



XIV Encontro Nacional da ANPUR

23 a 27 · maio · 2011 · Rio de Janeiro

XIV ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR

Maio de 2011

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

DESCONSTRUINDO A CIDADE. CENÁRIOS PARA UMA NOVA LITERATURA URBANA

Robert Moses Pechman (Universidade Federal do Rio de Janeiro) - betuspechman@hotmail.com

Historiador, Pós Doutor, Professor do IPPUR/UFRJ

Desconstruindo a cidade: cenários para a nova literatura urbana

A constituição de uma literatura nacional, já se disse, tem por base o território. A literatura brasileira, portanto, aquela que tematizou o país a partir do território, nasce na primeira metade do século XIX, depois de muito procurar a *paisagem* e o *homem* local que jaziam intactos nos fundos de um Brasil profundo ainda intocado pela pena do escritor branco. Quanto mais verde e amarelo, fosse essa paisagem, mais brasileira ela se configuraria: o Brasil era um *lugar* e a literatura brasileira nasceu da descoberta desse lugar e da exploração de sua topografia. Um ‘topos’, de que se serviriam os escritores, mas também os historiadores para inventar não só uma literatura, mas também uma história nacional.

Minha questão não é, entretanto, a literatura nacional, mas a nossa literatura urbana. Remexo na literatura com carteira de identidade brasileira porque ela colocou em cena o tema do lugar, do chão, do território, o ‘topos’ sobre o qual se moldaria a identidade nacional.

Nesse sentido é fácil constatar que a literatura urbana brasileira dos últimos 30 anos, na contramão da tradição literária nacional, tem desprezado os chãos da cidade que dão suporte (material, cultural, simbólico, imaginário) a seus personagens e os tem substituído por cenários (CORDEIRO, 2006), que não remetem mais ao espaço geográfico que produz essas marcas identitárias localistas. Ou seja, trata-se de entender quais são as novas referências da cidade que sustentam os modos de subjetivação dos personagens da literatura contemporânea e o que isso tem a ver com as transformações atuais das metrópoles e do imaginário sobre a urbanidade dos seus moradores.

Começo, portanto, me indagando sobre como se constituiu entre nós essa literatura que fez da cidade, e mais do que isso, da experiência urbana e até mais ainda, da convivialidade na cidade, o palco, o sujeito e o objeto de sua criação. Assim, ainda no século XIX, depois de inventar um Brasil que emanava do campo, depois de lhe dar contornos e palpabilidade, depois de assegurar sua existência material, mas também imaginária, o homem de letras do império precisou girar sobre seus calcanhares em 180° dando as costas ao Brasil profundo e mirando o litoral, onde estavam suas principais cidades.

Olhar para as cidades era vislumbrar o mundo, num país que por mais de 300 anos estivera fechado aos influxos da civilização ocidental. A cidade era, pois, a promessa de civilização, cuja ‘carte-de-visite’ era a urbanidade. Urbanidade! Urbanidade aí no sentido oposto de ruralidade, onde a Casa-Grande se voltava sobre si mesma não produzindo o “outro”, senão o “mesmo” da família. Nesse sentido vigiam costumes e formas de relação que supunham a

familiaridade, senão a fraternidade. Sendo assim o repertório comportamental dessas gentes era incapaz de transcender os vínculos de sangue e compadrio e o grupo se torna incapaz de pactuar algo- a urbanidade- que esteja fora dos 'mores' dessa ruralidade familiar.

No novo país independente, que ainda sobrevivia da exportação dos produtos primários, a que servia a urbanidade? A urbanidade era a única possibilidade da cidade vingar, pois a partir de seus pressupostos se equacionava a sobrevivência da cidade à “desordem urbana”. 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. Dois caminhos se impunham ao equacionamento dessas ameaças: a tradicional repressão e/ou a generalização da urbanidade, pelo menos para aqueles brancos que, minimamente, sabiam ler. Os literatos apostaram na segunda via e acabaram produzindo algo que, certamente podemos chamar de literatura urbana. Em suma, produz-se uma literatura que escava o chão da cidade e de lá arranca o próprio sentido do que seja o convívio urbano, como transcendente aos interesses de cada um e operando em prol de uma sociabilidade pública que se rege por regras – a urbanidade- que interdita ou sancionam os comportamentos.

Esse chão urbano, essa base espacial *“obedece, portanto, a uma territorialização, que vai fornecer imagens, tipos, costumes, linguagens...”* (CORDEIRO, 2006, p.136) para o escritor. Nesse sentido este trabalho irá procurar contrastar o começo de uma literatura urbana no século XIX, marcada pela constituição de uma identidade territorial urbana, com aquela que se faz na contemporaneidade onde *“há um apagamento das marcas identitárias localistas”* (Cordeiro, 2006, 145) que revela uma diluição da cidade como lugar e a impossibilidade desta dar suporte às novas formas de subjetivação dos personagens.

Assim, a primeira constatação a ser feita é que os atuais personagens da ficção urbana parecem completamente descompromissados com a cidade e todo o caudal de urbanidade e sociabilidade que ela induz. Não surpreende, então, a perda da marca da historicidade dos personagens e seu desprezo por qualquer vínculo que faça do social o atributo estrutural da experiência urbana, sem o qual a cidade não passaria de um aglomerado de desejos individuais que se digladiam sem limites. Vejamos como a literatura revela esse processo.

Em conto dos anos 60, “Feliz Aniversário” de Clarice Lispector podemos constatar que a literatura ainda está profundamente enraizada em solo urbano, no caso, a cidade do Rio de Janeiro, na medida em que a autora trabalha opondo duas áreas da cidade: a zona sul praieira, moderna, reformadora e mundana, frente a zona suburbana, conservadora,

tradicional e familiar. Numa mesma família, os irmãos, ao casarem, se dispersam pela cidade, uns indo morar no subúrbio e outros na região das praias, a zona sul. A marcação geográfico/simbólico feita por Lispector no início do conto vai enquadrá-lo de tal forma que o comportamento de cada personagem, logo o seu estar na cidade, será pautado pelo pertencimento de cada qual a seu lugar na urbe. Utilizando o espaço como metáfora para conotar o conflito entre diferentes e conflituosos 'ethos' urbanos, Lispector nos mostra nesse conto o começo de um certo desmanchamento do espírito coletivo da cidade, através da fragmentação e dilaceramento de uma família numa festa de aniversário, como a nos alertar que na cidade moderna prevalecem as estratégias individuais mais que o espírito coletivo e a solidariedade familiar. Aquilo que era da ordem dos afetos - o espírito de irmandade e de fraternidade - se transforma em "tolerância", ou seja, as relações afetivas são substituídas por pactos formais e impessoais, onde os aderentes apenas se suportam para evitar que um esgane o outro.

Apesar dos conflitos familiares e da ideologização da espacialidade que toma o Rio dos anos 60, em Lispector, a representação da cidade revela, que ela ainda tem potência suficiente para dar suporte e ser referência às novas formas de subjetivação que se forjam, justamente, a partir de um imaginário que se molda na nova zona urbano/mundana da cidade, a zona sul.

Nos anos 70 a corrosão dos vínculos na cidade parece oxidar cada mais os elos da corrente que ligam as pessoas numa certa experiência coletiva, mas ainda assim a cidade está lá. Ela ainda é personagem, ela ainda é constituidora de personas. O sujeito, antes de tudo, é um ser da cidade ao mesmo tempo que ele sujeita-se à cidade e nesse ato ele se estrutura como cidadão e, fundamentalmente, como indivíduo.

A identidade do indivíduo se dá na mesma medida de sua territorialização na cidade. Há a corrosão dos vínculos, mas a cidade ainda tem algo a dizer a seus filhos.

Conto emblemático dessa tensão entre a territorialização na cidade e a corrosão dos vínculos é "Passeio Noturno" (1975) de Rubem Fonseca. A história nos põe diante de um alto empresário que chega em casa stressadíssimo e que para relaxar pega sempre o seu Jaguar para dar uma voltinha. Assim sendo ele sai de seu habitat -na zona sul do Rio- atravessa a Av. Brasil e chega aos subúrbios. Ali, na calada da noite, o executivo utiliza o carro para atropelar inocentes pedestres suburbanos que circulam pacificamente pelas ruas. Depois disso, volta para casa relaxado e dorme tranqüilo para enfrentar no dia seguinte todo estresse que a cidade moderna e civilizada lhe cobra.

Nesse conto o personagem já rompeu completamente com a sociedade, mas continua preso a um modo de ser na cidade que passa por seu modo de territorialização, ou seja, um predador que para se saciar sai de sua toca na zona sul e vai caçar nos subúrbios.

No conto “Passeio Noturno. Parte II” publicado no mesmo livro, temos de novo o executivo com seu Jaguar, desta feita ele é abordado na rua, na Avenida Atlântica, em Copacabana, por uma jovem mulher moradora na Lagoa, zona sul do Rio de Janeiro, com a qual ele se encontrará para um jantar no Leblon. Pontuado de lugares da cidade que remetem para sua área mais nobre, o conto traz uma novidade em relação a “Passeio Noturno. Parte I”, é que desta feita o personagem não se “desterritorializa” para barbarizar. Mais ainda, Fonseca introduz no conto a possibilidade de uma erótica com um corpo não suburbanizado, ou por outra, um corpo dourado pelo sol da zona sul. Ainda assim o predador vem à tona, e recusa o jogo social, mesmo que este seja da ordem do gozo erótico. O gozo para o que preda é o consumo do corpo do outro e não o compartilhamento erótico entre os corpos. Nesse sentido, o gozo do predador só é possível com a eliminação do corpo outro, coisa que se repete como no primeiro conto. O que diferencia, então, os dois contos? Se no primeiro concluímos que o personagem rompeu com a sociedade mas continua preso à cidade, em “Passeio Noturno. Parte II”, percebemos que o predador começa a operar entre os seus. Sendo assim, parece ser que Fonseca anuncia que a temporada de caça está aberta e agora ela é no núcleo da própria urbe. Se a territorialidade, para o escritor, ainda é uma questão, parece ser, entretanto, que a urbanidade não comunga mais com o chão aonde esta floresceu. Tal constatação faz com que a cidade se pareça cada vez mais com uma arena e cada vez menos com um palco onde os cidadãos teatralizam sua percepção da urbanidade. Como existir, então, como cidade diante do escasseamento da urbanidade que não parece ser mais dada pela urbe? O que serão das cidades sem urbanidade, estaria se indagando Rubem Fonseca!

Os anos 80 nos trazem um conto que, sintomaticamente, chama-se “Cenários”, de Sérgio Santa’Anna. Pela primeira vez, talvez, a questão da ruptura com o território da cidade se impõe. Esse conto aponta para um outro tipo de espaço, que se afasta da marca geográfica, para *“ficar no espaço material da própria criação, que encena a si própria”* (CORDEIRO, 2006, p.137). Santa’Anna terá se deparado com o tema do espaço e da cidade, em seus desdobramentos na sociabilidade, e parece estar procurando uma saída.

Em “Cenários” nos deparamos com um escritor à procura de um cenário adequado para a narrativa que está escrevendo. Vai testando diferentes cenários urbanos para aí situar o argumento do texto em processo de elaboração. Em cada fragmento do texto em que constrói um cenário específico, sempre fundado num lugar específico que dá suporte identitário à cena, chega à conclusão que “não, não é bem isso”.

Num quarto vazio de uma cidade qualquer não nomeada, o escritor procura um cenário – um chão – uma realidade referencial objetivamente dada. Como essa realidade escapa ao escritor, como ela vai se tornando rarefeita, deslocalizada, anônima, ela se mostra incapaz de articular a relação cidade/narração (CORDEIRO, 2006, p.139) e o escritor conclui que é impossível se constituir cenários nessas condições, uma vez que o lugar não é mais o suposto da cena, e, portanto, a possibilidade da existência, o que para o escritor remete diretamente para a possibilidade da escrita.

Ainda nos anos 80 o próprio Sérgio Sant'Anna vai avançar na ruptura com a territorialidade urbana com o curioso conto intitulado, emblematicamente de "Conto (não conto)". Já no título, Sant'Anna pondera, se seu conto é um "não conto", fundamentalmente, porque ele se passa num território vazio, onde não há ninguém, e portanto, onde não há acontecimento, nem história, apenas uma cobra, pedras, pouca vegetação. Ora, como contar algo de um espaço vazio onde há território mas não há gente, e, portanto, relação e, portanto, cultura e, portanto, cidade ?

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, pássaros) num lugar vazio. Ao final do conto, o autor nos indaga: *"como pode alguém contar essa história?"* E conclui: *"Mas isso não é uma história, amigos. Não existe história onde nada acontece"*. (SANT'ANNA, 2000, p. 521).

Estaria Sant'Anna procurando por um chão urbano, por uma cidade, por uma territorialidade para dar vida à sua história? Mais ainda, estaria o escritor se perguntando sobre a impossibilidade de novas formas de interação e sociabilidade no vazio relacional das grandes metrópoles?

A resposta a essa questão parece dada num conto do próprio Sant'Anna, dos anos 90, intitulado "Estranhos". Evidentemente que esse título irá nos remeter para o estranhamento nos encontros entre desconhecidos. Se em "Conto (não conto)" não há acontecimentos, muito menos encontros, e daí a impossibilidade de contar alguma coisa, em "Estranhos", Sant'Anna nos traz o acontecimento urbano. Embora vá trabalhar com uma cena urbana, o autor põe os dois personagens de "Estranhos" para se encontrar num apartamento desocupado posto para alugar. Um homem noivo e uma mulher ressentida por ter sido abandonada pelo amante, ambos procurando apartamento, se encontram num imóvel vazio e intempestivamente se entregam a um desesperado e conflituoso amor. Depois disso, nunca mais se encontrarão.

Ora, se articularmos a história de "Cenários" com "Conto (não conto)" e mais "Estranhos" vamos ver que os três contos estão atravessados por uma tentativa de encontrar algum

‘topos’ que dê suporte e, portanto, história e identidade aos personagens. Em “Estranhos”, por um momento, mesmo num apartamento vazio, os seres se encontram e podem experimentar seus afetos, podem sair, momentaneamente, de suas solidões.

Se Sant’Anna procura por esse ‘topos’, Rubem Fonseca, nesses mesmos anos 90, o encontra em “A arte de andar nas ruas do Rio”, onde seu personagem quer escrever um livro, que não seja um guia turístico, sobre a arte de andar nas ruas do Rio. Evocando em várias passagens a pólis grega, com sua filosofia peripatética, isto é, aquilo que ensina enquanto se caminha, filosofando, pela cidade, Fonseca cria o conto da comunhão com esse espaço. Passado no centro do Rio, a antiga capital do país, o conto nos traz em toda a sua densidade a territorialidade e seu poder de encher de sentido a vida da cidade. Fonseca navega, pois, contra a corrente que tende a transformar a cidade num não-lugar, o que a impossibilitaria de doar sentido à vida de seus moradores. Com a “A arte de andar...” Fonseca recobra o sentido da cidade, dando-lhe palpabilidade.

No entanto, o chão que começara a tremer sob os pés dos literatos dos anos 80, depois dos 90, começa a apresentar rachaduras irreversíveis e uma certa literatura de não-lugares, prolifera. É o caso da obra de João Gilberto Noll, onde seus personagens parecem nômades que não encontram referência em lugar nenhum e, por isso mesmo, vivem soltos no mundo sem nenhum tipo de vínculo com nada nem ninguém. Em análise dos personagens de Noll, Claudete Daflon defende em sua tese de doutorado que:

Os personagens viajam pela necessidade do trânsito permanente, mas não têm experiências a registrar, uma vez que é o próprio trânsito que os liberta brevemente da desidentidade que é, ao mesmo tempo, sua e do espaço por que passa. Sua jornada denuncia a dessemantização dos parâmetros identitários, como a cidade natal, sem os quais nenhum espaço pode constituir-se lugar (na acepção dada por Augé). As cidades e os mapas fazem cada vez menos sentido, porque não integram o jogo vivo das semantizações; daí restar ao personagem apenas partir e novamente partir (SANTOS, 2002. Apud, CORDEIRO, 2006, p. 143).

A partir desse desligamento da cidade e da experiência de identidade e de sentido que ela constitui, esta passa a ser observada de longe, do alto dos prédios, e não mais vivida de dentro. É o caso de “O monstro” de Sérgio Sant’Anna de 1994. Segundo análise Vera Follain,

Querem ver a cidade de cima (os personagens do livro), contemplar, à distância, suas luzes. Observam o espaço urbano “com um olhar periférico”, que tanto pode partir da janela dos hotéis quanto de dentro de um automóvel com o vidro fechado. Eles estão exaustos de pesquisa, exaustos do que lhes é proposto como realidade. A única viagem que lhes interessa é a viagem no imaginário individual... (FIGUEIREDO,1999,p.53).

Exemplo dessa tendência é ainda a coletânea “Geração 90”, manuscritos de computador. Ali temos o conto de Carlos Ribeiro “Imagens urbanas”, onde do alto de um prédio de 15 andares, um observador vê a rua. Medroso de a ela baixar, o observador começa a imaginar a vida que ali corre nas artérias urbanas, pensando que ele pode ser todas as pessoas que estão lá embaixo. Mas não, o observador teme a cidade, tem medo de pisar em seu chão e em vez de se arriscar a baixar à rua, se permite viver na imaginação, no alto do prédio, para afinal concluir:

O homem anda pelas ruas desertas do seu apartamento, porque não pode mais andar pelas ruas desertas e ele sente ao mesmo tempo uma saudade indefinida de um tempo em que podia andar pelas ruas desertas sem medo de morrer. O homem se sente vazio... a cidade pesa em seu espírito. É hora, caro leitor, de ajudar esse homem a segurar seu fardo... (RIBEIRO, 2006).

Convidando os leitores a ajudar esse homem urbano a suportar a cidade, o autor invita a todos a reconstituir a cena urbana. Nos exorta a todos, coletivamente, a baixar às ruas, a destruir cenários falsos e a experimentar a cidade com todos os seus riscos, mas, quem sabe, também, com todos os seus gozos.

Em 2003, Nelson de Oliveira, o mesmo organizador da coletânea “Geração 90” lançou outra coletânea com o título “Os transgressores” cuja orelha, escrita por Flávio Aguiar, coloca em questão os personagens que vinham pontuando na literatura urbana desde os anos 90:

Quem são os personagens? São máscaras e não pessoas. Não têm expressão... São muito jovens, ou acham que são... Viajam muito, mas no fundo não vão a lugar nenhum. Seriam incapazes de escrever um livro de viagens. Não só porque achariam isso uma coisa do parque jurássico; não têm aquela subjetividade introspectiva que todo bom autor de livro de viagem deve ter. Isso –subjetividade - é coisa que se perdeu...

Esses personagens não saem do lugar. Não pensam, divagam. Não contam de si mesmos, desfiam fantasias ou fantasmagorias. Não sentem culpa, não têm remorso, pois só conhecem simulacros de valores. Quase invariavelmente vêm do mundo da

classe média, e não têm para onde subir nem para onde descer. Não gostam de si mesmos: tem auto-estima zero...

O sexo é muito difícil, embora falem muito dele... Não se penetram: embora juntem os corpos, copulam em separado. O sexo afinal, para quem o conhece de fato, é aquilo que mais aproxima o humano do divino. Como copular num mundo que renunciou completamente qualquer forma de transcendência? (AGUIAR, 2003).

Estamos diante de uma experiência de convivialidade - a cidade - onde certas formas de subjetividade teriam se perdido. E a pergunta que interessa não é o impacto que essa experiência traz para a literatura, mas como é possível se suportar na cidade diante de tanta psicologização (simulacros de subjetividade) que impede toda relação, ou seja, que torna impossível qualquer transcendência que remeta os indivíduos para o plano coletivo da esfera pública, na medida em que não há pensar a vida urbana e seu caudal de sociabilidade sem que uma comunhão urbana seja tematizada para além da esfera privada. Nesse sentido é interessante ver o movimento dessa literatura que se nutre da cidade, não podendo dela abrir mão, sob o risco de estar construindo não mais que *cenários*, ou contos que *não se contam*. Assim, nos damos conta que a *“desrealização do espaço urbano, com a diluição dos referenciais sensíveis para o indivíduo, leva-o a sentir-se, mais e mais, como parte de uma sociedade abstrata”* (FIGUEIREDO, 1999, p.54). Daí esses personagens à beira do abismo e de costas para a cidade. Assim também, a literatura urbana brasileira tem parido novos personagens: monstrenhos, policiais, traficantes, marginais, detetives, *“pequenas criaturas”* (FIGUEIREDO, 2003) cuja aderência à cidade é incontestável, pois que se sentem muito vivamente fazendo parte de uma sociedade e de uma cidade tão concretas que, diante de qualquer vacilo, sofrerão o peso esmagador de sua concretude. Reconhecendo-se, para o bem ou para o mal, da cidade, eles se constroem aderidos a ela.

Que melhor exemplo da densidade urbana pesando sobre o sujeito urbano e sua subjetividade, que os personagens do romance policial? Nascido no século XIX, o romance policial é a história da constituição da sociabilidade urbana na cidade das multidões. No labirinto infernal das ruas das grandes metrópoles era preciso reconhecer as pistas dos *“homens perigosos”* que se escondiam na cidade, ameaçando-a com a desordem, a criminalidade e desmoralização. O romance policial nasce, então, não só como uma aventura literária, mas também como algo que pudesse mitigar o pavor burguês do seu outro na cidade (o trabalhador, o desempregado, o vadio, a prostituta, o ladrão o assassino, o desordeiro), impedindo, em cada aventura, que a desordem triunfasse, que o mal se impusesse e que uma certa moral maldita contaminasse o todo social. De que outra coisa não fala, então, a aventura policial, senão de uma urbanidade, ou melhor, dos problemas de

convivialidade na cidade, ou seja, de uma ética? Não seria fortuito, então que, lotado numa DP de Copacabana, um inspetor de polícia se chamasse Espinosa. Ora, a referência ao filósofo do século XVII remete diretamente para sua obra fundamental “Ética”, onde ele se debruça sobre os problemas da moral. Assim no romance de Luis Alfredo Garcia-Roza “O silêncio da chuva”, para além de uma simples história policial, temos o tema das paixões humanas que aponta para a indagação de como é possível conviver com os outros e seus afetos privados. Mais ainda, o tema do convívio nos traz a questão da urbanidade, ou seja, o quinhão de cidade que cada qual tem dentro e que funciona como controlador de suas paixões pessoais, regulando dessa maneira o estar em coletividade.

Marcado por outra dicção, mas ainda assim enraizado em solo urbano, o romance “Inferno” de Patrícia Melo, de 2000, nos traz a saga de um menino entrando na adolescência e que de olheiro vai se transformar em chefe do tráfico e em mais um violento da cidade. O que interessa ressaltar deste livro, todo ele estruturado num modo de territorialização, que embora perverso, se apóia em identidades muito claras – a favela e a cidade - é o estado de alerta em que o personagem se mantém para sobreviver. Em outros termos, embora ainda em “Inferno” a concretude da cidade se mostre com todo seu peso, este livro aponta para um processo de escasseamento da cidade e prevaência da cidadela como lugar murado e vigiado, onde o estado de alerta se banaliza e o outro é sempre uma ameaça.

Se fôssemos percorrer a literatura dos últimos 15 anos veríamos como se tensiona essa relação entre lugares e não-lugares (CORDEIRO, 2006, p.150) na narrativa: ora desconstruindo a própria cidade como lugar da identidade e da produção de subjetividades, ora confirmando a impossibilidade de que fora da comunhão urbana o social é impossível e se projeta num estado de natureza que linda com a barbárie.

Novamente afirmo, não se trata da literatura e tampouco da natureza de seus personagens e como eles lidam com a perda da crônica de suas vidas. Resolutamente se trata das cidades, que vão deixando de fazer sentido. Ou estariam produzindo outros sentidos? Se assim fosse, ainda seriam cidades?

Referências bibliográficas

AGUIAR, Flávio. Orelha. In: OLIVEIRA, Nelson (Org.). Geração 90. Os transgressores, São Paulo: Boitempo, 2003

FIGUEIREDO, Vera Follain. Os crimes do texto. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. O homem-cápsula e os espaços mundializados: cidades ausentes na ficção de Sérgio Sant'Anna. In: Rio de Janeiro: Semear - Revista da cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, NAU/PUC, 1999.

FONSECA, Rubem. Contos reunidos, Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. O nômade e a geografia (lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea). In: Rio de Janeiro: Semear. Revista da cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, PUC/Rio, 2004, N° 10.

LISPECTOR, Clarice. "Feliz aniversário", In. MORICONI, Ítalo (Org.). Os cem melhores contos brasileiro, Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

OLIVEIRA, Nelson (Org.). Geração 90. Os Transgressores, São Paulo: Boitempo, 2003.

RIBEIRO, Carlos. Imagens Urbanas. Disponível em:

http://www.carlosribeiroescritor.com.br/livros_geracao90.htm. Acesso em: 02 de maio de 2008.

SANT'ANNA, Sérgio. Conto (não conto). In: MORICONI, Ítalo (Org.). Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. Estranhos. In. MORICONI, Ítalo (Org.). Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. Cenários. In. MORICONI, Ítalo (Org.). Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

SANTOS, Claudete Daflon dos. A viagem e a escrita: uma reflexão sobre a importância da viagem na formação e produção intelectual de escritores – viajantes brasileiros. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC/RJ, Depto. De Letras, 2002.

Notas

1- "Pequenas criaturas" é o título do livro de contos de Rubem Fonseca, de 2002, onde este procura estabelecer um diálogo irônico com a tragédia grega. Mirando a grandiosidade da tragédia grega e a estatura de seus heróis, Fonseca, com suas pequenas criaturas, desdobra suas pequenas tragédias no cotidiano da grande cidade. Ao eclipse transcendente da cidade como esfera pública, Fonseca, empurra seus personagens a terem que decidir os caminhos de suas vidas numa cidade oca que não é mais referência (como fora a pólis grega) para os comportamentos públicos.