

## Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?

**Renato Cordeiro Gomes**

Através do cruzamento de tempos e espaços – Paris, 1935/ Rio de Janeiro, 1992 – o romance *Viagem ao México* (1995), de Silviano Santiago, revela, na Primeira Parte, os preparativos para a viagem ao México que Antonin Artaud empreenderá em 1936, núcleo central da narrativa. A situação criada revela o narrador que “transcreve” na tela do computador o que ouviu de Artaud. Em outro tempo e em outro espaço, recupera, no Canto I, a experiência urbana do artista francês, mediada pelos antigos filmes mudos a que assiste. “A passagem pela sala escura lhe [a Artaud] propiciava algo inédito: como um selvagem, vivera horas numa caverna de signos e agora, no momento em que transpunha a porta da sala de projeção e ganhava a rua em plena luz do dia, era tomado pela excitação e a alegria” (Santiago, 1995: 25). O olhar abandona a introspecção para lançar-se ao que era exterior ao corpo e às exigências doloridas; e vê Paris como se fosse pela primeira vez. Tornando-se um homem da multidão que experimenta o choque com os passantes desconhecidos, percebe o tumulto do trânsito, o movimento dos cafés, as fachadas dos edifícios, a saída do metrô ... Percebe-se como um homem das cavernas contra a corrente dos fluxos urbanos. A cidade exterior incita a curiosidade de Artaud que “pela primeira vez sucumbe ao peso e ao esplendor da realidade” (1995: 29). Não há, entretanto, sincronia entre a sala escura e a tela do cinema em relação à paisagem urbana que se oferece à experiência visual, paisagem que, todavia, é transfigurada pela mediação das imagens vistas na tela do cinema.

O narrador, por sua vez, tenta refazer experiência semelhante, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1992, indo ao “cinema Star Ipanema com algodão tapando os ouvidos para, depois da sessão das duas, voltar a pôr os pés na rua Visconde de Pirajá e poder ver a realidade carioca esbatida contra a clareza do sol, de maneira muito particular como ele [Artaud] me aconselhava que a visse depois de ter assistido a um filme mudo”(1995: 40). Em outro tempo e em outro espaço, verifica também aquela não-sincronia entre as imagens cinematográficas, agora condicionadas pela tecnologia contemporânea e pela sociedade de consumo, e a realidade ferida pelo sol dos trópicos.

Este episódio do romance de Silviano Santiago pode servir como mote para uma leitura da ficção brasileira pós-moderna, ao mesmo tempo que se indaga se ela, ao representar a cidade, dramatiza o esgotamento da cena moderna. A fala de Artaud traz ainda as marcas da experiência urbana na modernidade: a vivência do choque, a busca de autonomia do sujeito que se fragmenta na multidão, a indiferença que se mostra pela atitude *blasé* como forma de defesa em relação aos múltiplos e heterogêneos estímulos externos, a imagem da rua como símbolo da excitação e da animação urbanas, que vem em grande parte da experiência do inesperado. A reciclagem desses traços pelo narrador de *Viagem ao México*, entretanto, é feita em outra clave. Enfatizando a visão da cidade tendo o cinema como mediação, o narrador pretende percebê-la através da exteriorização, na tentativa de abdicar do apelo à psicologia (o que Artaud já propusera para o teatro). Por outro lado, indica que ver a cidade já não pode ser como uma primeira vez: com o processo de modernização ele se tornou uma imensa arena de signos gastos e dispersos, signos que fazem a ponte entre a própria cidade e o indivíduo – o que, neste final do século XX, demanda exploração constante e obsessiva. Revela ainda que o olhar está mais do que nunca condicionado pela tecnologia e pelos meios de comunicação de massa – o que impossibilita o olhar selvagem. Em tempos pós-modernos, a fragmentada experiência cotidiana e rotineira sustenta a cidade e lhe dá vida; os olhos dos habitantes, leitores da cidade, estão num processo de fusão visual, compactando uma multiplicidade de gestos e movimentos, de imagens, no ato de ver/ler a realidade urbana. Parece indicar também que, num regime de visibilidade total, o excesso de luz projetado na paisagem aberta da cidade pós-moderna é revelador de seu aspecto obscuro. Oblitera-se a cena e diluem-se as fronteiras entre palco e público, dia e noite, exterior e interior, próximo e distante (Souza, in Gomes, 1994: 13).

Se a metáfora do teatro está adequada para a leitura da cidade nas representações discursivas brasileiras deste século, a exemplos dos pré-modern-

nistas Lima Barreto e João do Rio, ou dos modernistas como Marques Rebelo e os cronistas dos anos 50, parece anunciar-se, hoje, o fim do espetáculo: “este não subsiste sem a separação entre o segredo da intimidade doméstica e o espaço público do consumo significativo; ou melhor, enquanto sobrevive tal distância, que é a da alienação, há o espetáculo – alguma ação em cena” – afirma Otília Arantes (1988: 268), retomando formulações de Baudrillard. Com a anulação de qualquer distanciamento, dá-se a imersão completa do sujeito no objeto. Há uma exposição plena, que cega, ao invés de seduzir. A obscenidade é o reino chapado da superfície.

Esgotar a possibilidade da cena ainda sobrecarregada de sentido parece ser traço marcante de narrativas urbanas de Sérgio Sant’Ana. Paradigmático neste sentido é o conto “Um discurso sobre o método” (de *A senhorita Simpson*, de 1989), que tem como ponto de partida um equívoco. O personagem anônimo, referido sempre como “ele”, um lumpen sem voz, é empregado de uma firma de limpeza cujo uniforme é o invólucro que lhe dá o único traço possível de identidade. Quando faz uma pausa em sua tarefa, para fumar um cigarro, na marquise do 18º andar, onde limpava o lado externo da janela de um edifício, no centro do Rio de Janeiro, é tomado como um suicida em potencial pelos transeuntes que vão se juntando na calçada. Ele, personagem “coadjuvante muito secundário” da vida e que pouca importância dava a si próprio, vê-se de repente transformado no centro das atenções. Ele se transforma num espetáculo para a multidão que o incentiva a pular, e numa “bela hipótese a ser investigada”. Ironicamente, é esta hipótese que o narrador explora, numa espécie de polifonia que toma o personagem como objeto de pesquisa. Assim, esse personagem sem identidade é analisado, a partir das aparências, enquanto “alegoria social, política, psicológica e o que mais quiser”, através de clichês dos discursos político-social, filosófico-existencial, psicanalítico, religioso, poético-romântico – todos em forma do condicional-hipotético. Na impossibilidade de ser sujeito, e vivendo no “terreno do imediatíssimo”, o personagem que não tem fala, é falado pelo discurso dos outros, desdobramentos do discurso do narrador que faz pastiche daqueles discursos, à medida que parodia o *Discurso sobre o método*, de Descartes, para questionar a autoridade da Razão como única no estabelecimento da verdade. Quer demonstrar que a verdade é uma construção discursiva da multiplicidade de vozes que circulam pelo espaço urbano, inclusive a dos transeuntes anônimos que se divertem com o espetáculo do cotidiano, mesmo que criado sobre um equívoco. O que importa é que o espetáculo se pareça com o espetáculo que se oferece como superfície chapada em sua onipresença.

Ainda sem abolir a aparência de uma significação em cena, o conto de Sérgio Sant'Ana aponta para seu esgotamento, mas ao mesmo tempo para um paradoxo, como o protagonista, que requer uma legibilidade imediata, uma carga semântica altamente diferenciada, como se estivesse a reinstaurar a significação (Arantes, 1988: 269): é aquele “outro”, aquele alguém possível que soprara pensamentos na cabeça do personagem, sobre a marquise. A promessa de significação se concretizaria quando os dois se tornassem a mesma pessoa e falassem a mesma voz. O encontro com o “outro” abre mais uma hipótese entre as muitas que o conto propõe, ou seja, a da autonomia do sujeito, proposta da modernidade, cujo impasse na era pós-utópica o texto tematiza.

O conto revela, neste diapasão de impasse, outro aspecto que se pode ressaltar na representação da cidade na ficção brasileira contemporânea: a perda do contato direto e credível entre as pessoas, justamente no momento em que a cidade e suas questões determinam nosso cotidiano e dão forma aos nossos quadros de vida; é ela nosso presente turbulento e nossos velhos medos. Tornou-se para a maioria de nós o estabelecimento humano, nossa morada incerta (Barré, 1994: 12). Nesta ótica, a narrativa urbana dirige seu foco central justamente para o agora, para o espaço citadino que revela, de maneira mais aguda, os impasses da crise que atravessa a sociedade brasileira. Esta, hoje eminentemente urbana (mais de 80% da população vivem em cidades), em processo acelerado de massificação e pauperização, vê-se refletida no mundo caótico e violento das grandes cidades. Os relatos dramatizam a crise da cidade e suas marcas sociais e culturais.

Se, de um lado, assistiu-se, em nível internacional, a mudanças radicais e velozes, que puseram em xeque as verdades da modernidade, por outro lado, no Brasil, verificou-se, sobretudo a partir dos anos 70, o desenvolvimento da sociedade de consumo, que condiciona valores e comportamentos sociais ligados ao modo de vida impulsionado pelo reino dos objetos, do conforto e lazer de massa, pano de fundo para o surgimento de uma nova cultura urbana. Em meio ainda aos embates de um projeto moderno com que o discurso oficial pretende vencer o nosso perpétuo atraso, ao mesmo tempo que se ancora em estruturas arcaicas, constata-se marcas do neo-individualismo das sociedades pós-modernas: a fragmentação individualista do corpo social, que redundando no consumismo privado, na retração individualista, na atomização dos seres, no hedonismo, no narcisismo, na esterilização das crenças e dos dogmas comuns. Ao lado da miséria, acentuam-se, sobretudo nas cidades de grande porte a imprecisão da esfera pública, a erosão das identidades sociais, a

desestabilização acelerada das personalidades, a desconfiança e o desinteresse pelo ideológico e pelo político, traços que convivem com a corrupção, a assustadora violência urbana e o tráfico de drogas. Nesta interseção, vive o Brasil a crise que se arrasta e se reflete contundentemente na cacofonia das cidades.

O espaço urbano é o cenário privilegiado para a encenação e as representações de conflitos que abandonam como tema dominante a luta de classes, a oposição entre oprimidos e opressores, que escamoteava por vezes as camadas médias e urbanas da sociedade, como tematiza Silviano Santiago nos ensaios “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64: reflexões” e “Prosa literária no Brasil” (1989). Esta linha de força da narrativa dos anos 30 que, de certa forma, se estendeu até os anos 60, já vinha sendo substituída, nos anos 70, pelo autocentramento memorialista ou picaresco e pelo naturalismo explícito dos romance-reportagem ou do conto-notícia, ou figurado da prosa alegórica que se aproximava da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea (Sussekind, 1993). A partir dos anos 80, ganham espaço as narrativas urbanas que se afastam do registro dos costumes, para demonstrar que a instabilidade urbana determina nosso cotidiano: o presente turbulento por onde campeia a violência circunscreve a cidade enquanto morada incerta e inevitável. Morada incerta que é um “agora” precário a ser substituído por outro agora igualmente precário, quando a modernidade perde fé em si mesma e o presente faz a crítica do futuro e passa a desalojá-lo, e ganham força os conflitos de ordem cultural.

Por esse viés, alguns romances dos anos 90 encenam a cidade como metáfora do Brasil. Assim, se podem ler *Um táxi para Viena d’Áustria* (1991), de Antônio Torres, *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando de Abreu.

O romance de Torres tem como núcleo dramático o personagem migrante nordestino que veio para São Paulo e depois para o Rio de Janeiro, em busca dos sonhos da modernidade, e agora enfrenta, como publicitário desempregado, a situação-limite na realidade precária da grande cidade. Ao sair do edifício em que morava um amigo que ele acabara de matar sem motivos aparentes, depara-se com um cruzamento de ruas bloqueado por um caminhão de Coca-Cola que capotara. Entra num táxi, cujo rádio toca a “Missa em dó maior”, de Mozart. Toca para a frente, para Viena d’Áustria, onde há música nas ruas – diz ao motorista. Adormece, mas está literal e metaforicamente numa encruzilhada. Esta situação inicial que poderia gerar um romance policial, gênero que funciona como suporte de inúmeros romances ur-

banos contemporâneos, a exemplo de *A grade arte, Bufo e Spallanzani, Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e *Agosto*, de Rubem Fonseca, não se cumpre como tal, frustrando a expectativa do leitor. A cena de abertura é antes o núcleo complexificador que metaforiza o Brasil engarrafado. O narrador que transita entre a primeira e a terceira pessoas, encurralado dentro do táxi, é simultaneamente réu e investigador, que busca as raízes perdidas, ao mesmo tempo que tenta dar um rosto ao país. Mais que uma escolha espacial, Torres optou por uma situação de inércia, em contradição com o progresso moderno que atraía o personagem publicitário. Nesta inércia, o que dinamiza o protagonista, na falência de seu projeto burguês, é a mistura de vozes do passado e do presente, através das quais busca saídas transversais para si e para o mundo da cidade. A descontinuidade entre esses tempos passa a reger a dinâmica do mundo interior do personagem, projetando-se na estrutura fragmentada da narrativa que recicla citações, efetua colagens e procede por cortes, num universo impossível de totalização. O anti-herói, desenraizado na grande cidade, vê esgarçarem-se os laços familiares, do clã: seu passado, como lugar de origem, é apenas uma lembrança vazia. Quando acorda para a realidade imediata e caótica, percebe que não partirá. Viena é o sonho impossível: ele é um sobrevivente que assimilou a corrosão produzida pela metrópole, gerando uma retração individualista que esteriliza os projetos coletivos e utópicos. Embora busque dar sentido à História e à sua história, ele está encurralado no agora, nas dobras do cotidiano difícilimo. Tornou-se um assassino, e “o assassino é a metáfora mais adequada para o impulso aniquilador e predatório da cultura contemporânea”, como assegura Nelson Brissac (1987: 220).

*Estorvo*, de Chico Buarque, é um desejo de denúncia, porém não mais no sentido das canções e do teatro do autor que propunham soluções totalizadoras e utópicas. É agora denúncia de nossas impossibilidades, da crise brasileira vista por dentro. A narrativa coloca em cena um personagem “fugindo ao contrário” de alguém que ele não sabe quem é e nem por que foge. Instalado no presente, este personagem-narrador em primeira pessoa centra o relato no que está vivendo. Seu olho-câmera capta o que está no seu campo de visão, ou a partir do que vê, supõe, presume, hipoteticamente. Mescla realidade e imaginário e, porque perde a capacidade de totalização, trabalha com fragmentos, ditos por uma fala que não é afirmativa, que abdica de toda certeza. O campo de visão elimina o horizonte: o personagem cola-se aos fatos, sem distanciamento, eliminando a possibilidade da cena. A abertura do campo visual indica a intensidade dos sinais dos estranhamentos que o acaso lhe

impõe no circuito de fuga que, sem causas determinadas, movimentava o entrecho. A fuga se dá no labirinto da cidade, em suas margens. A cidade - o Rio de Janeiro - tem sua presença implícita, implicada, na fonte ou na base da mensagem, antes que em seu conteúdo. Embora não seja nomeada, aparece numa cartografia dinâmica, ligada às necessidades da trajetória do personagem sem nome e em processo de desagregação, que se relaciona com o espaço de maneira provisória. Caminha em círculos, sempre entrando e saindo de algum lugar, projetando-se na indeterminação que contamina toda a narrativa e a torna cada vez mais rarefeita. Nesta perspectiva de indefinição, “a tônica do romance não está no antagonismo, mas na fluidez e na dissolução das fronteiras entre as categorias sociais” (Schwarz, 1991: 98-99), diferente, portanto da linha de força do romance modernista da geração de 30, ou do teatro do próprio Chico Buarque.

Como o romance citado de Antônio Torres, *Estorvo* quer captar o homem brasileiro exilado na vida urbana. Emblema de uma sociedade desagregada e sem projetos, o protagonista busca a si mesmo, nas suas raízes perdidas, através dum percurso em que tudo dá errado: ele é um estorvo. A cena final do suicídio-assassinato revela sintomaticamente, como ressalta Roberto Schwarz, “a disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis”, como metáfora do Brasil contemporâneo.

A afirmação de Vincent Warfelman, fotógrafo alemão radicado na França - “olhar a realidade conhecida, mas de outra maneira, como a fotografia que ainda consegue perturbar as pessoas”, poderia ajustar-se ao romance *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando de Abreu. Declara este autor que “a realidade que *Dulce Veiga* mostra é aterrorizante e louca; é um espelho talvez nítido demais do Brasil”. Este romance espatifado (a expressão é do autor) dramatiza a sua ação, camuflada de narrativa detetivesca (como os de Torres e de Chico Buarque), em São Paulo, a cidade-espelho do Brasil, refletindo nos fragmentos que se agrupam como um *puzzle* cujas peças não se ajustam perfeitamente. A cidade por onde circulam personagens variados e heterogêneos que compõem esta espécie de Babel, é também espatifada, é uma cidade contaminada. Contaminada por uma peste desconhecida, mortal e sem nome que atinge habitantes, prédios e bairros. Entretanto o grande mistério do romance que desvia a atenção do leitor dessa contaminação (é, ao fim e ao cabo, um romance sobre a AIDS, como mostrou Marcelo Secron Bessa, 1997), é o desaparecimento de Dulce Veiga e sua procura desesperada pelo protagonista-narrador, um jornalista que fez, 20 anos antes, a sua primeira entrevista com a famosa cantora. Esta procura que norteia o “romance B”, como diz o subtí-

tulo, vai sendo preenchida por aspectos diversificados que compõem o complexo social e cultural da cidade: a música *pop*, o *hard rock*, as drogas, a imprensa, o candomblé, os clubes noturnos, os edifícios decadentes, o Santo Daime, a sexualidade, cenas que mimetizam os clichês cinematográficos ..., aspectos que apontam para a multiplicidade de signos que se imbricam no discurso urbano, signos que são reciclados na narrativa de Caio Fernando de Abreu. O narrador, único personagem que tem trânsito livre pelos pedaços urbanos, procura Dulce Veiga como estratégia para encontrar a si próprio, como maneira de entender o passado luminoso e nostálgico, tempo de esperança perdido, tempo em que ainda se tinha fé e força. A procura da cantora misteriosamente desaparecida concentra o foco da narrativa, para camuflar as marcas destrutivas do corpo causadas pela contaminação, que ficam como índices dados aos poucos, da mesma maneira que os dados sobre Pedro, o rapaz que o contaminara, que também desaparece. A complexidade do romance, aqui reduzida à expressão mais simples, revela no desfecho, com o reencontro de Dulce Veiga, que não há respostas, não há mistério. As tiradas folhetinescas, os clichês melodramáticos, ou literários, ou da cultura *pop*, compõem uma espécie de claro enigma, que eliminando o distanciamento oblitera a cena, e a encenação se dá como numa tela chapada em que se projeta um filme B, que tematiza a cidade com seu excesso de histórias que se fragmentam, se misturam. Essas imagens são recicladas, mas para tratar do que nelas não se fala. Olhá-las enquanto realidade desconhecida como a fotografia que ainda consegue perturbar as pessoas, é mostrá-la como aterrorizante e louca, como espelho que, por ser nítido demais, cria uma quase hiper-realidade, que possibilita esquadriñar a cena até esgotá-la. Então o que resta é reciclá-la, recombinaando seus elementos que já perderam as características do “novo” (este marca forte da modernidade), de inaugural, de inédito, e portanto de surpresa, traço pertinente da cena moderna.

Outra tendência da ficção urbana contemporânea é a que, frente aos impasses que a cidade enfrenta, se alimenta, romanticamente, da nostalgia projetada num passado idealizado, quando as imagens congeladas nos cartões-postais e os mitos se desgastam, no momento em que se sabe que a era das metrópoles ideais caiu por terra, e a cidade volta a ser um problema como foi para as vanguardas, e volta-se a pensá-la como condensação simbólica. Exemplar nesta ótica é o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, editada no livro *O romance negro e outras histórias* (1992). A narrativa quer desentranhar da cidade do presente do protagonista Augusto,



resíduos de significados de uma cidade perdida, de uma cena que foi sendo esgotada pela corrosão do mito da antiga Cidade Maravilhosa. Enquanto anda e olha, para depois escrever, Augusto registra a cidade polifônica em sua superfície chapada, ao mesmo tempo que acredita que pode, porque pensa, solucionar os problemas da cidade dividida, não-compartilhada e perversa. Enfoca, precipuamente, a corrosão do diálogo, a perda dos referenciais de sua cartografia afetiva, a violência da destruição da memória da cidade.

Em seu projeto de articular o texto, a cidade e a memória, o escritor andarilho percebe a perda da alma encantadora da cidade reduzida a locais moldados pelo hábito; percebe-a não mais em comunhão com seus habitantes. Deseja com seu livro em processo de escrita redescobri-la, reinventar-lhe uma cena legível, com todas as promessas de significação. Tenta resistir nostalgicamente ao estilhaçamento da cena de outrora; quer recuperar o enraizamento na cidade de sua origem, num momento em que tudo é previamente dado, exposto em visibilidade total. O projeto de Augusto mantém simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica, ao alimentar o desejo de tornar legível o espaço urbano, salvando em sua escrita as promessas de significação que a cena moderna permitia.

Se, por um lado, narrativas dos anos 80 e 90 desse tipo dramatizam os aspectos mais característicos da cidade recuperados pela memória, na demanda, às vezes nostálgica, de uma legibilidade que se atrela às marcas identitárias, como no conto de Rubem Fonseca, ou no romance *Cidade de Deus* (1998), de Paulo Lins, que busca tais marcas atreladas ao local e revela os excluídos da sociedade e também da globalização, por outro lado, a ficção contemporânea constrói a cidade imaginária liberta de tais marcas. A vertiginosa multiplicidade de representações contextualiza-se na cidade global, levando a verificar grande liberdade em relação ao localismo, ao espaço de origem. Nesta linha, pode-se detectar um caminho que vai da “grande cidade” ao “domínio urbano do não-lugar” (para aproveitar as expressões de William Sharpe & Leonard Wallock, 1987), domínio este que são os espaços que se libertam das marcas identitárias e que acabam revelando ser a cidade qualquer e nenhuma, “todas as cidades, a cidade”, como já dissera eu no título do livro de 1994.

Esta perspectiva abre um fecundo veio para se estudar como nossas narrativas da atualidade tematizam o descompromisso com o local e o desaparecimento mesmo da cidade e da cena moderna que se esgarçou: “a metrópole é apenas uma paisagem fantasmática” – assegura Paul Virilio (1993), como se constata em contos de Sérgio Sant’Anna, a exemplo dos que compõem o volume *O monstro* (1997), ou em narrativas de Silviano Santiago, como o ro-

mance *Stella Manhattan* (1982), ou os improvisos de jazz dos contos de *Keith Jarrett no Blue Note* (1996); ou ainda de João Gilberto Noll, com *Hotel Atlântico* (1989), ou de Bernardo Carvalho, com os contos de *Aberração* (1993), ou o romance *Teatro* (1998). A arte na cidade contemporânea, apesar de a metrópole ser o paradigma da saturação (Brissac, 1996: 149), “só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar” – sublinha Nelson Brissac a propósito da instalação *Detetor de ausências*, do artista Mano Rubem (1996). Assim, a cena com seus potenciais de significação escapa da visão dos narradores que são, entretanto, detetores de ausências. A ficção brasileira urbana pós-moderna, em sua diversidade, põe em questão os impasses que o esgotamento da cena moderna deixa perceber, impasses esses agudizados na passagem da cidade à megacidade, da cultura à multiculturalidade, ou seja, a coexistência de múltiplas culturas urbanas no espaço que chamamos todavia de urbano. Dramatizar tais impasses que frustram a promessa de significações totalizantes da cena moderna é uma das recorrências da ficção urbana brasileira deste final de século.

*Renato Cordeiro Gomes é Professor da PUC-Rio*

### **Referências bibliográficas**

- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Vêiga*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. “Arquitetura simulada”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1988.
- BARRÉ, François. “Préface”. In: *La ville: art et architecture en Europe, 1970-1993*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1998.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.
- FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.
- GOMES, Renato Cordeiro. “O encontro e o confronto com o Rio de Janeiro”. In: *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1994.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo, SP: SENAC / Marca d’Água, 1996.

- SANT'ANNA, Sérgio. *Senhorita Simpson*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. "Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64"; "Prosa literária no Brasil". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. "Sopro novo". *Véja*. São Paulo, 7 ago. 1991.
- SHARPE, William & WALLOCK, Leonard. "From 'great town' to 'nonplace urban team': reading the modern city". In: *Visions of modern city: essays in history, art and literature*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1987.
- SOUZA, Eneida Maria de. "Cidades de cristal e crepúsculo". In: GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1994.
- SUSSEKIND, Flora. "Ficção 80: dobradiças & vitrines". In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 1993.
- TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1994.

### **Resumo**

A partir da cena de abertura do romance *Viagem ao México* (1995), de Silviano Santiago, discute-se a narrativa brasileira pós-moderna, indagando-se se ela, ao representar a cidade, dramatiza o esgotamento da cena moderna. Pela obliteração da cena, tudo é exposto, e diluem-se as fronteiras entre exterior e interior, próximo e distante. Nesta perspectiva, narrativas exploram a problemática da desterritorialização, em que a cidade se torna toda e qualquer, ao lado de tendências que buscam atrelar-se ao localismo.

### **Palavras-chave**

Representação da cidade, narrativa brasileira pós-moderna, esgotamento da cena moderna, desterritorialização, localismo.

### **Resumé**

À partir de la scène de l'ouverture du roman *Viagem ao México* (1995), de Silviano Santiago, on met en question le récit brésilien postmoderne, pour interroger si, quand il représente la ville, il dramatise l'épuisement de la scène moderne. Par l'oblitération de la scène tout est exposé, et sont effacées les frontières entre l'extérieur et l'intérieur, entre le proche et le lointain. Dans ce point de vue, des récits exploitent le problème de la deterritorialisation, quand la ville devienne n'importe quelle ville, juste à côté des tendances qui cherchent fixer le localisme.

### **Mots-clés**

Représentation de la ville, récits brésilien postmoderne, épuisement de la scène moderne, deterritorialisation, localisme.