

Artigos

Sombras da cidade:
o espaço na narrativa
brasileira contemporânea*

Regina Dalcastagnè**

Resumo



Este artigo discute a configuração do espaço em contos e romances brasileiros publicados a partir de 1970. Num mundo literário cada vez mais urbano, reflexo da urbanização acelerada do país, observa-se a apropriação da cidade pelos protagonistas, seu rápido deslocamento espacial (um dos signos da modernidade) e também a segregação urbana, que interdita o acesso a determinados locais a integrantes deste ou daquele grupo social – o que se reproduz e se acentua no espaço doméstico.

Palavras-chave: Literatura brasileira – Crítica e interpretação. Contos Brasileiros.

Narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, “autores” que penetram no texto

* Este artigo é produto da pesquisa a narrativa brasileira contemporânea, apoiada pelo CNPq com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa.

** Professora de Literatura da Universidade de Brasília.

para se justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos que preenchem a literatura contemporânea habitam um espaço não menos conturbado. Um espaço que se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante. Talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopéia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência. Como observa Paul Conrad Kurz, “a composição épica de nosso tempo, o romance, está sociológica e psicologicamente em estreita conexão com a perda de uma comunidade de apoio, de uma compreensão abarcadora da fé e do mundo, com a individualização e o isolamento do ‘herói’”¹.

Nunca antes os homens possuíram tamanha mobilidade geográfica, o que faz com que os sentimentos comunitários percam centralidade. Michel Walzer lembra que “comunidades são mais do que simples locais, mas elas são melhor sucedidas quando estão permanentemente localizadas”². Dormir num país e acordar em outro não implica apenas uma espécie de aceleração do tempo, mas também uma possível transformação da identidade do migrante, que, longe de casa, deixa de enxergar no outro o reconhecimento de si³, como acontece com o protagonista das *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, por exemplo, que atravessa imensos territórios num piscar de olhos, transformando-se sempre num outro homem, com gestos, caráter, personalidade diferentes.

O que quer dizer que o espaço, hoje mais do que nunca, é constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não. Só convém lembrar que personagens efetivamente fixas na sua comunidade estão quase ausentes da narrativa brasileira contemporânea (era muito mais fácil encontrá-las nos romances regionalistas). Afinal, o país se urbanizou em um período muito curto – o censo de 1960 registrava 45% de brasileiros vivendo em cidades, número que chegaria a 56% em 1970 e a 81% em 2000 – e a literatura acompanhou a migração para as grandes cidades, representando de modo menos ou mais direto as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização. Assim, o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos⁴.

A cidade é um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida em comum – e, neste sentido, seu modelo é a *polis* grega. Mas é também um símbolo da diversidade humana, em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam; e aqui o modelo não é mais a cidade grega, e sim Babel⁵. Mais até do que a primeira, esta segunda imagem, a da desarmonia e da confusão, é responsável pelo fascínio que as cidades exercem, como locais em que se abrem todas as possibilidades. A narrativa brasileira contemporânea também paga seu tributo a este fascínio, e a cidade aparece, então, “não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem”⁶.

Quando a literatura reincorpora o campo, ou as cidadezinhas do interior, ela o faz já com a perspectiva do homem, ou mulher, da metrópole. É o jovem que se despede dos amigos e dos lugares da infância para ir tentar a vida na cidade grande (como no conto “Primeira Morte”, de Murilo Carvalho⁷); é o escritor que retorna à sua comunidade para reconstruir suas lembranças (como em *O Risco do Bordado*, de Autran Dourado⁸); é o

homem, ou a mulher, que volta para enterrar os fantasmas do passado, colocando justamente em questão a divisão entre o Brasil agrário e urbano (como em *O Cachorro e o Lobo*, de Antônio Torres⁹, ou em *As Mulheres de Tijuco Papo*, de Marilene Felinto¹⁰). Este é um dos grandes diferenciais entre a literatura produzida a partir dos anos 1970 e aquela que veio antes – são novos espaços, novas identidades, novos problemas para a representação.

Para este artigo, interessa observar o modo como a cidade é descrita, qual sua relevância dentro do texto e em relação ao universo social. Mas importa, sobretudo, desvendar como esses espaços – tão fortemente vinculados ao mundo exterior – se constituem dentro da narrativa, como são aproveitados para a definição das personagens e de suas relações com o tempo circundante. Para isso, será necessário ainda acompanhar a evolução, dentro das narrativas, das fronteiras criadas entre os espaços público e privado.

Longe de afirmar um limite objetivo, a distinção entre público e privado varia de acordo com o contexto em que está colocada. Às vezes, é público aquilo que pertence ao Estado, em contraposição à economia (privada) de mercado; em outras, Estado e mercado são ambos públicos, sendo privado o espaço doméstico¹¹. Mais ainda, a afirmação do caráter público ou privado de determinado espaço possui conseqüências sociais: se a fábrica pertencia ao mundo “privado”, a exploração dos trabalhadores não deveria se constituir em questão “pública”, da mesma forma como o caráter privado da família obstaculiza a tematização da opressão da mulher. Portanto, a nomeação de algo como público ou como privado não é o reconhecimento de uma realidade objetiva, mas um ato político, que busca constituir como tal seu objeto¹².

Urbanização, desterritorialização, transformações nas esferas pública e privada – esses são alguns elementos que, combinados entre si, talvez nos ajudem a entender a configuração espacial da narrativa dos nossos dias. Se não abrangem todas as formas de representação, ao menos podem iluminá-las, tornando a análise mais penetrante. Tendo isto em mente, esse artigo será dividido em três partes. Na primeira, será observada a *movimentação* das personagens pelo cenário urbano – ruas, praças e bairros, quando não oceanos e países, desenhando-se como um mapa de deslocamentos. Na segunda, discutir-se-á o problema da *segregação* nas grandes cidades. Na terceira, será abordada a forma como se dá a *anulação* de determinados pontos de vista a partir de seu enclausuramento em espaços privados. Serão utilizados para a análise contos, novelas e romances produzidos a partir de 1970.

Caminhando pelas ruas

“Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares”¹³, propõe Michel de Certeau. Sendo assim, nada melhor que acompanhar as trajetórias de algumas personagens pelas ruas da cidade para entender o mapa urbano que se desenha em nossa literatura. Obviamente, como já alertava Italo Calvino, “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve”¹⁴, ou, nas palavras de uma personagem de Sérgio Sant’Anna, “o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa”¹⁵. Por isso, esse mapa que nos vai ficando nas mãos reporta espaços imaginários, ainda que socialmente construídos – como na cartografia medieval, onde o “fim do mundo” ou o Jardim do Éden eram também representados. É que “ao texto

literário vai interessar, sobretudo, o incapturável da cidade: incapturável porque não se trata de um objeto, mas de vetores, não se trata de um conjunto definido de pontos, mas de uma multiplicidade de trajetórias não necessariamente regulares”¹⁶.

Para não nos demorarmos demais, vamos seguir, num primeiro momento, os passos dos protagonistas de três romances: *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos e Carlos Sussekind, *Uma Noite em Curitiba* (1995), de Cristovão Tezza, e *Um Crime Delicado* (1997), de Sérgio Sant’Anna. O primeiro transcorre no Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 1950; no segundo temos a Curitiba da década de 1990; o terceiro também é situado no Rio de Janeiro, mas, supõe-se (uma vez que não há nenhuma marcação precisa), nos anos 1990. Todos os protagonistas são de classe média, transitam pela cidade a pé, ou usando o transporte público: bondes, ônibus, metrô, táxis, deslocando-se em qualquer hora do dia ou da noite. Portanto, nem é preciso dizer que são todos eles homens.

Esse talvez seja o primeiro dado significativo para entender o tal mapa urbano de que falávamos – ele é inteiramente masculino. Entre as raras exceções talvez se possam citar *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins¹⁷, e um ou outro conto de Clarice Lispector, como o “Amor”, de *Laços de Família*¹⁸. Mas, no primeiro caso, a protagonista é louca, no outro é uma dona de casa em crise existencial, o que daria na mesma. Em suma, são mulheres fora da normalidade. Discutiremos adiante o espaço destinado a elas, mas é preciso destacar que seria outro o desenho da cidade caso acompanhássemos efetivamente seus passos, dificultados pelo peso das sacolas de supermercado, pelos carrinhos de bebê, pelos sapatos desconfortáveis. Talvez as calçadas irregulares fossem mais importantes para a definição do espaço urbano do que as belas fachadas de seus prédios¹⁹.

Também é relevante o fato de os protagonistas dos três romances serem de classe média: em *Armadilha para Lamartine*, temos Espártaco, um juiz que anota num diário cada pequeno acontecimento do seu dia; em *Uma Noite em Curitiba*, Frederico Rennon, um renomado professor de História que tenta se enxergar outra vez sob a máscara que construiu para si no passado; já em *Um Crime Delicado* encontraremos Antônio Martins, um crítico de teatro que cai na armadilha de um artista plástico. Não teremos aqui nenhuma tentativa de alcançar o traçado de estratos populares, como em alguns contos de Domingos Pellegrini, por exemplo; ou marginais, como na obra de João Antônio. O universo citadino desses homens pode incluir alguma aglomeração, um ou outro bar sujo no meio da madrugada, mas, de modo geral, é composto de ruas arborizadas, salas de cinema e de teatro, cafés e restaurantes de qualidade.

Uma vez que são todos de classe média, e que as narrativas que os transportam são “realistas”, ou seja, pretendem proporcionar um reconhecimento imediato da representação do mundo social que cerca aquelas personagens, é de se estranhar que nenhum deles tenha carro e que precisem se deslocar de bonde, ônibus ou metrô – o que não faz parte da realidade da classe média (bem situada) brasileira, pelo menos não a partir dos anos 1970. Mas aqui entra uma necessidade estrutural da narrativa, que se esconde sob o que seria uma vontade dos seus protagonistas, todos bastante solitários: o contato humano propiciado pela grande cidade. Essa necessidade estrutural está relacionada ao fato de os protagonistas serem todos intelectuais e, portanto, poderem passar horas e horas trabalhando sozinhos diante de uma mesinha, uma máquina de escrever ou de um compu-

tador. São “naturalmente” alienados de outros seres humanos – e isso se agravaria se entrassem, mais uma vez sozinhos, no próprio carro para voltar para casa ou ir ao cinema.

É justamente por serem obrigados a subir e descer do bonde, correr atrás do ônibus, atravessar ruas para conseguir um táxi que esses homens se encontram com a cidade, esbarrando nas pessoas, sentindo seu calor. Espártaco, que vive reclamando dos atrasos do transporte coletivo e da desorganização reinante, não deixa de se encantar com o que vê: “A Cidade está ficando intransitável de forasteiros. Não direi que não tenha seu encanto. Tem. Há figurinhas deliciosas de nortistas e mineiras, a indagar de ruas e igrejas. Mas há, também, muito marmanjo burro. E alguns ladrões, batedores de carteiras. Só se pode andar com o dinheiro exato das despesas do dia”²⁰. Mas é claro que um carioca de classe média dos anos 50 não renunciaria a registrar o crescimento desordenado da cidade, a degradação de sua tranquilidade. Espártaco o faz transcrevendo seu desconforto “por meio de uma descrição sensualista dos aspectos desagradáveis, através da visualização dos namorados audaciosos, do contato tátil com as bolas de futebol na praia e com os bichos incômodos, do cheiro da fumaça que lhe castiga o olfato e do forte apelo auditivo dos exercícios dos tiros de guerra”²¹.

Em Frederico Rennon e Antônio Martins essas preocupações desaparecem. Talvez porque já tenham se acostumado com os transtornos das grandes cidades, talvez porque não seja de sua índole reclamar das pequenas perturbações urbanas. Ambos se deslocam pelas ruas quase sempre ansiosos, atrás do objeto de seu desejo: a deslumbrante atriz de televisão, Sara Donovan, e a manca e pálida Inês, respectivamente. É seu sentimento em relação a elas que ilumina a cidade, altera-lhe as cores, como explica o professor Rennon: “Dei uma caminhada depois do almoço. Eu estou comovido. Arrepios na pele, este sol, a poderosa lembrança de você. Fui transformando o cinza e o azul bem comportados de Curitiba em amarelos e vermelhos de Van Gogh. (...) A cidade inteira colorida, e eu vagando no meio das plantas vivas de tinta”. Transformada a cidade, se anunciam outros deslocamentos: “E caminhando, me investigava: por que estaria eu condenado até o fim dos tempos a ser o que sempre fui? Por que um homem não pode mudar? Por que um homem não pode, súbito, tomar outro rumo? *Entrar* nas cores, na carne de outro projeto de vida?”²²

Se a “arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos”²³, como propõe Michel de Certeau, fica mais fácil entender que o espaço urbano que se vai desfiando nesses romances é uma construção das próprias personagens – todas elas escritoras. Mesmo Espártaco, tão zeloso em oferecer os nomes dos logradouros, dos clubes e escritórios por onde passou, cria a tensão necessária a cada movimento seu, fazendo da cidade um lugar de angústia, excitação, ansiedade, de acordo com o que ele vive naquele momento, ou, mais precisamente, com o que ele quer fazer parecer estar vivendo (lembre-se que Espártaco escreve um diário, registro de seus dias sempre à mão dos familiares). Mas é o crítico Antônio Martins quem denuncia com maior ênfase esse processo, quando resolve explicar porque não usa o nome, Lamas, do bar que frequenta: “Se me refiro quase o tempo todo a esse estabelecimento, localizado na rua Marquês de Abrantes, próximo de onde estávamos, como ‘O Café’, é para despi-lo de suas vinculações ao pitoresco de um certo tipo de boemia carioca, tornando-o mais neutro e condizente com a estranheza, para não dizer o extraordinário, de

minha história”²⁴.

Neste sentido, a Curitiba que vai surgindo no romance de Cristovão Tezza e o Rio de Janeiro que eclode das páginas de Sussekind e Sant’Anna são cenários criteriosamente armados, não pelos seus autores, mas pelos seus protagonistas (que são, no final das contas, os escritores de suas próprias histórias). Isso fica de algum modo exposto quando Antônio Martins chama a atenção para seu olhar de crítico teatral, “familiarizado com cenários”²⁵, ou quando o filho de Rennon, outro escritor, observa o pai na rua como que compondo um espetáculo com sua atriz, as fileiras de ônibus em movimento servindo de cortina para os acontecimentos²⁶. A “delegação da escrita” que acontece nesses três livros permite a edificação de uma cidade que é, a um só tempo, fundação e fachada. Fundação, porque estruturante de conflitos e identidades – nenhum dos protagonistas desses romances seria o que é se não vivesse nessas cidades –, fachada, porque construção realizada por eles para esconder propósitos, ressaltar imagens, conquistar legitimidade – diante de si, de outras personagens ou do leitor.

Embora abrindo diferentes linhas narrativas, além da confusão mental de seus protagonistas escritores, as tramas dos três livros discutidos aqui transcorrem de modo linear, sem exigir nenhum esforço maior por parte do leitor para a sua compreensão. Tanto Espártaco quanto Rennon e Antônio Martins nos parecem falar diretamente, em primeira pessoa, tentando de algum modo nos cooptar através de seu discurso. São diários em *Armadilha para Lamartine*, cartas (de Frederico) e comentários a elas (feitas pelo filho do professor) em *Uma Noite em Curitiba* e uma espécie de livro-testemunho, produzido com a intenção de redimir seu “autor”, em *Um Crime Delicado*. Todas formas de expressão diferentes, transitando do pretensamente mais privado para o mais público dos gêneros. Afinal, um diário seria lido apenas pelo seu autor, a carta envolveria também seu destinatário, enquanto que o livro alcançaria tantos leitores quanto sua divulgação e o interesse despertado permitissem.

Em suma, tropeçamos em discursos enquanto atravessamos as ruas e praças que dão chão 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.

Atravessando o texto

E isso se faz ainda mais complexo quando o autor resolve acelerar a movimentação de suas personagens, sabotando alguns elementos da narrativa tradicional, como o encaideamento espaço-temporal. Então, para acompanhar seus protagonistas não basta segui-los nas ruas, é preciso correr atrás deles pelos engarrafamentos da cidade, alcançar as auto-estradas, tomar trens, aviões, navios, persegui-los por continentes e tempos diferentes, esbarrando muitas vezes no sem-sentido de seu percurso, reflexo do sem-sentido de sua existência. Dois romances representativos desse tipo de construção são *Bandoleiros*

(1989), de João Gilberto Noll²⁷, e *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant'Anna²⁸. A partir de agora vamos tentar compreender o espaço que seus protagonistas ocupam, ou, mais propriamente, o espaço que eles atravessam. No primeiro livro temos um narrador anônimo, escritor fracassado, pouco preocupado em nos oferecer um mapa preciso de suas andanças; já no segundo, temos Ralfo, um escritor-personagem sempre pronto a mudar de cidade e de personalidade. Mais uma vez, são homens, intelectuais, de classe média.

Bandoleiros começa dentro de um carro. Ali, cercado pela noite quente, morre o amigo do protagonista, em meio a um engarrafamento de Porto Alegre e à lembrança de um velho filme norte-americano. São tantos os deslocamentos, antes e depois dessa cena (o tempo é embaralhado e disperso na narrativa), que ela parece dizer que *parar é morrer*. Em *Confissões de Ralfo*, iniciamos pela partida do protagonista. Ao abandonar a cidade, Ralfo se desprende também de sua existência anterior, empunhando roupas novas, uma pequena mala e algum dinheiro. Para se despedir, nos apresenta, em tom de galhofa, a cidade que fica: lojas de mau gosto, bares e bancos, o Palácio do Governo, o parque, o bairro boêmio. Depois vai: "Atraveso entre os carros, com o sinal fechado para os pedestres. Sinto-me quase imortal neste princípio de história, nada pode acontecer-me. Porque estou apenas no início e o mocinho nunca morre no começo do filme, a não ser quando vão reconstituí-lo em *flash-back*. E quanto a mim, nada existe a ser reconstituído. Ralfo, o homem sem passado"²⁹.

A referência ao cinema é recorrente nos dois livros, e serve tanto para marcar a sensação de irrealidade do momento quanto, o que nos interessa especialmente aqui, servir como elemento catalisador do espaço. Assim, para formarmos a imagem necessária da cidade, ou das cidades, onde a trama se dá, teremos de ir combiná-la com os *road movies* e os faroestes em *Bandoleiros* e com todo tipo de filme B de Hollywood em *Confissões de Ralfo*. É diferente do que acontece com as personagens de um Graciliano Ramos, por exemplo. Elas circulam por um espaço que também se constrói sobre representações anteriores, mas que busca, acima de tudo, remeter a um "real-concreto" que as precede. Nos romances de Sant'Anna e Noll, porém, o espaço se esgota nos ícones que o impregnam – do próprio cinema e da música norte-americana às mais diferentes marcas de alimentos e objetos, que, segundo Renato Ortiz, compõem nosso território mundializado. "A mundialização não se sustenta apenas no avanço tecnológico. Há um universo habitado por objetos compartilhados em grande escala. São eles que constituem nossa paisagem, mobiliando nosso meio ambiente"³⁰.

O que, no final das contas, não torna esse espaço menos concreto do que o chão árido de Graciliano. Apenas mais adequado ao dia-a-dia de nossas grandes cidades, onde a identidade se esgarça, se confunde. Em Noll temos um sujeito ambulante, que transita entre Boston, Porto Alegre e Viamão – um lugarejo gaúcho próximo da capital – como se as distâncias entre cada um desses lugares não fossem muito diferentes. Aliás, tampouco as cidades diferem. Talvez porque se inscrevam no tal processo de mundialização de que fala Ortiz, talvez porque tenham sido arrançadas sobre alguma película antiga de cinema, o que lhes conferiria um mesmo tom, ou ainda porque o protagonista não se modifica, não sofre qualquer impacto com o espaço que atravessa. Ao contrário de Ralfo, que decide a personalidade que terá a cada lugar que chega (ou do professor Rennon, que veste

Curitiba com as cores de Van Gogh e pensa em se transformar com a cidade), ele parece ter congelado sua existência num grande presente. Além de não ter passado, ele não tem futuro – sem isso, que espaço sobra para a constituição de uma identidade?

Já Ralfo, que nas primeiras linhas de suas *confissões* apaga “qualquer vínculo com a existência anterior”³¹, é sempre uma possibilidade em aberto. Da capital sem mar (certamente uma alusão a Belo Horizonte) de onde parte saltando num trem, a São Paulo, Goddamn City, Paris, oceanos, pontes, auto-estradas, todos os lugares lhe permitem ser alguma coisa, mesmo que um embuste. Claro que, como personagem confessa, seu trânsito é livre e fácil – basta virar a página e seguir adiante –, mas sua conexão com a vida para além do texto impresso é muito forte. Ralfo não é trazido à cena simplesmente para nos entreter com suas aventuras insólitas, ele diz algo sobre o mundo. Assim, por mais que se afirme como uma farsa literária, ele precisa ser reinserido no universo humano para que compreendamos as implicações de seus deslocamentos e o espaço que se vai desenhando por baixo deles:

*Espaço e tempo são categorias sociais (como diria Durkheim) e não entidades abstratas, matemáticas. A duração de um deslocamento é função da técnica de circulação; o que é destruído não é o espaço em geral, mas o espaço intermediário do trajeto. Os homens estavam acostumados a transitar num continuum espacial a uma velocidade que os integrava à paisagem. A diligência e o cavalo os haviam habituado a contemplar de perto a natureza envolvente. O trem quebra esta percepção de continuidade, os espaços locais tornam-se elementos descontínuos, pontilhados ao longo da viagem. Nada liga os intervalos existentes de uma rota, a não ser a visão panorâmica do que se descortina lá fora, longe dos sentidos ainda afinados com um sistema técnico que mantinha contato estreito com a terra firme*³².

A ruptura na percepção da continuidade, introduzida pelo trem (justamente o transporte que inaugura os deslocamentos de Ralfo) e enormemente acentuada pelo avião, aponta para uma transformação da paisagem – logo, de sua representação literária. Olhando por aí, “quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. (...) Na cidade do movimento (...) a arquitetura, sob o impacto da velocidade, perde espessura. A construção tende a virar só fachada, painel liso onde são fixados inscrições e elementos decorativos para serem vistos por quem passa correndo pela auto-estrada”³³. Isso pode ser visto tanto no romance de Sérgio Sant’Anna como no de João Gilberto Noll. A falta de senso de distância entre as cidades, do protagonista de *Bandoleiros*, seria sintomática da ausência do “espaço intermediário do trajeto”. E a confusão entre elas poderia ser creditada à rapidez com que ele se move de um lado para o outro. Por isso não podemos dizer que ele seja modificado pelas cidades que percorre, porque sua transformação começa antes, está vinculada ao conjunto de seus deslocamentos.

A velocidade descolaria os homens da paisagem urbana, lhes arrancaria o chão debaixo dos pés. Nada mais coerente, então, que levar ao leitor uma tentativa de representação desse processo: com personagens desterritorializadas – de identidade embaralhada,

ou mesmo apagada –, atravessando cidades desertas, que exibem apenas suas fachadas, como se fossem manchas no horizonte, ou, quem sabe, restos de um filme velho que ficou na memória. Nesses espaços vazios, os encontros são impossíveis. Se Espártaco, o professor Rennon e mesmo Antônio Martins ainda podiam esbarrar com algum conhecido nas ruas e conversar sobre amenidades, nesses dois últimos romances todo contato é uma farsa, livresca em certos momentos (como quando Ralfo se encontra com uma Alice travestida de Lolita³⁴), cinematográfica em outros (como na cena em que o protagonista de *Bando-leiros* faz sexo com uma norte-americana ruiva e de olhos verdes, a típica beladade hollywoodiana³⁵). Destituídas de sua relação com a cidade, essas personagens se privam também da relação com o outro.

Decadência e segregação

Dentro dessa perspectiva, é preciso ressaltar ainda que essas cidades, tornadas impalpáveis e indistintas pela velocidade, são domínio de poucos. Como lembra Zigmunt Bauman, “em vez de homogeneizar a condição humana, a anulação tecnológica das distâncias temporais/espaciais tende a polarizá-la. Ela emancipa certos seres humanos das restrições territoriais e torna extraterritoriais certos significados geradores de comunidade – ao mesmo tempo que desnuda o território, no qual outras pessoas continuam confinadas, do seu significado e da sua capacidade de doar identidade”³⁶. Daí, a necessidade de se olhar o espaço urbano também pelo ângulo daqueles que estão impedidos de se mover, muito embora observem “impotentes, a única localidade que habitam movendo-se sob seus pés”³⁷. As cidades, então, muito mais que espaços de aglutinação, são territórios de segregação.

Carolina Maria de Jesus já expressava esse sentimento com agudeza em 1960: “Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludo, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo”³⁸. É especialmente reveladora, aqui, a relação entre espaço e corpo. O fato de ser obrigada a morar num lugar feio e sujo faz com que ela se perceba como um trapo descartado. Talvez porque, como diz Pierre Bourdieu, as imposições mudas dos espaços arquitetônicos se dirigem diretamente ao corpo, obtendo dele a reverência e o respeito que nascem do distanciamento³⁹. De qualquer forma, a metáfora da escritora é bastante pertinente para a situação de milhões de brasileiros hoje, para os quais a “cidade” fica cada vez mais longe.

Para essas pessoas, ocupar um espaço é sinônimo de se contentar com os restos – as favelas, a periferia, os bairros decadentes, os prédios em ruínas. Mesmo o trânsito por determinados lugares e ruas lhes é vetado, como se houvesse placas, visíveis apenas para elas, dizendo “não entre”. E nós só nos damos conta do tamanho de sua ausência quando, por exemplo, um grupo de sem-teto enche um ônibus e resolve ir visitar um shopping na Zona Sul do Rio de Janeiro, como aconteceu em 2000. Curioso é que, uma vez que se recusaram a ler as tais placas invisíveis, houve toda uma movimentação tentando barrar-lhes a passagem: lojas fecharam suas portas, clientes fugiram indignados, até a polícia foi mobilizada⁴⁰. Como lembra, mais uma vez, Bourdieu, “não há espaço, numa sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias

sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e sobretudo mascarada pelo *efeito de naturalização* que proporciona a inscrição das realidades sociais no mundo natural: as diferenças produzidas pela lógica histórica podem assim parecer surgidas da natureza das coisas⁴¹.

Em narrativas de Sérgio Sant'Anna, Paulo Lins e Luiz Ruffato podemos acompanhar – confortavelmente sentados em nossas poltronas – algumas das conseqüências dessa hierarquização e do seu mascaramento. São exemplos diferentes da segregação nas grandes cidades, com diferentes modos de ocupação dos espaços disponíveis. No conto “O Albergue”, de Sant'Anna, vemos a apropriação, desordenada e perigosa, de um prédio prestes a desabar. “É sempre assim: eles chegam desconfiados, carregando todos os seus pertences. Humildes, tiram o chapéu e olham para os lados, à procura de um responsável. Não vendo ninguém, estacionam para um pequeno descanso. E vão ficando. Às vezes conseguimos expulsá-los, passando por ter alguma autoridade. Mas alguns são teimosos e exigem a presença do proprietário ou algo semelhante. E acabam permanecendo⁴²”, relata um dos moradores, aguardando passivamente o desfecho: serão expulsos, o prédio virá abaixo, e terão que invadir outro lugar e outro e outro. É o chão movendo-se sob seus pés, nos termos de Bauman.

Já em “Marieta e Ferdinando”, do mesmo autor, temos, numa longa seqüência, a descrição de um bairro abandonado pela cidade: “Ali, onde foi antigamente o centro da cidade, mas depois a cidade começou a crescer em outra direção, e o seu centro (seus prédios novos, suas diversões) transferiu-se para muito mais adiante”. Descrição que comporta desde os elementos mais físicos do espaço, com suas ruas e becos, até sua transformação pela presença humana, ou pelo descaso com a presença humana: “ali, onde se abriram buracos de obras que nunca serão terminadas; onde pequenos objetos enferrujam junto ao meio-fio e as latas de lixo permanecem sujas diante das portas”; evoluindo para o retrato das existências possíveis naquelas circunstâncias: “ali, onde os fundos das habitações dão para a fumaça e os apitos, não muito distantes, das fábricas, e nesses mesmos fundos roupas desbotadas secam durante a noite para serem vestidas na manhã seguinte; ali, onde as pessoas atendem por sobrenomes que não fazem lembrar nenhuma família ou por apelidos tais como Caveira, Magro, Preto, Dedos – ou ainda por nomes falsos como Ivette, Rosa, Érica, Soraya⁴³”.

Tanto o prédio quanto o bairro são espaços sujos, feios e decadentes, mas não há aí qualquer insinuação de que sejam assim por culpa daqueles que os habitam – idéia muito comum no imaginário da classe média e que faz parte da deformação efetuada pelo *efeito de naturalização* de que falava Pierre Bourdieu, ou seja, se os pobres sempre vivem em lugares sujos é porque eles são “naturalmente” sujos. Bem ao contrário, Sérgio Sant'Anna enfatiza o abandono, o desprezo das autoridades por esses lugares, que elas prefeririam ver vazios, ou mesmo não ver mais. Como quando o velho prédio do primeiro conto se incendia e os bombeiros “preocupam-se apenas em isolar os edifícios vizinhos. Como se quisessem que o albergue queimasse, como se aquilo fosse uma medida sanitária⁴⁴. Aliás, a segregação dos pobres nas grandes cidades, tirando-os das vistas e da paisagem das elites, nunca deixou de ser tolerada como uma espécie de “limpeza urbana”.

Claro que as narrativas de Sant'Anna não são manifestos sobre essa situação. A ambientação, nesses contos, se constrói em relação direta com as personagens – se faz ao

seu redor e dentro delas, se espalhando por toda a trama, dando-lhe substância e sustentação. A ponte que se estende até a realidade inclui aí sua própria problematização. Como lembra Luis Alberto Brandão Santos, na obra de Sérgio Sant'Anna "a realidade deixa de ser entendida como um mero tema, objeto a ser passivamente representado, e passa a ser considerada como um processo, que, por sua vez, é também processo de linguagem. Em função da certeza de que o real é indissociável da forma como é percebido, a opção de trazer, para o universo da ficção, o debate sobre o real implica discutir os próprios mecanismos de representação"⁴⁵. Portanto, muito mais que um retrato do expurgo nas grandes cidades, esses textos se estabelecem como uma discussão sobre como isso é visto, pelos leitores e pela própria literatura.

Sem a mesma sofisticação, Paulo Lins, em *Cidade de Deus*⁴⁶, também nos traz um pouco da segregação urbana, concentrando-se na existência de gente que vive cercada, confinada nos muros invisíveis da favela. A perspectiva é a dos bandidos – ladrões de caminhões de gás no início, traficantes sangrentos adiante –, o que restringe ainda mais o espaço de movimentação das personagens. A intenção é formar um painel do crime no Rio de Janeiro, a partir das transformações do crime na Cidade de Deus. Daí a necessidade de expor a relação da favela com a cidade, o "asfalto". A cidade aparece como consumidora da droga, que quer distância de seus fornecedores, mas também como objeto de desejo, ainda que nunca pronunciado, dos moradores da favela. Os traficantes são donos do lugar e de muito dinheiro – mas o dinheiro não basta para comprar o acesso à cidade. Eles não entram em bancos, nem em shoppings, não vão ao cinema nem freqüentam restaurantes, sequer podem circular por suas ruas.

Nem é preciso dizer que o Rio de Janeiro que se desenha para esses homens é muito diferente daquele conhecido por Espártaco ou mesmo por Antônio Martins – são duas cidades que, de certa forma, fingem se ignorar. Até porque o contato entre elas não costuma se estabelecer sem violência, física ou simbólica. Se os moradores de Cidade de Deus não podem circular por Copacabana, tampouco alguém como Espártaco poderia se deslocar com tranqüilidade pelos becos da favela. Isso porque "os habitantes desprezados e despojados de poder das áreas pressionadas e implacavelmente usurpadas respondem com ações agressivas próprias; tentam instalar nas fronteiras de seus guetos seus próprios avisos de 'não ultrapasse'"⁴⁷.

Já na São Paulo de *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato⁴⁸, a cidade e seus "restos" se encontram com mais freqüência. O livro se passa num dia da capital e abriga dezenas de personagens num painel urbano fragmentado e cheio de ruído. O crítico inglês Raymond Williams dizia que as sociedades contemporâneas tendem a tratar seus membros como "consumidores", assimilando o indivíduo a um "canal sobre o qual os produtos navegam e desaparecem"⁴⁹. Quase todas as histórias de *Eles Eram Muitos Cavalos* situam seus protagonistas a partir daquilo que eles consomem, do que sonham consumir e mesmo do que não poderão consumir jamais. A violência, outra marca das narrativas do livro (e da cidade), é justamente a forma de inserção daqueles que têm negado o acesso aos bens de consumo. E é aí que os diferentes mundos se cruzam, nos seqüestros-relâmpago, nos assaltos diante dos semáforos, nos assassinatos.

Mas também nas humilhações sofridas pelas personagens pobres, que saem da periferia tomando vários ônibus para chegar a uma cidade que não lhes pertence, nem

lhes acolhe. São, elas também, violentadas por seu apelo consumista, pelas barreiras impostas, pelo ressentimento diante do que não podem ter – do emprego às fraldas para o filho recém-nascido, do tênis do momento ao carro que passa rápido demais. A violência urbana normalmente é entendida num sentido restrito, como aquela perpetrada contra os que possuem, não a que sofre os que nada têm. Bourdieu lembra que “como o espaço social se encontra inscrito, ao mesmo tempo, nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais, que são, por sua vez, o produto da incorporação daquelas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida”⁵⁰. É a essa violência que costumamos fechar os olhos e que a literatura, ou ao menos parte dela, insiste em nos fazer ver.

Sob pés femininos

Claro que a literatura poderia nos alertar também para a ausência de algumas perspectivas, mas muitas vezes só nos sobram vazios, bastante úteis para reafirmar preconceitos, incapazes de sedimentar qualquer intervenção mais crítica. Como já disse antes, a cidade que se vai desenhando na narrativa brasileira contemporânea é absolutamente masculina. Não temos a menor idéia de como as mulheres vêem e se relacionam com o espaço urbano que se estende sob seus pés. Elas se tornam, assim, invisíveis. São apagadas de nossas ruas, praças, prédios públicos – como se nada tivessem a fazer ali, como se nada tivessem a dizer da vida nesses lugares. E isso não acontece apenas nos textos produzidos por homens. Também nas narrativas femininas as mulheres costumam estar circunscritas ao espaço da casa, onde irão se desenrolar seus dramas e, quando possível, suas alegrias.

A representação do espaço da mulher, portanto, se dá pelo seu enclausuramento no âmbito doméstico, a esfera “privada”. O que não significa que as dissonâncias e as hostilidades sociais desapareçam – em algumas narrativas elas chegam mesmo a ser ressaltadas pelo convívio forçado, os segredos cochichados, as mágoas acumuladas. Pode-se dizer que a casa acaba reproduzindo, em pequena escala, a cidade, como um conjunto de espaços sociais conflituosos, que envolve mães, sogras, pais, filhos, agregados e empregadas num constante jogo de poder, onde o olhar feminino muitas vezes prevalece. Isso, obviamente, não supre a ausência do ponto de vista das mulheres sobre a cidade, mas ao menos lhes permite encenar algo para além de seu papel de objeto de desejo ou de reprodutora, como é o caso, por exemplo, de Sara Donovan e da esposa de Frederico Rennon, respectivamente, em *Uma noite em Curitiba*.

Seria possível, aqui, tentar fazer não um mapa, mas uma espécie de planta baixa – metáfora mais apropriada à situação – sobre o modo como esse “espaço feminino”, feito de contradições e também de violências, é ocupado na narrativa brasileira contemporânea. Lygia Fagundes Telles, com seus contos e romances que narram quatro décadas de transformações femininas, abrangendo desde as perturbações adolescentes (em livros como *Verão no Aquário*⁵¹ e *As Meninas*⁵²) até os transtornos da velhice (como em *As Horas Nuas*⁵³ e em algumas narrativas de *A Noite Escura e Mais Eu*⁵⁴), consumiria então boa parte deste artigo. Suas protagonistas, de um modo geral, são mulheres sufocadas pelas exigências sociais, pelos compromissos familiares, pelas máscaras que já não descolam do rosto. Daí confiná-las numa casa, para fazer ressoar seu confinamento interno. O que

significa que o espaço físico possui profundas implicações nessas narrativas, tanto na elaboração da trama quanto na constituição das personagens.

Mas as protagonistas de Lygia Fagundes Telles ainda ocupam um espaço privilegiado dentro do ambiente doméstico. O equivalente ao cortiço, às favelas das grandes cidades não é o tocador da madame, mas o quartinho dos fundos, onde ficam confinadas aquelas cujo olhar não interessa a mais ninguém, aquelas que são anuladas até como perspectiva sobre o mundo: as empregadas domésticas.

Da escrava que atendia aos caprichos da sinhazinha à criada que dedica sua vida aos cuidados dos patrões, percorreu-se um longo caminho, que parece ter fechado um círculo – dentro dele ficou encarcerada a garota que é arrancada de seu lar miserável para trabalhar como serviçal em uma “casa de família”; ficou presa a mulher que mal sai à rua porque não tem folgas, e por isso não possui amigas, nem amantes, e jamais terá um marido; ficou esquecida a velha que, quando já não tem forças para o serviço, é abandonada num asilo, sem filhos, sem netos, sem sequer um passado, uma história sua. São “corpos negados”, primeiro pelos patrões, depois por si mesmas. E é de dentro desse círculo fechado – o quartinho dos fundos, cheio de tralhas que ninguém mais lembra para que servem – que poderíamos acompanhar um olhar inusitado sobre o resto da casa. Mas, como veremos, isso só se processa através de intermediários.

Clarice Lispector intui a importância desse outro olhar em *A paixão segundo G.H.*, quando coloca sua protagonista dentro do quarto da ex-empregada, diante de um desenho feito à carvão na parede: um homem, uma mulher e um cachorro, estáticos, imensos e atoleimados. Como centro do mundo, que imagina ser, a ex-patroa logo supõe que aquelas imagens sejam uma espécie de recado para si: “Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro – seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência”⁵⁵. A partir daí, e do esmagamento de uma barata, G. H., a patroa, entra em longas divagações sobre sua própria existência e Janair é soterrada. Dela, só nos sobra a descrição de um desenho na parede, descrição feita pela dona da casa – é bom lembrar –, contaminada pelo rancor e pelas diferenças de classe.

E não basta haver empatia daquele que narra, normalmente bem alfabetizado e bem situado, pela empregada da casa – como em “Belmira e o Tempo”, de Renard Perez⁵⁶, por exemplo – para que essas diferenças se dissolvam. Elas estarão presentes até numa certa condescendência com que a criada é tratada. No conto de Perez, um jovem universitário de repente se dá conta da existência da mulher que ajudou a criá-lo, que cuida de suas roupas e prepara suas refeições. Após ignorá-la durante anos, ocupado em suas próprias transformações, uma noite ele a encontra na cozinha e começa a ouvi-la falar enquanto janta. Fica surpreso ao saber que Belmira, quase invisível nos vinte anos que morou ali, tinha um passado, com um amor deixado para trás e uma vida abandonada mal havia começado. É ele quem vai contar sua história, entre penalizado e culpado.

Por isso, de Belmira, ao contrário da Janair de Clarice Lispector, vamos ter uma descrição um pouco mais atenta, de alguém que a ouve e que se solidariza com seus sonhos adormecidos. Alguém que chega a nos revelar que ela nunca teve folga, nem

recebeu salário, nem fez amigos desde que saiu, adolescente, da casa dos pais para trabalhar como doméstica, pensando poder continuar seus estudos. Trancada no apartamento alheio, no quatinho dos fundos que também não lhe pertence, Belmira se impressiona quando, enfim, desce com o neto da casa e conversa com as jovens babás que falam de férias e do dinheiro que economizam para comprar um terreno. Seu confinamento espacial é também um confinamento no tempo. Ela, que sequer sabe quantos anos tem, então se dá conta de que algumas coisas mudaram desde que começou a trabalhar. Em sua ignorância, Belmira nos revela – sempre através de uma voz alheia – todo espaço que lhe falta para viver.

Espaço que uma outra empregada, Natividade, em uma outra narrativa – *Avalovara*, de Osman Lins – só conquista depois de morta, quando seu corpo atravessa, num cortejo fúnebre, a cidade de São Paulo, saindo do asilo onde foi abandonada pela família a quem serviu durante toda a vida em direção ao jazigo. Mais especificamente, ela ganha espaço a partir da descrição triste de seus dias, e da vontade violenta da narradora – a nora de seus patrões – de reinseri-la num lugar que nunca foi seu: a cidade. “A carcaça negra de Natividade, sempre mais pesada, trespassa devagar esse mundo vário e indiferente, alheia ao traçado das ruas e avenidas (...), rumo ao jazigo perpétuo da família junto à qual envelhece servindo, rumor de bilros e de louça, cheiro de mostarda e de amoníaco, seu velho corpo e este anacrônico cruzeiro entre o asilo e o jazigo, enfim morta, enfim aceita, o silêncio, a inércia e a podridão do seu corpo encantando os lugares onde irrompe”⁵⁷.

Natividade não sabe dos pais, nem dos avós, não tem notícias de irmãos, tios, sobrinhos, morre virgem, tendo fantasiado filhos, alegrias e perdas: “Todos os anos, ao longo de mais de trinta anos, no dia 2 de novembro, às três horas da tarde, sai sem dizer para onde, compra um ramo de margaridas, entra no primeiro cemitério, procura um túmulo – seja de quem for – abandonado, deposita as flores, reza para um nome, imagina uma afeição, chora em silêncio”⁵⁸. Como Belmira, Natividade não tem nada seu, a começar por um teto. A cidade que ela alcança após a morte não passa de uma encenação literária. Seu corpo vai ser enterrado sem que tenha consumido muito espaço na vida. E vai em silêncio, porque a voz também ocupa lugar.

Enfim

Nossas cidades literárias são feitas, na verdade, de muitas ausências: mulheres, pobres, cegos, portadores de deficiências físicas e mentais, velhos, crianças, estão todos de algum modo excluídos das ruas e contornos urbanos que se delineiam nos textos contemporâneos. Neste sentido, temos um pálido retrato da vida fervilhante, desconfortável e violenta de nossas cidades – por onde as mulheres circulam com suas sacolas, suas pastas e seus bebês; onde os cegos tropeçam, mas seguem adiante; onde os velhos ocupam praças ou vendem bilhetes de loteria nas esquinas; por onde os pobres têm de passar, nem que seja só para chegar até o trabalho. Dizer que esses textos se constroem como ficção e que não se pretendem documento de nossos tempos é fugir à discussão, uma vez que, como vimos, o ponto de vista masculino está contemplado nessas representações. De qualquer forma, os recortes efetuados pela literatura, com seus próprios modelos

segregacionais, não deixam de ser significativas para uma reflexão sobre quem tem o domínio sobre os espaços públicos no Brasil hoje.

Ao sair em busca do espaço urbano mapeado pela narrativa contemporânea, nos deparamos, de algum modo, com o lugar da cidade em nossas vidas e com o não-lugar de muitas vidas em nossas cidades. O mapa que procurávamos talvez não traga mais que alguns rabiscos, desenhos sem muita continuidade, que precisam ser afastados de nossos olhos para que consigamos ver ali algo reconhecível. E esse reconhecível pode ser nosso próprio rosto, confuso, assustado, meio caricato até. Afinal, somos nós que preenchemos os vazios da cidade, nós que a fazemos existir. Somos responsáveis por suas injustiças, por sua violência, sua segregação. Somos culpados pelo que não queremos ver.

Abstract

This article discusses the configuration of space in Brazilian novels and short stories, published from the 70's on. In a literary world which is increasingly urban, as a reflex of Brazil's fast urbanization, we observe the appropriation of the city by the main characters, their rapid spatial shift (one of the signs of modernity) and also urban segregation, which hinders the entrance of members of certain social groups to some places – and this is reproduced and stressed in domestic spaces.

Key Words: Brazilain literature – Critic and interpretation. Urbanization (sociology). Segregation.

Referências

- ¹ KURZ, Paul Conrad. Metamorfosis de la novela moderna. In: *La nueva novela europea*. Madrid: Guadarrama, 1968. p. 18.
- ² WALZER, Michael. The communitarian critique of liberalism. *Political Theory*, Newbury Park. v. 18, n. 1., p.11, 1990.
- ³ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 528-9.
- ⁴ Não se está querendo dizer aqui que não se escreva (ou não se escreverá) mais nos moldes regionalistas. Bastaria citar o nome de Francisco J. C. Dantas para derrubar esta tese. Acusado por ser regionalista, defendido por ser regionalista, Dantas aparece mesmo como uma voz isolada dentro de um contexto literário que não se quer mais regionalista. O próprio autor diz considerar sua prosa anacrônica, com a firme intenção de se colocar à margem do gosto e da demanda atual. Dantas, *apud* ARÊAS, Vilma Sant'Anna. O escritor contra a língua. *Folha de S. Paulo*, 25/5/1997. Mais Siplementar. p. 12.
- ⁵ A dicotomia *polis/Babel* foi desenvolvida por WEINTRAUB, Jeff. The theory and politics of the public/private distinction, In: WEINTRAUB E KHISHAN KUMAR (Eds.). *Public and private in thought and practice: perspectives on a gran dichotomy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. A imagem da grande cidade como Babel remete a JACOBS, Jane. *The death and life of great American cities*. Reed. New York: The Modern Library, 1993; ver também BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

- ⁶ SANTOS, Luis Alberto Brandão. Textos da cidade, In: VASCONCELOS, Maurício Salles; Haydeé Ribeiro COELHO (Orgs.), *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 132.
- ⁷ CARVALHO, Murilo. Primeira morte. In: _____. *Raízes da morte*. São Paulo: Ática, 1977.
- ⁸ DOURADO, Autran. *O risco do bordado* (1970). 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- ⁹ TORRES, Antônio. *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ¹⁰ FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ¹¹ Para uma discussão das diversas formas de entender a distinção público/privado, ver WEINTRAUB, The theory and politics of the public/private distinction, op. cit.
- ¹² FRASER, Nancy. Rethinking the public sphere. In: CALHOUN, Craig (Org.). *Habermas and the public sphere*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1992, p. 131; PHILLIPS, Anne. *Engendering democracy*. Oxford: Oxford University Press, 1995, pp. 15-20.
- ¹³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 176.
- ¹⁴ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 59.
- ¹⁵ SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 106.
- ¹⁶ SANTOS, op. cit. p. 137.
- ¹⁷ LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976). 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ¹⁸ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família* (1960). 28. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- ¹⁹ A perspectiva feminina é considerada um dos diferenciais da obra de Jane Jacobs (op. cit.), que critica o planejamento urbano modernista em nome da multiplicidade de usos e apropriações da cidade. Segundo James Scott, enquanto Le Corbusier e seus seguidores vêem a cidade de cima, Jacobs adota o ponto de vista da rua, do usuário dos serviços urbanos. SCOTT, James C. – *Seeing like a State*. New Haven: Yale University Press, 1998. p. 132.
- ²⁰ SUSSEKIND, Carlos & SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine* (1975). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 243.
- ²¹ SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. *Vozes da loucura, ecos na literatura: o espaço do louco em O exército de um homem só, de Moacyr Scliar, e Armadilha para Lamartine, de Carlos e Carlos Sussekind*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília: 2001. p. 103.
- ²² TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 96-97.
- ²³ CERTEAU, op. cit. p. 179.
- ²⁴ SANT'ANNA, op. cit. p. 16.
- ²⁵ Id.. p. 56.

- ²⁶ TEZZA, op. cit. p. 54.
- ²⁷ NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- ²⁸ SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* (1975). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- ²⁹ Id.. p. 17.
- ³⁰ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- ³¹ SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo* (1975). Reed. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1987. p. 13.
- ³² ORTIZ, op. cit. p. 47.
- ³³ PEIXOTO, Néelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 362.
- ³⁴ SANT'ANNA, *Confissões de Ralfo*, op. cit. p. 166.
- ³⁵ NOLL, *Bandoleiros*, op. cit. p. 137.
- ³⁶ BAUMAN, Zigmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 25 (ênfase suprimida).
- ³⁷ Id., ib.
- ³⁸ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). 10ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. p. 36.
- ³⁹ BOURDIEU, Pierre. Effets de lieu. In: BOURDIEU (org.). *La misère du monde*. Paris: Seuil, 1993. p. 163.
- ⁴⁰ O caso foi bastante noticiado na época. THOMÉ, Clarissa. Sem-teto e punks protestam em shopping. *Folha de S. Paulo*, 5 de agosto de 2000.
- ⁴¹ BOURDIEU, Effets de lieu, op. cit. p. 160.
- ⁴² SANT'ANNA, Sérgio. O albergue (1969). In: *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 29.
- ⁴³ SANT'ANNA, Sérgio. Marieta e Ferdinando (1973), In: id.. p. 110.
- ⁴⁴ SANT'ANNA, O albergue, op. cit. p. 42.
- ⁴⁵ SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000. p. 86.
- ⁴⁶ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ⁴⁷ BAUMAN, op. cit. p. 29.
- ⁴⁸ RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- ⁴⁹ Apud ORTIZ, op. cit. p. 147.
- ⁵⁰ BOURDIEU, op. cit. p. 163.
- ⁵¹ TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário* (1963). 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ⁵² TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas* (1973). 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

⁵³ TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

⁵⁴ TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* (1964). Ed. Crítica. Coleção Arquivos, 1988. p. 28.

⁵⁶ PEREZ, Renard. Belmira e o tempo. In: *Trio*. São Paulo: LR Editores, 1983.

⁵⁷ LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973. p. 331.

⁵⁸ Id.. p. 342.