2012.

SCHOLLHAMMER, K.E. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.C.; FIGUEIREDO, V.F. (org.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2004.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *In: Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p. 13-25.

SENRA, Márcia. A cidade moderna: história, memória e literatura – Paris, Belo Horizonte. *Revista Univap*, São José dos Campos – SP, v. 17, n.29, ago. 2011. pp. 62-79.

SILVA, Alexandre Meireles. *Literatura Inglesa para Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2005.

SILVA, Cristiano Cezar Gomes. Entre a história e a literatura: as múltiplas letras, os múltiplos tempos, os múltiplos olhares em Graciliano Ramos *In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 4. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/DOSSIE_%20ARTIGO_15-Cristiano_Cezar_Gomes_da_Silva.pdf Acesso em: 21/03/2014

SILVA, Denise Almeida; STACKE, Ana Alice Pires. A representação da violência no espaço urbano contemporâneo em contos de Marcelino Freire. *In: Antares: Letras e Humanidades | vol.6 | nº11 | jan-jun 2014* Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2426>> Acesso em: 23/10/2014

SILVA, Maurício. A Cidade Libertina: Imagens da Cidade na Literatura da Virada do Século. *ANALECTA*, Paraná, v. 3, n. 1, 2002, p. 63-71.

SITI, Walter. O romance sob acusação. *In: MORETTI, Franco (Org.)*. A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naif, 2009. (pp. 165-195)

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. *Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: Literatura e Sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. – n. 8, 2005 – São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2005. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF04/SP04_01.pdf> Acesso em: 14/12/2011.

TEZZA, Ana de Almeida. A LITERATURA CONTEMPORÂNEA E A TRADIÇÃO REGIONALISTA: INTERSEÇÕES NA OBRA DE MARÇAL AQUINO. *Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010*. Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93633/297513.pdf?sequence=1>>

VAZ, Artur Emilio Alarcon. A recepção da literatura portuguesa no Brasil meridional do século XIX. Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP, n. 22, Salvador: UFBA, 2009. p. 212-220. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/mesas_tematicas/artur_emilio_alarcon_vaz.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2012.

VAZ, Maria do Céu. LITERATURA, MÚSICA E CINEMA: LINGUAGENS EM “INTERAÇÃO” NA OBRA O INVASOR, DE MARÇAL AQUINO E BETO BRANT. *In: Rev. Igarapé, Porto Velho (RO), v.4, n.1, p. 98-108, set./dez., 2014. pp. 98, 108.* Disponível em: <<http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/viewFile/1148/1247>> Acesso em: 20/01/2015.

VENTURI, Robert. Learning from Las Vegas. Cambridge: The MIT Press, 2001.

VELLOSO, Mônica P. A literatura como espelho da nação. *In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 239-263, 1988.* Disponível em: <http://www.casaruiarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_MonicaVeloso_Literatura_espelho_nacao.pdf> Acesso em: 14/02/2012.

VILLAC, Maria Isabel. Obras e discursos da cidade e o imaginário da cidade: a arte, o construtor, o poeta, o filósofo e o arquiteto. Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAU Mackenzie, v. 6, n. 1, 2006, p. 1-25. Disponível em: <<http://www.mackenzie.br/dhtm/seer/index.php/cpgau/article/view/107>> Acesso em: 23/04/2012.

VILLAÇA, Flávio. Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil. *In: DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos (org.) O processo de urbanização no Brasil. São Paulo: Edusp, 1999. p. 169 – 243.*

VILLAÇA, Nízia Maria Souza. Comunicação e literatura contemporânea; espaços reais e virtuais. *Revista Contemporânea. Número 7, 2006.2.* Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/02NIZIA.pdf> Acesso em: 23/02/2013

WATT, Ian. A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. O Campo e a Cidade na História e na Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina (2007) O espelho da literatura. *Portuguese Cultural Studies: Vol. 1: Iss. 1, Article 5.* Disponível em: <<http://scholarworks.umass.edu/p/vol1/iss1/5>> Acesso em: 24/06/2013.