

A LITERATURA FANTÁSTICA DO SÉCULO XX E A REPRESENTAÇÃO DO REAL

Marcelo Pacheco SOARES*

- **RESUMO:** Este artigo discute como a Literatura Fantástica do século XX, da qual a poética de Franz Kafka seria o marco inicial, promove, a despeito da construção que empreende de um mundo insólito, a representação mimética do real, aqui metonimicamente figurado no espaço urbano moderno, lar do homem hodierno. Desse modo, defende-se esse gênero, em sua efetivação novecentista, como importante via de discussão de questões pertinentes à existência contemporânea. Para esse fim, recupera-se, como alegoria do ensaio aqui desenvolvido, a imagem do *flâneur*, em vias de extinção já desde de meados do XIX, personagem que tem por função a leitura da urbe e que vem em nosso ensaio representar o olhar analítico que essa Literatura Fantástica pós-Kafka sói lançar sobre a realidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Fantástica novecentista. Franz Kafka. *Flanerie*. Espaço urbano contemporâneo. *Mimesis*.

A leitura de uma relativamente vasta bibliografia teórica que versa sobre a Literatura Fantástica, multiplicada desde meados do último século, mostra o quanto as ideias a seu respeito se diferenciam, se revisitam, se reconstroem e mesmo, por vezes, se contestam. Um predicado comum, no entanto, sempre imperou: é indubitável prerrogativa do gênero a instalação do irreal, de um elemento insólito, em um cenário que se identifica com um espaço mimético, estabelecendo, desta forma, uma invasão desse cenário, uma fratura nesse espaço, por fim, um rompimento com essa realidade mimética.

Poderíamos, a título de exemplificação, levantar, por amostragem, definições diversas de estudiosos distintos que demonstrassem exatamente esse ponto de interseção — o que, no entanto, parece-nos desnecessário, já que Tzvetan Todorov, autor de obra crítica basilar acerca do assunto (*Introdução à Literatura Fantástica*, de 1968), já o fizera, esclarecendo que

* IFRJ – Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia do Rio de Janeiro. São Gonçalo. Rio de Janeiro, RJ. Brasil - 24425-004. marcelo.soares@ifrj.edu.br

Artigo recebido em 27/10/2015 e aprovado em 21/05/2016.

[...] as definições do fantástico aparecidas em recentes trabalhos de autores franceses não são idênticas à nossa, tampouco a contradizem. [...] Em *Le conte fantastique en France*, Castex afirma que “o fantástico [...] se caracteriza [...] por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real”. Louis Vax, em *Arte e a literatura fantástica*, diz que “o relato fantástico [...] nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente encontram-se ante o inexplicável”. Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que “todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Como vemos, estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrases recíprocas: em todas aparece o “mistério”, o “inexplicável” o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou na “inalterável legalidade cotidiana”. (TODOROV, 2004, p.32).

Essa agressão efetuada pelo irreal em um mundo que estabelece uma relação mimética com o verdadeiro espaço físico em que vivemos configura-se assim um lugar-comum ou um ponto pacífico dentre as definições propostas pela crítica como traço distintivo do gênero.

O Fantástico no século XX

Notemos, porém, que Castex, Vax e Caillois, citados por Todorov, assim como muitos outros representantes do ensaísmo sobre o tema, concentram suas análises em obras do século XIX, e o próprio pesquisador franco-búlgaro consideraria que o Fantástico genuíno “[...] teve uma vida relativamente breve. Ele apareceu de maneira sistemática com o Cazotte, para fins do século XVIII; um século depois, os contos de Maupassant representam os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 2004, p.174-175). Mas o que mais seriam os textos irrealistas produzidos nos últimos cem anos senão o desenvolvimento dessa estética de obras fantásticas que amplamente circularam nos oitocentos? Uma resposta possível para essa questão não contaria com o auxílio da mesma multiplicidade de vozes a partir das quais se discute a produção fantástica do século XIX, tanto que se mostrará bem mais modesto o volume de escritos que compõem a bibliografia teórica a respeito do Fantástico novecentista (cujas características, ao menos dentre as que interessam a esse ensaio, perduram também nos anos primeiros do presente milênio).

Dentre tais autores, destaquemos inicialmente as reflexões do francês Jean-Paul Sartre. Na década de 1940, em artigo sobre o romance *Aminadab* de Maurice Blanchot, o filósofo existencialista percebe no que chama de “fantástico contemporâneo” uma narrativa onde, diante do insólito ou do irreal ou do ilógico, personagem algum “*jamaís se espanta*: [...] como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste

lhe parecesse perfeitamente natural” (SARTRE, 2005, p.144, grifo do autor). O mecanismo descrito, aliás, contraria previamente a condição que, anos mais tarde, Todorov (2004, p.31) estabeleceria para a existência do fantástico oitocentista: justamente o assombro, a incredulidade, por fim, a “hesitação”: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Para Sartre (2005, p.136) porém, no século XX, o fantástico ou “não existe ou se estende a todo o universo”, sem espaço para moderação entre tais condições. Ao contrário, no entanto, do que ocorre nas narrativas maravilhosas, tal universo fantástico é ao mesmo tempo o próprio real.

Ora, tratar-se-ia então da manifestação de algo que irrompe num mundo já em si transfigurado por uma ocorrência fantástica, cujo teor, por isso mesmo, estará normalmente presente desde as primeiras linhas do relato, em oposição ao modelo clássico da poética fantástica, que isola o episódio insólito como um evento concentrado (espacial e/ou temporalmente) de modo a evidenciar o seu contraste em relação a uma ambientação empírica, de traços e funcionamento mimético-realistas. cremos que tais diferenças conceituais entre as descrições de Sartre e Todorov residem, sobretudo, no fato de o *corpus* de análise de cada um dos teóricos centrar-se no século XX ou no XIX, respectivamente: não será casual que ambos tenham eleito a obra de Franz Kafka como espécie de fronteira na linha do tempo em que se marcam os eventos da história do Fantástico.

Albert Camus ([19--?], p.120) muito a propósito, percebera em leitura de Kafka que “nunca se espantará bastante com essa ausência de espanto”, como de certa maneira também já dissera Günter Anders (1993, p.19): “[...] nada é mais espantoso do que a fleuma e a inocência com que Kafka entra nas estórias mais incríveis”. É nesse sentido que Sartre vê em Kafka uma “figura de precursor”, enquanto Todorov (2004, p.181) percebe no mesmo autor o limite de suas análises: “A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX.” O autor tcheco das duas primeiras décadas do século XX exerce assim a nítida função de divisor de águas na história deste gênero literário. Sartre (2005, p.149) mesmo reconhecerá: “Kafka era inimitável: permanecia no horizonte como uma eterna tentação”. Faz-nos crer então que a Literatura Fantástica pós-Kafka exibirá um sem número de títulos que, de alguma maneira, serão devedores de uma estética kafkiana ou mesmo de seus temas, seja por tomar a sua obra como modelo (“eterna tentação” a que não se escapa, apesar da sua apregoada “inimitabilidade”), seja pela tentativa de superá-la.

Por haver essa “tentação kafkiana” que a muitos seduz, não deve ser acidental que igualmente discorde de algumas concepções de Todorov outra autora que reivindica o seu lugar na crítica teórica sobre as narrativas fantásticas novecentistas. A argentina Ana María Barrenechea, que em 1972 rediscute as propostas todorovianas em razão

mesmo da exclusão do Fantástico contemporâneo do *corpus* de análise de *Introdução à Literatura Fantástica*, recusa a “dúvida” como traço fundamental à construção de textos desta natureza precisamente por descobrir em muitas narrativas do século XX (a exemplo de Sartre) a falta de surpresa diante do sobrenatural, ausência que, a fim de não descaracterizar tais narrativas como fantásticas, conforme quereria Todorov (2004), se vê substituída por um conceito de *problematização*. Barrenechea vislumbra nessa opção um modelo capaz de ampliar o registro de obras passíveis de classificação no gênero Fantástico:

Asi la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y outro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (BARRENECHEA, 1972, p.393).¹

A ensaísta defende o conceito de que o Fantástico possuiria a função de “problematizar o real”, acrescentando ainda que, em certas obras, notadamente as da literatura latino-americana do século XX, é possível reconhecer a constituição da “realidade daquilo que se crê irreal” e a denúncia da “irrealidade daquilo que acreditamos real” — o que, de certa maneira, dialoga com a concepção de Sartre, evidenciando, nesse Fantástico dos noventa, não uma simples ruptura, mas uma contaminação do real pelo irreal, um amálgama (mesmo em *confrontación*) entre esses mundos.

O também argentino Jaime Alazraki desenvolve, a partir da década de 1980, conceitos ainda mais similares aos da visão sartriana ao cunhar, por sua vez, a nomenclatura “neofantástico” para analisar as obras literárias de Jorge Luís Borges e Julio Cortázar, dando igualmente conta de um mundo que, já tomado pelo fantástico, naturaliza o irreal:

En contraste con la narración fantástica del siglo XIX en que el texto se mueve de lo familiar y natural hacia lo no familiar y sobrenatural, como un viaje a través de un territorio conocido que gradualmente conduce a un territorio desconocido y espantoso, el escritor de lo neofantástico otorga igual validez y verosimilitud a los dos órdenes, y sin ninguna dificultad se mueve con igual libertad y sosiego en ambos. (ALAZRAKI, 1994, p.69).²

¹ “Assim a Literatura fantástica estaria definida como a que apresenta na forma de problema fatos anormais, não-naturais ou irrealis. Pertencem a ela obras que põem o centro de interesse na violação da ordem terrena, natural ou lógica, e portanto na confrontação de uma e outra ordem dentro do texto, de forma explícita ou implícita.” (BARRENECHEA, 1972, p. 393, tradução nossa).

² “Em contraste com a narração fantástica do século XIX em que o texto se move do familiar e natural ao não familiar e sobrenatural, como uma viagem através de um território conhecido que gradualmente conduz a um território desconhecido e espantoso, o escritor do neofantástico outorga igual validade e verossimilhança

Para Alazraki (2000), as narrativas neofantásticas possuem diferenças em relação às suas predecessoras, originadas no século anterior, notadamente no que diz respeito a três características:

(1) visão: “*si lo fantástico asume la solidez del mundo real — aunque para ‘poder mejor devastarlo’, como decía Callois —, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica*”³ (ALAZRAKI, 2000, p. 276);

(2) intenção: “*el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico*”⁴ (ALAZRAKI, 2000, p. 277); e

(3) *modus operandi*: “*Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin pathos*”⁵ (ALAZRAKI, 2000, p. 279).

Atendo-nos à “visão” atribuída ao fantástico novecentista pelo crítico argentino, segundo a qual o “mundo real” seria “como uma máscara que oculta uma segunda realidade”, é-nos nítido que tal conceito corrobora a ideia de Barrenechea de que, no século XX, o Fantástico apresenta a função de “problematizar o real”, para então, como reconhece Alazraki (2000), mais bem revelá-lo, “desmascarando-o”. Pode-se acrescentar que, nessa mesma esteira argumentativa, Italo Calvino, em 1970, teceu as seguintes considerações ao jornal francês *Le Monde*, em resposta à pesquisa quanto à recepção crítica da mencionada obra teórica de Todorov sobre o assunto:

Le fantastique du XIX^e siècle, produit raffiné de l’esprit romantique, est entre tout de suite dans la littérature populaire (Poe écrivait pour les journaux). Au XX^e siècle, c’est un emploi intellectuel (et non plus émotionnel) du fantastique qui s’impose. Le fantastique y apparaît comme jeu, ironie, clin d’œil, mais aussi comme méditation sur les cauchemars ou les désirs cachés de l’homme contemporain. (CALVINO, 1993, p. 56).⁶

às duas ordens, e sem nenhuma dificuldade se move com igual liberdade e sossego em ambas.” (ALAZRAKI, 1994, p.69, tradução nossa).

³ “Se o fantástico assume a solidez do mundo real, ainda que para “poder mais bem devastá-lo”, como dizia Callois —, o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração fantástica.” (ALAZRAKI, 2000, p.276, tradução nossa).

⁴ “O empenho do relato fantástico dirigido a provocar um medo no leitor, um terror durante o qual se desestabilizam seus pressupostos lógicos, não se dá no conto neofantástico.” (ALAZRAKI, 2000, p.277, tradução nossa).

⁵ “Desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico nos introduz, categoricamente, ao elemento fantástico: sem progressão gradual, sem adereços, sem pathos.” (ALAZRAKI, 2000, p.279, tradução nossa).

⁶ “O fantástico do século XIX, produto refinado do espírito romântico, entrou imediatamente na literatura popular (Poe escrevia para os jornais). No século XX, trata-se antes de uma utilização intelectual (e não mais emocional) do fantástico que se impõe. O fantástico aparece então como jogo, ironia, piscadela de olho, mas

Pois Sartre (2005, p.139), percebendo na contemporaneidade precisamente a existência de um “fantástico humano”, já afirmara: “Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem.” Mais enfaticamente, diríamos que esse fantástico reflete “a respeito da” própria imagem do homem, como, é preciso admitir, fazia desde a sua gênese; questões relativas a aspectos psicanalíticos, todavia, uma vez que teriam encontrado, segundo Todorov, caminhos de resolução em um mundo pós-Freud, abrem lugar para tópicos que configuram uma nova camada de desconhecimento sobre o ser humano, o que leva Sartre a entender que já não há senão um único objeto fantástico: o homem: “Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade.” (SARTRE, 2005, p.138) — ele assevera. Sobre tudo isso, parece valer a pena destacar as palavras reproduzidas por Modesto Carone (2009), famoso tradutor de Kafka no Brasil, acerca das apreciações do escritor tcheco da arte de Pablo Picasso, diante da afirmação de que “o pintor espanhol distorcia deliberadamente os seres e as coisas”:

Kafka respondeu que Picasso não pensava desse modo: “Ele apenas registra as deformidades que ainda não penetraram em nossa consciência.” Com uma pontaria de mestre, acrescentou que “a arte é um espelho que adianta, como um relógio”, sugerindo que Picasso refletia algo que um dia se tornaria lugar-comum da percepção — “não as formas, mas as nossas deformidades” (CARONE, 2009, p.37).

Ora, a verdade é que poética kafkiana era semelhante a esse conceito com o qual o autor de *O processo* demonstra se identificar ao defender a arte de Picasso. Anders observa que “Kafka *deslousa* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura” (ANDERS, 1993, p.16, grifo do autor) — e visibilizar a loucura do mundo não é desmascarar a sua segunda realidade? Completa ainda esse ensaísta alemão:

Confundir [...] graus de realidade é um dos efeitos didáticos intencionais de Kafka. Uma vez que, como crítico de seu tempo, considera puramente ideológicos numerosos fenômenos reputados como evidentemente reais, mas julga extremamente reais outros cuja realidade é encoberta ou borrada, procura abalar a firme armação do que vale como real ou irreal. Tal “revisão” exige uma espécie de *revisio*, isto é, um método novo de ver, o qual aperfeiçoa em sua técnica de representação potenciada. (ANDERS, 1993, p. 23).

também como meditação sobre os pesadelos e sobre os desejos secretos do homem contemporâneo.” (CALVINO, 1993, p.56, tradução nossa).

Pois outro crítico kafkiano, Erich Heller (1976, p.65), ainda completa que a mente do autor, ciente de que “literatura e realidade parecem coisas incompatíveis”, “[...] permanece irremediavelmente insegura sobre se a verdade está na literatura [...] ou se está no ‘real’”. E, por fim, Luiz Costa Lima (1993, p.163), ao ler o romance *O processo* como uma narrativa que põe em xeque a existência e o funcionamento do Estado de direito, afirma: “Eis pois uma obra ficcional que, sem se tomar por verdade, pois não afirma nenhuma, questiona as ‘verdades’ como ficções”.

Tais considerações acerca da poética kafkiana ratificam o Fantástico novecentista (seja o que Kafka inaugura, seja o que se manifesta na arte pictórica de Picasso ou mesmo na dos surrealistas, que aliás reivindicavam o escritor tcheco com um dos seus, seja o que mais tarde Alazkari identificará nas obras de Borges e Cortázar como neofantástico) representa uma larga porta de entrada à discussão da condição de existência do homem moderno, burocratizado e maquinizado em uma realidade filha de revoluções (a Francesa, as Industriais, as econômicas) que legam bônus e ônus, sucessos e fracassos. A sedução pelo enigma que o texto insólito empreende será uma forma de atrair o leitor a voltar o seu olhar para questões que o seu cotidiano absorveu, bloqueando a atenção sobre elas, as quais talvez nem sempre encontrem no texto realístico um instrumento capaz de provocar com intensidade a meditação sobre si. A Literatura Fantástica do último século será, portanto, um “pré-texto”; e o fundamental a seu respeito estará, via de regra, em sua segunda leitura — aquela que “problematiza o real”, aquela que “desmascara uma segunda realidade”, em suma, aquela que denuncia a realidade do que se crê irreal e a irrealidade do que acreditamos real.

Por isso mesmo, o Fantástico configura, no século XX, uma pertinente opção para discutir ainda o ambiente construído para abrigar esse reificado homem moderno: precisamente a cidade grande, a metrópole, o espaço urbano que não apenas abriga os enigmas da existência do homem contemporâneo como metonimicamente os representa.

O *flâneur* e a urbe não lida

Para observar esse ambiente citadino no qual vive e circula o homem do século XX, levantamos um personagem que, ainda existente nos oitocentos, entrou em extinção na contemporaneidade: o *flâneur*, figura nascida na primeira metade do século XIX a partir do advento das grandes cidades a qual, ao contrário do burguês recém-elevado na hierarquia social que se ocupa dos negócios que sustentam a nova máquina que rege a lógica urbana pós-Revoluções, “descompromissa-se” dos vetores do progresso capitalista. O *flâneur*, afirma Willi Bolle (2000, p.71, p.78), é o “coleccionador de sensações da grande cidade”, “*medium*, através do qual o

historiógrafo lê o ‘texto da cidade’”. Será ele eleito para estudo por Walter Benjamin (2000), que se debruçou sobre o tema com lucidez ímpar (aquando da sua leitura da poética de Charles Baudelaire, que o cantara, e do conto de Edgar Allan Poe “O homem das multidões”). Benjamin (2000, p.39) faz menção “à amável indolência do *flâneur*”, que se dedica, em um ritmo distinto ao imposto pela nova sociedade, à observação analítica da cidade e de seus transeuntes. Trata-se de um “[...] ocioso, geralmente um rapaz, que vagueia pelas ruas sem pressa, olhando, vendo, refletindo”, como refere o crítico inglês James Wood (2011, p.55). Baudelaire (1988, p.170) mesmo afirmara que, “[...] para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo [...] estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”. Ou seja, o *flâneur* existe apenas em função da multidão (e longe dela, é preciso ressaltar, entedia-se), mas na verdade não se confunde jamais com ela: “O *flâneur* é uma testemunha, não um participante; ele está “dentro”, mas não é “do” espaço onde flana”, segundo afirma o sociólogo Zygmunt Bauman (1999, p.197). E Lucrécia D’Aléssio Ferrara (1993, p. 216), que possui estudos tanto na área de literatura quanto na de urbanismo, também assevera: “Como um homem na multidão, o *flâneur* desenvolve, metodologicamente, em torno de si um escudo que, por paradoxo, o situa na massa urbana sem permitir que nela se envolva, seu contato urbano é aquele do olhar, é a imagem da cidade sob a égide do olhar”.

O homem das metrópoles contemporâneas, via de regra, não exerce a função de *flâneur*, absorvido que se encontra por uma exacerbada multidão, a qual ocupa o ambiente que seria imperativo à sua existência, espaço em que, em tempos anteriores, em anos mais próximos ao início daquele século testemunha dos resultados primeiros das revoluções, esse personagem tipicamente urbano ainda encontrava a privacidade desejada por ele. Do mesmo modo, a própria multidão que toma tal espaço é composta, a essa altura, mesmo por antigos adeptos da *flânerie*, aos quais a dialética da subsistência capitalista negou o direito ao ócio — a prerrogativa para o seu exercício⁷ — em nome do “negócio”, aquilo que justamente nega o ócio⁸. Isso coíbe, por consequência, a existência dessa figura que encontrou meios de sobreviver

⁷ Sobre essas informações, Benjamin (2000, p.50-51) esclarece que o *flâneur*, “[...] ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhes prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo. Não foi ele, contudo, a dar a última palavra, mas sim Taylor, ao transformar em lema o ‘Abaixo a *flânerie*!’. A tempo, alguns procuraram imaginar o que estava por vir. ‘O *flâneur* — escreve Rattier em 1857, em sua utopia *Paris não existe* — que encontrávamos nas calçadas e em frente das vitrines, esse tipo fútil, insignificante, extremamente curioso, sempre em busca de emoções baratas e que de nada entendia a não ser de pedras, fiacres e lâmpões a gás, tornou-se agora o agricultor, vinhateiro, fabricante de linho, refinador de açúcar, industrial do aço”.

⁸ Willi Bolle (2000, p.375) ratifica: “Pela sua própria essência, o mundo burguês do *nec-otium* é diametralmente oposto ao ócio do *flâneur*. Figura contrária ao espírito do seu tempo, o *flâneur* se torna, na sociedade burguesa, uma espécie ameaçada de extinção”.

na sociedade pós-revoluções apesar de sua opcional indolência. E sua predisposição para refletir sobre a sociedade com a liberdade de visão de quem não foi absorvido por uma lógica que aprisiona o homem em um ciclo de trabalho e consumo é o traço, muitas vezes raro nas gerações futuras, que a Literatura Fantástica novecentista almeja resgatar na sociedade do último século.

O termo “regate” é pertinente em função do que aponta Bolle (2000, p.376): “Efetivamente, o *flâneur* desapareceu; e os poucos espécimes que sobraram sentiram a hostilidade do seu ambiente”. Consequentemente, os sentidos que a cidade efetiva e indubitavelmente possui se tronam herméticos, porque não despertam o interesse da leitura de uma sociedade formada especialmente por homens que deixaram de estar “na multidão” para apenas ser “da multidão”, que abrem mão da *flânerie* e da produção de olhares críticos, absorvidos que estão por uma intensa que aí se instaura com a finalidade de que as engrenagens do mundo contemporâneo continuem girando, ainda que a despeito das mui particulares idiossincrasias que marcam a identidade de cada um dos homens que o habitam.

Ora, é preciso ler a cidade, já que ela é precisamente como um texto, que se constrói sob ações simultâneas de leitura e escrita dos que agenciam o seu processo de produção, conforme preleção comum às várias áreas em que se demonstra interesse pelo tema. Lucrécia Ferrara (1988, p.40), por exemplo, afirma: “A cidade é mensagem à procura de significado que se atualiza em uso”. Angela Prysthon (2006, p.7), que desenvolveu pesquisas sobre cultura cosmopolita, acrescenta: “A cidade é um grande cenário de imagens e de linguagens, uma esfera intercambiante de fronteiras de sentidos. A cidade é um sistema de interação comunicativa entre os atores sociais, responsáveis pela produção de uma cultura e simbologias urbanas”. E, na linha da literatura e dos estudos culturais, Renato Cordeiro Gomes (2008, p.61) defende, de modo mais explícito: “Ler a cidade é escrevê-la, não reproduzi-la, mas construí-la, fazendo circular o jogo das significações”.

Alcancemos, todavia, outra faceta desse processo de leitura da urbe: na medida em que se desenvolvera e se tornara mais complexa e, por conseguinte, ampliara incomensuravelmente as suas necessidades (e as de seus habitantes), a compreensão da cidade, a interpretação do meio urbano aparentemente se tornou cada vez menos frequente, porque, não raras vezes, os atores do seu ato de escritura atuam de modo visivelmente irrefletido, gradativamente menos afeitos a tal leitura, já que estão a produzi-la ao mesmo tempo em que desempenham essa escrita de que frequentemente não parecem ter consciência. Em outras palavras, agem abdicando de alguma prática mais assídua de *flânerie*.

É assim que, para o historiador francês Michel de Certeau (1994, p.21), os habitantes das metrópoles, que deveriam ser leitores-escritores desse lugar, “[...] acompanham resolutamente um ‘texto’ urbano, que escrevem sem serem capazes de lê-lo”. Trata-se da “[...] cidade moderna em seus excessos inescrutáveis, o que a faz

muitas vezes ser destituída de sentido”, segundo reiterou Luiz Roberto do Nascimento e Silva (1994, p.7). Do mesmo modo, a fim de alcançar o ambiente português em que floresceu o movimento orphista, La Salette Loureiro (1996, p.27), ao traçar o percurso das transformações citadinas — oriundas das Revoluções, do vasto e rápido crescimento, da explosão demográfica, do tráfego pedestre e motorizado, da definitiva instalação da burocracia e da segregação social — assim conclui: “A cidade estilhaçou-se. O caos voltou”. E mais: “Nossas cidades apresentam ambiguidades, confusões e descontinuidades. A linguagem da cidade é tão difícil de compreender como uma notícia de jornal” (LOUREIRO, 1996, p.41) — completa a autora, resumindo um pensamento de Kevin Lynch (1996).

Em suma: a cidade contemporânea reverte-se em um enigma, um significante tão repleto de significados que a delimitação dos seus sentidos principais torna-se uma impossibilidade. Muitos desses significados excessivos são, contudo, irrelevantes e sua existência atende a uma consolidação da alienação do homem moderno, que se perde nesses excessos, reconhecendo por vezes seus elementos sem todavia se valer de competência para estabelecer suas sintaxes — por isso: “No ápice da modernidade, [...] o homem conhece mais, está seguro da sua real capacidade de conhecer, mas está cada vez mais incerto” (FERRARA, 2000, p.173) — o que gera essa “[...] realidade múltipla da cidade moderna que se fragmenta, dificultando a leitura, e faz dela um discurso intrincado, de significados fluidos” (GOMES, 2008, p.30). Se se afirma “[...] que é indiscutível que a cidade se faz representar e se dá a conhecer concretamente pelas suas imagens”, segundo enfatiza Lucrécia Ferrara (2000, p.115), a crise da *flânerie*, o desaparecimento desse personagem que observava o espaço urbano e a multidão em detalhes, surge como metáfora da crise da compreensão da urbe moderna. O fato é que essa mesma cidade, já desde os oitocentos mas sobretudo a partir do século seguinte, parece ilegível, mas a metáfora de Cordeiro Gomes (2008, p.79) — “a cidade como um livro que não se deixa ler” — poderia ser vista sob outro prisma porque diríamos que ela omite uma vertente mais perversa. O livro que o espaço urbano é mantém-se fechado, garantindo a sua ilegibilidade, principalmente por não se descobrir com facilidade quem se disponibilize a abri-lo, enquanto esse mesmo livro não se evidencia, escondendo-se em meio a um conjunto esquizofrênico de signos mais ou menos irrelevantes, cortina de fumaça que o cidadão moderno não consegue ultrapassar. Em suma: o homem contemporâneo não sofre de espécie de analfabetismo; a cidade é que não é lida porque ele não entra em contato com o texto que a descreve.

Os primeiros sintomas desse fenômeno de incompreensão do meio urbano moderno se manifestam ainda no século XIX, quando a cidade passa a ser representada por metáforas que enaltecem sua vertente inexplicável, como elucidada Cordeiro Gomes (2008, p.74-75):

A imagem do labirinto é uma recorrência na representação da metrópole, a partir do século XIX, não só em poetas e romancistas, mas também em outros pensadores que se debruçaram sobre as questões do fenômeno urbano na modernidade.

[...]

Nos anos de 1840, o jovem Engels em *A situação da classe trabalhadora* empreendeu a difícil tarefa de “ler o ilegível” da cidade do século XIX, revelando-a em sua forma aparentemente assistemática e possivelmente incoerente, produto da revolução industrial, responsável pela atomização da sociedade.

Dentre as revelações desse processo, o ensaísta inventaria ainda

[...] a incerteza sobre a significação de muitos fragmentos simultâneos; a perda por parte de seus habitantes da habilidade em interpretar a si próprios e o entorno; a coexistência de linguagens e das variadas mídias. E ainda: a comunicação de grupos heterogêneos através do espaço; o desenvolvimento de uma cultura da individualidade e das formas de violência. Estes são alguns dos sintomas que indicam a *ilegibilidade* das megalópoles contemporâneas, que intensificam o caos e sancionam uma espécie de *distopia* [...]. (GOMES, 2008, p.85, grifo do autor).

Associando igualmente o fenômeno da ilegibilidade da cidade às revoluções industriais, Paul-Henry Chombart de Lauwe demonstra que mesmo aquelas ciências que estudam de forma específica as sociedades urbanas, tendo tal pesquisa como objeto principal e não como instrumento para outras investigações, poderão constatar a dificuldade de compreender a urbe moderna:

Os grandes estudos de Sociologia Urbana do século XIX e do início do Século XX ressaltam certos aspectos permanentes da evolução no quadro das sociedades industriais [...].

Quando se trata do estudo de países em vias de industrialização, os fenômenos evoluem com tal rapidez que novos métodos de observação devem ser empregados. As transformações, que antes podiam ser acompanhadas durante um período de cinquenta anos, manifestam-se aos nossos olhos em alguns anos, quiçá em alguns meses.

[...]

Uma pesquisa aprofundada, alcançando todos os grupos sociais de uma grande aglomeração, ou mesmo de uma pequena cidade, seria praticamente impossível no atual estado das coisas. Seu número e sua variante são por demais grandes, seu entrecruzamento por demais complexo, para que uma análise exaustiva cientificamente válida possa ser feita. (LAUWE, 1967, p.123-124).

Essa angústia perceptível nas palavras do sociólogo francês não é exclusividade sua. Estará, na verdade, associada a um fenômeno mais abrangente, ligado a crise do Iluminismo, de modo a atingir vastamente a sociedade moderna. Ainda que não seja essa a temática de nossa investigação, que se pretende essencialmente literária, é impossível que nos furtemos de buscar aí o que seja estritamente relevante para o nosso raciocínio, ou seja, aquilo que no processo de colapso do racionalismo moderno será, de certa forma, responsável pela incompreensão da sociedade contemporânea, causa de suas representações por meio de imagens pautadas no irreal e, por fim, ensejo possível para o surgimento da Literatura Fantástica, notadamente a do século XX.

Ora, o movimento iluminista surgira em contexto histórico-filosófico em que se observava emergir um esforço racionalista que visava ao combate do ceticismo, aquela disposição de duvidar considerada lesiva à manutenção da ordem social. Zygmunt Bauman, ao explorar a gênese de um fenômeno inerente a períodos mais recentes que ele optou por classificar como “ambivalência”, descreve o pensamento dos séculos XVI e XVII, demonstrando que os filósofos do começo do mundo moderno

[...] viram (ou tiveram que ver) seus papéis e seus deveres de forma diferente. Precisaram participar do grande projeto moderno de construção da ordem num mundo que sofria entre as ruínas do Antigo Regime. Essa nova ordem deveria ser o trabalho da razão, a única arma digna de confiança de seus construtores humanos, e a tradução do “isto é” da razão para o “você deve” da ação humana foi a vocação dos filósofos. Os filósofos modernos foram assombrados desde o início pela ânsia de construir as pontes para a vida mundana, não de queimá-las. Os pressentimentos céticos foram, portanto, perniciosos, os argumentos céticos, um incômodo, a falta de clareza do mundo, uma irritação, a hesitação, um sinal de ignorância clamando para ser substituído pela certeza baseada no conhecimento. (BAUMAN, 2008, p.81-82).

Assim, “[...] governada pela lei da não-contradição, a razão tornou-se a inimiga jurada, e esperançosamente invencível, da ambivalência e da indecisão” (BAUMAN, 2008, p.82), como completa o sociólogo polonês. Mas a razão estava fadada a fracassar nessa guerra ideológica e a sua derrota aconteceria em espaço de tempo relativamente curto. Quando, em meados do século XIX, Nietzsche (2003, p.41) defende que “a crença em ‘certezas imediatas’ é uma ingenuidade” ou que “toda evidência de verdade vem apenas dos sentidos” ou, de forma ainda mais radical, que “acerca do que é a ‘veracidade’ ninguém parece ter sido veraz o bastante” (NIETZSCHE, 2003, p.77, p.83), o filósofo demonstra conceitos anti-iluministas cujo desenvolvimento desaguará no século seguinte, instituindo o pensamento filosófico deste tempo futuro — e é preciso reconhecer que o pensador alemão é feliz ao escolher para a obra de onde extraímos esses excertos (*Além do bem e do mal*) o subtítulo de *Prelúdio a uma filosofia do futuro*, já que realmente coadunarão com o seu pensamento sobre a subjetividade

da realidade, enraizando o movimento contrailuminista pós-moderno, pensadores do século XX como Heidegger, Derrida e Foucault, todos, a partir das particularidades de suas práticas filosóficas, efetuam de maneiras distintas uma crítica à razão.

Esse conceito de uma razão em crise abrirá espaço no campo das artes precisamente para novas representações do mundo sensível que não serão necessariamente miméticas. Ao tratar do romance moderno (discursando em paralelo sobre movimentos pictóricos como o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo), Anatol Rosenfeld (1996, p.79) conclui que a arte “[...] é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento”. Fazendo eco a esse discurso enquanto referenda os estudos de Irène Bessièrre sobre o tema, Ronaldo Lima Lins (1982, p.44) tratará, por fim, a Literatura Fantástica como, muito a propósito, uma “resposta literária ao mito da Razão”:

Constitui um dado interessante da história literária que o fantástico, enquanto gênero, represente, sobretudo, uma consequência pós-iluminista. Ao longo do tempo, através de manifestações diversas, que passam pelo Absurdo, pelo Surrealismo e pelo Realismo Mágico, entre elas, a literatura insistiu em trabalhar com um tipo de investigação que deve buscar nas profundezas do oculto — na alma, na mente, na morte, etc. — o seu contato com a verdade. Praticamente, tornou-se dominante o conceito segundo o qual a verdade nunca se acha de fato à mostra. (LINS, 1982, p.43).

Rosenfeld (1996, p.81), nesse sentido, salienta: “Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum — o que representa o desvelar “de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum”. É preciso, porém, reiterar os fatores que teriam causado esse colapso da razão, os quais, se não têm a sua gênese no século XIX, encontram nesse tempo o seu desenvolvimento.

O surgimento das sociedades pós-revolucionárias e dessas cidades construídas a fim de abrigá-las — em sua constante, incansável, interminável e, mais tarde, frenética e convulsiva readaptação: a rapidez como evoluem os fenômenos” destacada por Lauwe (1967) — seria uma das presumíveis causas responsáveis por essa mudança de paradigma na leitura que se faz do mundo. Parece ser difícil escapar da produção de um olhar marcado pela inconsistência na medida em que não se pode lançar sobre esse mundo outra visão, de cunho mais racional, pelo fato de não haver disposição para tal, já que seus leitores estão aprisionados em um convulsivo, incessante e mesmo ignoto processo de escrita ditado pela busca interminável de prazer e consumo que alimenta a máquina capitalista.

Pois essa falência do racionalismo cartesiano, uma vez fomentada pela impossibilidade de o homem encontrar excitação em si mesmo para empreender a

leitura do mundo que o cerca, é o que estará intimamente ligado à crise da *flânerie* que aqui descrevemos, prática cujo exercício se torna impossível. Vejamos, por isso mesmo, como Bauman (2008) complementa as suas ideias a respeito do que ele chamara de “ambivalência”:

A estratégia moderna de combater a ambivalência fracassou principalmente por causa do seu impacto conservador e restritivo, que colidiu com outros aspectos inerentemente dinâmicos da modernidade — os contínuos “novos começos” e “destruições criativas” como modo de vida. O “Estado firma”, o “Estado ponderado”, o “Estado de equilíbrio”, o Estado da completa satisfação da (em teoria invariável) soma total das necessidades humanas, este Estado, estabelecido pelos primeiros economistas modernos como a condição final da humanidade, para o qual a “mão invisível” do mercado estava nos guiando, mostrou-se um horizonte que recua constantemente, empurrado pelo poder incansável das necessidades que surgem com maior rapidez do que a capacidade de satisfazê-las. A estratégia moderna de combater a ambivalência só poderia ser aplicada com alguma chance de sucesso se as necessidades / carências / desejos tivessem papel secundário na “possibilidade objetiva” de satisfazê-las. (BAUMAN, 2008, p.91).

Bauman (2008) reafirma conceitualmente nossa discussão a respeito das causas da derrocada da *flânerie*, aqui tomada como símbolo da disponibilidade que os homens outrora ofereceram para ler a sociedade que eles mesmos constituem e o espaço urbano que a abriga. É o ímpeto inalcançável por “satisfazer as necessidades / carências / desejos” que induz o homem a abdicar de uma postura crítica a respeito dessa sua própria ação, aprisionando-se em uma busca eterna por algo muitas vezes abstrato ou indefinido, disfarçado de algo concreto, o que, por sua vez, alimenta a lógica capitalista de eterna abertura de novos mercados que rege o mundo contemporâneo com seus “rituais de adoração do fetiche Mercadoria [...] ditados pela Moda, secundada pela Publicidade, enquanto arte de expor as mercadorias”, como reconhece Willi Bolle (2000, p.66).

Lucrécia Ferrara (1990, p.7) afirma que, no extremo oposto, o *flâneur* “[...] não está condicionado pelo hábito que automatiza a percepção e impede a apropriação da cidade pelo cidadão, essa doença que, perplexos, assistimos corroer a imagem da metrópole moderna”. Sendo assim, se o *flâneur* se torna “detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade”, como quer deixar claro em seus estudos de antropologia Sergio Paulo Rouanet (1993, p.50); se ele é “Geômetra da Metrópole”, já que a “figura que ‘mede’ com seus passos o espaço da Cidade é o *flâneur*, num ritual de registrá-la com o seu corpo” (BOLLE, 2000, p.363), figura esta, aliás, “através da qual é possível obter um conhecimento mais aprofundado do fenômeno da metrópole moderna”, como completa Bolle (2000, p.366); a gradativa e inevitável ilegibilidade em que parecem mergulhar os meios urbanos pelos quais

ele cada vez menos circula será consequência desse fenecimento: a cidade moderna carece de leitores. Esse espaço funcional vago é que a Literatura Fantástica do último século tem buscado, vai de regra com sucesso, ocupar.

Considerações finais

Na medida em que se reconhece na Literatura Fantástica do século XX a função de “problematizar o real”, segundo deduzimos da argumentação de Ana María Barrenechea, processo que se concretiza a partir da revelação do que há na realidade mimética de insólito — ou, antes, do “desmascaramento de uma segunda realidade” conforme definiu Jaime Alazraki (2000), “do deslucamento da aparência aparentemente normal do nosso mundo louco para tornar visível sua loucura”, como Anders (1993, p.16) observou em Kafka, loucura identificável com aquela “realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum”, descrita por Anatol Rosenfeld (1996, p.81), onde reside “a verdade, que nunca se acha de fato à mostra”, como nos lembra Ronaldo Lima Lins (1982, p.43) — podemos dizer que este gênero, em sua manifestação novecentista, motiva o olhar do leitor a voltar-se para elementos do cotidiano que, exatamente por serem habituais, são, com muita frequência, ignorados. Provocar uma mudança de paradigma na vivência do homem-leitor moderno significa então, em termos práticos, convidá-lo a abandonar a condição, o modo de ser que a modernidade lhe legou e a que a sociedade capitalista o condenou em função de sua absorção indiscriminada por um cotidiano que não permite a produção de questionamentos que o ponham em causa.

E, se a Literatura Fantástica do século XX não traz o *flâneur* como um personagem frequente (porque essa figura entrara em franco processo de extinção, tornando-se de fato muito rara — e ressaltemos que, para Willi Bolle (2000), “efetivamente”, o *flâneur* “desapareceu”), sua diegese constrói, por outro lado, como uma nova proposta ética e estética, uma determinada espécie particular de *flâneur*. Nesses termos, para o Fantástico do século XX, o *flâneur* será, no fim das contas, o próprio leitor, que, ao exercer esse papel, ao desempenhar essa função, permite a um membro da massa adotar, graças portanto à Literatura, um flunar que antes não lhe caberia. Isto é: essa Literatura Fantástica, que nos suspende da tangibilidade do real, faz do leitor um *flâneur* convidado — ou, antes, convocado — a ler o contexto de estranhamento apresentado, seduzido que se torna pelo insólito que transforma o seu mundo mimético tal qual ele o conhece, com um intuito muito evidente de obrigá-lo a olhar, no percurso da leitura empreendida, para si próprio e para os seus arredores, resgatado que é dessa forma de uma passiva cegueira que o impede de se compreender na cidade contemporânea enquanto nela vive aprisionado pelo seu ritmo que é, ao mesmo tempo, frenético e burocrata, cíclico e entediante — por fim, alienante.

Nesse mundo moderno e aparentemente ininteligível da urbe contemporânea, torna-se eficiente uma narrativa que produz estranhamento, como reconheceram os formalistas russos baseados na teoria do automatismo da percepção: “[...] a taxa de informação de uma mensagem tende a zero quanto maior o nível de familiaridade do público com a mensagem enunciada” (FERRARA, 1978, p.74), ou seja, o rotineiro e o habitual (e, por extensão, o imediatismo mimético) apresentam potencial para diminuir a duração da percepção da obra de arte, e seria talvez essa intuição o que impulsionara certas criações literárias a lançarem mão, como uma estratégia dentre outras, de tais procedimentos irrealistas.

Precisamente em defesa dessa ideia, Barrenechea (1972, p.402-403) encerra o seu artigo:

Por otra parte, los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra epoca, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habria que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantastico. [...] Esta posición o la de un Julio Cortazar que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ambito de las formas o la de un Umberto Eco que asigna ese poder revolucionario a la destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren tambien al genero otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantastico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente.⁹

O desafio de descodificar a narrativa fantástica, e fundamentalmente a Literatura Fantástica do século XX, intriga o leitor e o alicia a descodificar também o mundo mimético — “a velha ordem” — que essa narrativa estrategicamente transforma para, de certa maneira muito particular, imbuir-se de “poder revolucionário” para uma discussão capaz de “questioná-lo” e representá-lo tal qual ele é ou pode ser, no seu “câmbio tão urgentemente” desejado.

SOARES, M. P. The fantastic literature of the 20th century and the representation of the real. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.2, p.117-135, jul./dez. 2015.

⁹ “Por outro lado, os preocupados com problemas sociais, tão prementes em nossa época, acusam de escapista esta literatura e anunciam seu desaparecimento por obsoleta, por não refletir os problemas humanos mais urgentes, por ser uma arte burguesa. A eles gostaria de recordar que os teóricos do marxismo não rechaçaram por esse motivo o fantástico. Esta posição ou a de um Julio Cortázar, que cifra a função revolucionária do artista em revolucionar o âmbito das formas, ou a de um Umberto Eco que atribui esse poder revolucionário à destruição e à criação de novas linguagens, abrem também ao gênero outras possibilidades sob o signo do social, sempre que o fantástico venha interrogar uma ordem velha que deve mudar urgentemente.” (BARRENECHEA, 1972, p.402-403, tradução nossa).

- **ABSTRACT:** *This article discusses how the Fantastic Literature of the twentieth century, which the poetics of Franz Kafka would be the starting point, promotes, in spite of the construction of an unusual world, mimetic representation of the real, here metonymically figured in the modern urban space, home of today's man. Thus, this genre is argued in its execution nineteenth century as an important means of discussion of issues relevant to contemporary life. To this end, recovers, as an allegory of the test developed here, the flâneur's image, character whose function is to read the metropolis and that in our essay is to represent the analytical look that Fantastic Literature post-Kafka aims release about reality.*
- **KEYWORDS:** *Fantastic Literature of the twentieth century. Franz Kafka. Flanerie. Contemporary urban space. Mimesis.*

Referências

ALAZRAKI, J. **Hacia Cortázar:** aproximaciones a su obra. Barcelona: Antrophos, 1994.

_____. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico.** Madrid: Arco/Libros, 2000. p.265-282.

ANDERS, G. **Kafka:** pró e contra: os autos do processo. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BARRENECHEA, A. M. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. **Revista Iberoamericana,** Pittsburgh, v.38, n.80, p.391-403, jul.-set. 1972.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. Tradução de Suely Cassal. In: COELHO, T. (Org.). **A modernidade de Baudelaire.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.159-212.

BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência.** Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **A sociedade individualizada:** vidas contadas e histórias vividas. Tradução de José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas:** Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000. v.3.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna.** São Paulo: EdUSP, 2000.

CALVINO, I. Définitions de territoires: le fantastique. In: _____. **Le machine littérature**. Paris: Seuil, 1993. p.55-56.

CAMUS, A. A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafa. In: _____. **O mito de sísifo**. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, [19--?]. p.118-130.

CARONE, M. **Lições de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, M. de. Andando na cidade. Tradução de Anna Olga de Barros Barreto. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.23, p.20-29, 1994.

FERRARA, L. D. **O texto estranho**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Ver a cidade**. São Paulo: Nobel, 1988.

_____. As máscaras da cidade. **Revista USP**, São Paulo, n.5, p.3-10, mar.-maio 1990.

_____. **Olhar periférico**. São Paulo: EdUSP, 1993.

_____. **Os significados urbanos**. São Paulo: EdUSP, 2000.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HELLER, E. **Kafka**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAUWE, P.-H. C. de. A organização social no meio urbano. Tradução de Moacir Palmeira. In: VELHO, O. G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p.123-143.

LIMA, L. C. **Limites da voz**: Kafka. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LINS, R. L. O fantástico: a modernidade exorcizada. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.69, p.40-51, abr.-jun., 1982.

LOUREIRO, La Salette. **A cidade em autores do Primeiro Modernismo**: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro. Lisboa: Ed. Estampa, 1996.

LYNCH, K. **A imagem da cidade**. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Ed. 70, 1996.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- PRYSTHON, A. (Org.). **Imagens da cidade**: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Reflexões/ contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.75-97.
- ROUANET, S. P. É a cidade que habitam os homens ou são eles que moram nela? **Revista USP**, São Paulo, n.15, p.48-72, set.- nov. 1993.
- SARTRE, J. -P. Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. **Situações I**: críticas literárias. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Casac Naify, 2005. p.133-149.
- SILVA, L. R. do N. e. A escrita das cidades. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.23, p.7-10, 1994.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- WOOD, J. Flaubert e o surgimento do flâneur. In: _____. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.53-63.

