



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ANA PAULA SVERSUTI GONGORA BORTOLOTTI

**O PERCURSO DA CIDADE EM ROMANCES DE IGNÁCIO DE  
LOYOLA BRANDÃO**

---

Londrina  
2013

ANA PAULA SVERSUTI GONGORA BORTOLOTTO

**O PERCURSO DA CIDADE EM ROMANCES DE IGNÁCIO DE  
LOYOLA BRANDÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves

Londrina  
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

B739p Bortolotto, Ana Paula Sversuti Gongora.

O percurso da cidade em romances de Ignácio de Loyola Brandão  
/ Ana Paula Sversuti Gongora Bortolotto. – Londrina, 2013.  
93 f.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de  
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Brandão, Ignácio de Loyola, 1936 – Crítica e interpretação –  
Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Espaço  
urbano – Teses. 4. Vida urbana na literatura – Teses. I. Alves,  
Regina Célia dos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina.  
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em  
Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

ANA PAULA SVERSUTI GONGORA BORTOLOTTO

**O PERCURSO DA CIDADE EM ROMANCES DE IGNÁCIO DE  
LOYOLA BRANDÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior  
UNESP – São José do Rio Preto - SP

Londrina, 03 de setembro de 2013.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus e a Nossa Senhora.

Ao meu marido e companheiro Luiz, pelo apoio de sempre.

Aos meus pais e irmãos, sempre presentes em minha vida.

Aos meus colegas de curso, em especial à amiga Renata.

Ao escritor Ignácio de Loyola Brandão, pela solicitude e disponibilidade em ajudar.

Aos professores Luiz Carlos Simon, Volnei Edson dos Santos e Luciana Brito pelas muitas sugestões de leitura durante essa pesquisa.

À professora Vanderléia Oliveira, pelas sugestões que enriqueceram este trabalho.

Ao professor Almir Corrêa, pela leitura do trabalho, sugestões, e pelo incentivo à pesquisa sempre.

Ao professor Arnaldo Franco Junior, que, em meu primeiro ano de Letras, me fez enxergar a literatura de maneira diferente e encontrar nela um caminho.

E, de modo especial, à professora Regina Célia, minha orientadora. Por todo esse tempo, pela dedicação, compreensão, apoio e confiança que me inspirou. Pela orientação firme e, ao mesmo tempo, tão delicada com que me conduziu até aqui. A ela meu eterno agradecimento, respeito e admiração.

BORTOLOTTO, Ana Paula Sversuti Gongora. **O percurso da cidade em romances de Ignácio de Loyola Brandão**. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo observar o percurso da cidade nos romances *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975) e *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, tendo em vista a força que o espaço urbano exerce na obra do escritor. A partir de conceitos como legibilidade da cidade, definido por Kevin Lynch (2010), subjetividade das personagens e distopia, busco analisar a representação desse espaço e o modo como ele regula a postura dos indivíduos. No decorrer das narrativas, é possível perceber que a cidade se torna cada vez menos legível para seus habitantes, o que resulta na anulação da subjetividade e no sentimento de estar perdido, uma vez que a necessidade de reconhecer o ambiente é essencial para o ser humano sentir-se seguro. A falta de legibilidade se acentua nos romances analisados ao mesmo tempo em que a cidade faz um trajeto que a aproxima do caos, o que revela uma progressão distópica, na medida em que o espaço urbano passa a figurar como um lugar de distorção. Desse modo, o espaço citadino configura uma distopia, onde não há liberdade, os indivíduos vivem sob um regime autoritário e há pouca ou nenhuma esperança de futuro. Com isso, a cidade se distancia de um sentido positivo – o de lugar acolhedor e de oportunidades – e se transforma em um espaço ameaçador para os indivíduos que nela vivem.

**Palavras-chave:** Ignácio de Loyola Brandão. Cidade. Legibilidade. Distopia.

BORTOLOTTI, Ana Paula Sversuti Gongora. **The course of the city in novels by Ignacio de Loyola Brandão**. 2013. 93 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

## ABSTRACT

This dissertation intends to observe the course of the city in the novels *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975) and *Não verás país nenhum* (1981), by Ignácio de Loyola Brandão, considering the strength of the urban space in his work. From concepts like legibility of the city, defined by Kevin Lynch (2010), subjectivity of the characters and dystopia, I try to analyze the representation of that space and the way that it regulates the posture of the subject. Throughout the narrative, it is possible to observe that the city becomes less legible for its inhabitants, which results in the annulment of subjectivity and the feeling of being lost, since the need to recognize the environment is essential for humans feel secure. The lack of legibility is accentuated in the novels analyzed at the same time that the city makes a path that approaches the chaos, which reveals a progression dystopian in that urban space now features as a place of distortion. So the city configures a dystopia, where there is no freedom, people live under an authoritarian regime, and there is little or no hope for the future. In that way, the city moves away from a positive sense – the warm place and opportunities - and turns into a threatening space for individuals who live in it.

**Keywords:** Ignácio de Loyola Brandão. City. Legibility. Dystopia.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1 A CIDADE NO MUNDO CONTEMPORÂNEO</b> .....	10
1.1 A METRÓPOLE COMO PALCO DA MODERNIDADE .....	14
1.2 OS LUGARES DA CIDADE: ONDE ESTRANHOS SE ENCONTRAM.....	17
1.3 ORIENTAÇÃO E CLAREZA DO ESPAÇO URBANO .....	19
1.4 O ESPAÇO URBANO FICCIONALIZADO .....	21
<b>2 IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: O ESCRITOR AOS OLHOS DA CRÍTICA</b> .....	25
2.1 LOYOLA BRANDÃO E A CRÍTICA .....	25
2.2 LOYOLA E AS MONOGRAFIAS ACADÊMICAS.....	33
2.3 UM POUCO DA PRODUÇÃO DE LOYOLA .....	40
<b>3 FIGURAÇÕES DA CIDADE NOS ROMANCES DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO</b> .....	42
3.1 <i>BEBEL QUE A CIDADE COMEU</i> : INDÍCIOS DA CIDADE SUFOCANTE .....	42
3.2 <i>ZERO</i> E O ESPAÇO DA DESORDEM .....	55
3.3 <i>NÃO VERÁS PAÍS NENHUM</i> : A CONSTRUÇÃO DE UMA DISTOPIA .....	71
<b>CONCLUSÃO</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	88

## INTRODUÇÃO

A cidade, com toda a sua complexidade, é o grande tema da literatura de Ignácio de Loyola Brandão, escritor que lança sobre ela um olhar crítico e, por vezes, lhe concede o status de personagem. A ideia do espaço urbano como um símbolo capaz de expressar a tensão entre o traçado de suas ruas e o “emaranhado das existências humanas”, tal como expressa Ítalo Calvino (1990), ilustra bem a maneira como a cidade é representada na obra do autor.

Em vista disso, essa dissertação tem como objetivo observar o percurso da cidade em três de seus romances: *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975) e *Não verás país nenhum* (1981). A hipótese inicial é que haveria uma expansão na construção estética do espaço citadino, uma espécie de sequência ou evolução no modo como a cidade é mostrada. Tais romances foram escolhidos por expressarem, cada um de forma muito peculiar, as contradições e os problemas da vida urbana, e o impacto da cidade sobre os indivíduos que nela vivem.

Uma leitura importante quando este trabalho era ainda um projeto foi o ensaio de Antonio Hohlfeldt, publicado na edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, em junho de 2001, em homenagem a Loyola Brandão. Em seu texto “O verbo violentou o muro: ficção científica nos anos 70”, Hohlfeldt discorre sobre *Zero* e *Não verás país nenhum*, defendendo a ideia de que os dois formam um ciclo, uma “unidade de composição e de ideação” (2001, p. 112), que não foi percebida na ocasião de seus lançamentos. O crítico avalia que as narrativas de Loyola são atravessadas por um “estranhamento que se traduz num sentimento de que este universo existe e ao mesmo tempo não existe, que está próximo e, simultaneamente, longe de nós” (p.118).

O contato com esse texto propiciou uma perspectiva nova à ideia inicial da pesquisa, que estava ainda sem um recorte específico, na medida em que a hipótese de ciclo poderia estar também relacionada à representação da cidade. Aos dois romances analisados por Hohlfeldt, somou-se *Bebel que a cidade comeu*, não só por ser o primeiro romance de Loyola, mas pelo título mais que sugestivo do espaço urbano como algo que tem vida própria e é capaz de engolir seus habitantes.

À luz do exposto, a dissertação está dividida em três capítulos, os quais versam, em linhas gerais, sobre a cidade, a crítica a respeito de Loyola Brandão e a análise propriamente dos três romances.

O capítulo “A cidade no mundo contemporâneo” é destinado a uma discussão a respeito da cidade como espaço privilegiado da vida moderna. Para tanto, é preciso recorrer a outras áreas, como a Sociologia e a Geografia, a fim de entender o espaço urbano um pouco mais a fundo. Há que se destacar, nesse capítulo, o conceito de legibilidade, esboçado por Kevin Lynch (2010), como essencial para a análise dos romances. Por legibilidade entende-se a clareza com que as partes da cidade podem ser reconhecidas e organizadas, e a falta dela pode acarretar consequências como o descentramento do sujeito, o que se associa às noções de Stuart Hall (1999), também utilizado nesse capítulo.

Além disso, há uma parte dedicada à cidade e sua relação com a literatura, ligação esta que já existe há algum tempo, mas é na contemporaneidade que o espaço urbano ganha força e deixa de ser apenas cenário para ser um “complexo corpo vivo” (PELLEGRINI, 2008, p. 34).

O capítulo seguinte, “Ignácio de Loyola Brandão: o escritor aos olhos da crítica”, revisita a fortuna crítica sobre o autor em questão, a fim de observar o modo como ele é posicionado. Ainda neste capítulo, há um levantamento das dissertações e teses já escritas sobre a obra de Loyola Brandão, com base em pesquisa realizada no Banco de Teses e no Portal de Periódicos da CAPES, nos sites do Cnpq e da MLA Internacional Bibliography, além dos registros de trabalhos no site oficial do escritor. Ao final do capítulo, há uma parte destinada à produção de Loyola, desde suas primeiras publicações até as mais recentes.

Já o capítulo “Figurações da cidade nos romances de Ignácio de Loyola Brandão” constitui a análise das narrativas. Este está subdividido em três partes, a saber, “*Bebel que a cidade comeu*: indícios da cidade sufocante”, “*Zero e o espaço da desordem*” e “*Não verás país nenhum*: a construção de uma distopia”. Parte da análise dos romances está baseada no conceito de Kevin Lynch (2010) já mencionado, e na ideia de que, em maior ou menor grau, em cada um dos romances, as personagens demonstram falta de legibilidade em relação à cidade que habitam, e, como se verá, o espaço se torna cada vez menos legível nas narrativas, corroborando a ideia de percurso.

A leitura dos romances buscará mostrar que há uma espécie de progressão distópica, pois a cidade parece fazer um trajeto que a aproxima cada vez mais do caos, como se observará em *Não verás país nenhum*. Em *Bebel que a cidade comeu* e em *Zero*, há alguns traços distópicos, mas é em *Não verás país*

*nenhum* que a distopia se configura por completo. E vale antecipar que o conceito de distopia utilizado é o de mau lugar, ou o lugar da distorção.

Assim, esta dissertação busca contribuir para os estudos acerca da obra de Loyola de Brandão, uma vez que, embora o autor seja reconhecido pela crítica, não há vasta produção acadêmica no Brasil sobre sua literatura, especialmente no que tange a sua relação com a cidade. E aqui vale citar Sandra Pesavento (2002, p. 10), quando esta afirma que “a literatura, ao dizer a cidade, condensa a experiência do vivido na expressão de uma sensibilidade feita texto”, e o escritor que se propõe a dizê-lo, como é o caso de Loyola Brandão, “exerce a sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores”.

## 1 A CIDADE NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

A cidade é, por excelência, o espaço da vivência social contemporânea. Configura-se, então, como um campo de abordagem para os estudos recentes sobre o imaginário social, uma vez que se impõe como problema e, portanto, como tema de reflexão e objeto de estudo, conforme aponta Sandra Pesavento (2002). Assim, a cidade se presta à multiplicidade de olhares que se entrecruzam e que abordam o real na busca de significados.

Escolher a cidade, debruçar-se sobre ela na tentativa de compreendê-la, é indispensável para os que entendem que o destino da cidade é o destino do mundo contemporâneo. Na visão de João Antônio de Paula,

falar das cidades é falar de uma amplíssima realidade que, sobretudo, deve ser tomada como complexidade, como diversidade econômica, ambiental, cultural, urbanística, arquitetônica, política e social. As cidades são tanto os dados imediatos de suas materialidades, quanto o impalpável dos sonhos, dos desejos (2006, p. 21).

De acordo com as considerações de Ana Fani Carlos, a cidade, enquanto realização humana, é um fazer-se intenso e ininterrupto, e “tem a dimensão do humano refletindo e reproduzindo-se através do movimento da vida, de um modo de vida, de um tempo específico, que tem na base o processo de constituição do humano” (2001, p. 67). Assim, todo espaço é portador de um significado e, sob tal aspecto, o registro físico de uma cidade, isto é, o traçado de suas ruas, a arquitetura, é uma espécie de linguagem da cidade, o que faz com que ela possa ser lida por seus habitantes, os quais a percebem de diferentes maneiras e lhe atribuem novos sentidos.

Para Kevin Lynch (2010), cada indivíduo tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes o mesmo espaço pode ser lido de forma distinta. Isso se deve ao fato de que

a cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas (LYNCH, 2010, p. 01).

É exatamente a experiência cotidiana da cidade que, na visão de Henri-Pierri Jeudy (2005), origina a relação estética que o indivíduo mantém com o mundo, ou que o próprio mundo provoca, relação essa sempre incerta, movimentada.

Aqui vale recorrer às considerações de Ítalo Calvino (1990), segundo o qual a cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas, ou seja, é solidez e exatidão no que diz respeito a sua forma, mas é também fluidez e efemeridade ao se pensar no humano que ali habita. Para expressar essa dualidade, o autor utiliza uma formulação simbolizada nas imagens do cristal e da chama. O cristal representa o invariável e a regularidade, já a chama está associada à incessante agitação interna, metáfora essa que possibilita pensar no modo como o traçado da cidade se relaciona com as pessoas.

Nessa perspectiva, a cidade não é apenas um objeto percebido por milhões de pessoas diversas, mas, de acordo com Lynch (2010), é também o produto de muitos construtores que nunca deixam de modificar sua estrutura. Se por um lado a cidade pode ser estável por um tempo, por outro, ela está sempre se modificando nos detalhes. E, assim, os elementos móveis de uma cidade, as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias.

Isso se dá, principalmente, porque, nas palavras de Ana Fani Carlos, “a cidade é um modo de viver, pensar, mas também sentir. O modo de vida urbano produz ideias, comportamentos, valores, conhecimentos, formas de lazer e também uma cultura” (2001, p. 26).

Para Cássio Viana Hissa, a cidade é o ambiente do mundo moderno, feito de espelhos,

é o lugar dos ambientes contemporâneos, constituídos pela luz, pelos reflexos, pelas imagens de atração e de repulsão. Para a cidade tudo converge e dela tudo se propaga. Catalisadora da vida moderna, a cidade é, cada vez mais, o ambiente contemporâneo do homem. Mesmo à distância, o homem possui e é possuído pelas imagens da cidade [...] A cidade envolve, mas não é apenas invólucro, película de cobertura. A cidade é feita de várias cidades, de diversos lugares que vão se inserindo nos interstícios do urbano, onde a vida, repleta de relações, se desenvolve (HISSA, 2006, p. 86).

Desse modo, como obra do homem, a cidade é, também, o homem que se transforma na sua criação:

Bordado aberto, sem fronteiras, a cidade interroga a todos – como se a todos pudesse representar em sua indagação. Onde começa a cidade sem pórticos? Para onde se destina a cidade sem bordas? Indefinidas, no nível de seu terreno, as imprecisões da abertura e do fechamento da cidade – sem orlas e sem portais – anunciam a simplicidade e a complexidade da vida. Sem demarcação de extremidades, a cidade já é fim antes do seu anúncio, mas, também, já é início bem antes de onde parece começar. A cidade é o fim e o início: ela é o homem (HISSA, 2006, p. 88).

Ainda segundo Hissa, a cidade é o espelho do homem, do encontro e do estranhamento. É também o lugar da alteridade, onde se é o outro, “onde o estranhamento evidencia a condição daquele que não se reconhece no objeto que cria” (2006, p. 89). Para o autor, a cidade é a multidão que desafia o homem, como um denso ambiente de convergências e de dispersões, que “reúne a complexidade da vida e a inevitabilidade da morte” (p. 89).

Espaço contraditório e híbrido, onde os opostos se misturam e se completam, a cidade é feita do homem que nela se transforma, mas nem sempre nela se reconhece. Pode-se dizer que esse não reconhecimento indica a complexidade desse lugar que ele mesmo constrói.

Ao mesmo tempo, a cidade está associada à ideia de centro de realizações, de saber, de comunicação, de luz, como pontua Raymond Williams (1989), ao contrário do campo, que passou a ser relacionado a uma forma natural de vida, de paz e hábitos simples.

A propósito desse contraste entre cidade e campo, vale recorrer às considerações de Roberto Monte-Mór (2006), quando este afirma que a relação cidade-campo está na origem das sociedades humanas e a dominação da primeira sobre o segundo é um dos fatos que marcaram definitivamente as sociedades desde os tempos remotos, e marcam ainda mais a sociedade capitalista industrial, hoje globalizada por meio de suas cidades e do espaço social urbanizado.

No início, a cidade, com a divisão do trabalho e o comércio, logo se caracterizou como espaço principal do poder, da festa cultural, das trocas e concentração do excedente coletivo, conforme os registros de Monte-Mór (2006). Assim, também

se constituiu como a centralidade da comunidade organizada, onde se concentraram as instituições, leis e mecanismos de gestão, serviços religiosos e manifestações culturais, monumentos, trocas no mercado e serviços coletivos de apoio à vida cotidiana” (2006, p. 186).

O campo, por sua vez, constituía um território complementar a essa centralidade urbana e, desse modo, cidade e campo se desenvolveram em relações antagônicas, mas complementares.

Muitas foram as transformações ocorridas no campo e na cidade, especialmente nos dois últimos séculos. A cidade passou de espaço privilegiado da festa e do poder para o espaço privilegiado da própria produção, reunindo capital e trabalho, subordinando definitivamente o campo à sua dominação:

Cidade e campo, elementos socioespaciais opostos e complementares, constituem nas suas essências a centralidade e a periferia do poder na organização social moderna. As cidades garantem a diversidade e a riqueza da vida social, assim como a competição e a cooperação características da vida contemporânea. Os campos também garantem cada vez mais a diversidade em sua homogeneidade extensiva e a riqueza de produção, [...] contêm processos de competição e cooperação, mesmo gerenciados pelas cidades e limitados pela auto-suficiência relativa que ainda mantêm (MONTE-MÓR, 2006, p. 187).

Georg Simmel, em texto de 1903<sup>1</sup>, assinala que a cidade grande propicia a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores. A velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social se opõem profundamente à cidade pequena e à vida no campo, com ritmo mais lento e habitual.

Outra questão relevante no texto de Simmel sobre a cidade é a ideia de organização, pois, de acordo com o autor, a técnica da vida na cidade grande não é concebível sem que todas as atividades e relações mútuas tenham sido ordenadas em esquema temporal fixo e supra-subjetivo, proposição essa que pode ser repensada hoje. Se antes a cidade era um lugar relativamente mais organizado, o que dava uma sensação de segurança, a configuração atual do espaço urbano aponta para outra vertente.

---

<sup>1</sup> O texto de Simmel citado no decorrer do trabalho, “As grandes cidades e a vida do espírito”, foi publicado na íntegra na Revista *Mana*, em outubro de 2005. Os detalhes da publicação constam nas referências.

A cidade, lugar privilegiado na modernidade, tornou-se uma paisagem inevitável, e é, ao mesmo tempo, polo de atração e de repúdio, “paradoxalmente uma utopia e um inferno” (GOMES, 1999, p. 26).

Renato Cordeiro Gomes (1999) afirma que o processo de modernização gerou megalópoles problemáticas e em crise, atravessadas pela violência e pela desestabilização de valores. Nesse contexto, o habitante busca ler a ilegível linguagem da cidade e o que encontra é uma cidade sem forma, em que a desmedida do espaço afeta suas relações com o humano. Dessa forma, a cidade se qualifica como a Babel que prospera com a perda das conexões e a falta de referência aos valores do passado, aos quais se somam “confusão, esfacelamento da comunidade, não-comunicação, individualidade exacerbada, indiferença” (GOMES, 1994, p. 78).

Tudo isso gera no indivíduo uma intensa angústia e solidão, como será observado nos três romances que serão aqui discutidos, pois “em nenhum lugar alguém se sente tão solitário e abandonado como precisamente na cidade grande” (SIMMEL, 2005, p. 585).

### 1.1 A METRÓPOLE COMO PALCO DA MODERNIDADE

A grande cidade, como já foi aqui referido, com sua vida angustiante e os intermináveis atentados aos seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade<sup>2</sup>. Para Gomes (1994), a metrópole é depositária das grandes paixões, e todas as linguagens e aspirações artísticas e ideológicas podem ser medidas por sua relação com o metropolitano. Além disso, é na cidade onde se sente, de forma mais aguda, as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial.

Ao se falar de metrópole e sua relação com a modernidade, há de se recorrer a Marshall Berman, segundo o qual a modernidade é uma unidade paradoxal, uma vez que despeja todos em um “turbilhão de permanente

---

<sup>2</sup> Marshall Berman (2010) divide a modernidade em três fases: a primeira delas compreende o início do século XVI até o fim do século XVIII, período em que as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; a segunda fase se dá no século XIX, quando o mundo ainda não é moderno por inteiro. É somente no século XX, na terceira fase, que o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo. Para o autor, é a partir da segunda fase que as cidades crescem de maneira assustadora e de forma muito rápida, trazendo consequências quase sempre aterradoras para o ser humano.

desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (2010, p. 24). Esse turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por diversas fontes, dentre as quais se pode destacar o rápido e, muitas vezes, catastrófico crescimento urbano.

Essa contradição a qual Berman se refere fica nítida na grande cidade, que propicia aos seus habitantes representações contrastantes do espaço e das sociabilidades que aí têm lugar:

Ela é, por uma lado, luz, sedução, meca da cultura, civilização, sinônimo de progresso. Mas, por outro lado, ela pode ser representada como ameaçadora, centro de perdição, império do crime e da barbárie, mostrando uma faceta de insegurança e medo para quem nela habita. São, sem dúvida, visões contraditórias, de atração e repúdio, de sedução e rechaço, que, paradoxalmente, podem conviver no mesmo portador (PESAVENTO, 2002, p. 19).

A esse respeito, Zygmunt Bauman ressalta que viver em uma cidade é uma experiência ambivalente, uma vez que ela atrai e afasta,

mas a situação do cidadão torna-se mais complexa porque são exatamente os mesmos aspectos da vida na cidade que atraem e, ao mesmo tempo ou alternadamente, repelem. A desorientadora variedade do ambiente urbano é fonte de medo, em especial entre aqueles de nós que perderam seus modos de vida habituais e foram jogados num estado de grave incerteza pelos processos desestabilizadores da globalização. Mas esse mesmo brilho caleidoscópico da cena urbana, nunca desprovido de novidades e surpresas, torna difícil resistir a seu poder de sedução (2009, p. 47).

Tão difícil que os habitantes da cidade, uma vez envolvidos por essa dinâmica, não conseguem deixá-la, pois a cidade é o lugar que tudo abarca. Nas palavras de Milton Santos, “todos os trabalhos, todas as técnicas e formas de organização podem aí se instalar, conviver, prosperar” (2006, p. 322).

É importante ressaltar que quanto maior e mais heterogênea é uma cidade, maiores serão os atrativos que pode oferecer, pois, na visão de Bauman (2009), a variedade promete oportunidade. Assim, muitos homens e mulheres cansados da vida no campo e nas pequenas cidades, fartos da rotina e desesperados com a falta de perspectivas, são seduzidos pela possibilidade de viverem melhor na cidade grande.

Esse fluxo populacional gera uma tendência de segregação, uma vez que, conforme as observações de Mauro Marinetti, no prefácio de Bauman

(2009), enquanto os bairros centrais são valorizados e tornam-se objeto de investimentos urbanísticos, outras áreas são degradadas e consideradas marginais. Os que têm condições adquirem seu apartamento em um condomínio, por exemplo, e vivem em um lugar isolado que, fisicamente, situa-se dentro da cidade, mas, socialmente, está fora dela:

Os moradores dos condomínios mantêm-se fora da desconcertante, perturbadora e vagamente ameaçadora – por ser turbulenta e confusa – vida urbana, para se colocarem “dentro” de um oásis de tranquilidade e segurança. Contudo, justamente por isso, mantêm todos os demais fora dos lugares decentes e seguros, e estão absolutamente decididos a conservar e defender com unhas e dentes esse padrão; tratam de manter os outros nas mesmas ruas desoladas que pretendem deixar do lado de fora, sem ligar para o preço que isso tem (BAUMAN, 2009, p. 39- 40).

Segundo Ana Fani Carlos, o padrão arquitetônico da cidade também segrega, separa e expulsa e “a desigualdade espacial é produto da desigualdade social” (2001, p. 23). Nesse contexto, a cidade se coloca como “palco privilegiado das lutas de classe, pois o motor do processo é determinado pelo conflito decorrente das contradições inerentes às diferentes necessidades e pontos de vista de uma sociedade de classes” (CARLOS, 2001, p. 23).

Dessa forma, situações de segregação- exclusão levam, inevitavelmente, nos termos de Bauman (2009), a guerras urbanas, pois na sociedade atual a solidariedade foi substituída pela competição, e, por isso, os indivíduos sentem-se abandonados em si mesmos, entregues a seus próprios recursos, os quais são escassos e inadequados.

Um indivíduo que vai para a cidade grande deixa para trás uma cultura herdada para se encontrar com outra, conforme afirma Milton Santos (2006). No novo lugar, ele precisa encarar o futuro, e o primeiro sentimento é o de perplexidade, logo seguido da necessidade de orientação.

No entanto, nem todas as pessoas que buscam a cidade grande conseguem um espaço. Tal afirmação pode ser evidenciada pela existência da *underclass*, ou subclasse, termo criado nos Estados Unidos, que logo se difundiu pela Europa:

Ser *underclass* significa estar definitivamente fora do sistema de classes; portanto, não é alguém de uma classe inferior, alguém que está lá embaixo, para quem – observem – ainda existe uma escada, e podemos acreditar que conseguirá subi-la, se receber ajuda. Ser *underclass* significa estar fora, excluído, não servir para nada (BAUMAN, 2009, p. 83).

Essas pessoas acabam caindo em um imenso vazio, e, com o decorrer do tempo, a vida passa a não fazer mais sentido. Surge, então, um sentimento de que nada vale muito a pena, viver ou morrer não faz diferença, a vida passa a ser nada.

## 1.2 OS LUGARES DA CIDADE: ONDE ESTRANHOS SE ENCONTRAM

De acordo com Richard Sennet (*apud* Bauman 2001, p. 111), uma cidade é “um assentamento humano em que estranhos têm chance de se encontrar”. Um encontro de estranhos pode ser comparado a uma espécie de desencontro, na medida em que se configura como um evento sem passado e sem futuro, “uma história para não ser continuada, uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião” (BAUMAN, 2001, p. 111).

Ainda recorrendo a Sennet, Bauman afirma que a vida urbana requer um tipo de atividade muito especial e sofisticada, denominada civilidade, a qual “protege as pessoas umas das outras, permitindo, contudo, que possam estar juntas” (SENNET *apud* BAUMAN, 2001, p. 112). Em vista disso, dizer que o meio urbano é civil e propício à prática individual da civilidade

significa, antes e acima de tudo, a disponibilidade de espaços que as pessoas possam compartilhar como *personae públicas* – sem serem instigadas, pressionadas ou induzidas a tirar as máscaras e “deixar-se ir”, “expressar-se”, confessar seus sentimentos íntimos e exibir seus pensamentos, sonhos e angústias. Mas também significa uma cidade que se apresenta a seus residentes como um bem comum que não pode ser reduzido ao agregado de propósitos individuais e como uma tarefa compartilhada que não pode ser exaurida por um grande número de iniciativas individuais (BAUMAN, 2001, p. 112).

Seguindo essa perspectiva, há muitos lugares nas cidades contemporâneas aos quais Bauman chama de “espaços públicos”, mas estão longe de serem civis. O autor propõe uma interessante classificação acerca desses

lugares, a saber, lugares êmicos e lugares fágicos, além dos não-lugares e dos espaços vazios.

Os lugares êmicos são aqueles que pressupõem uma separação espacial, e impedem o contato físico e a interação entre as pessoas, como os guetos urbanos, o acesso seletivo a espaços, e, de uma forma mais extrema, o encarceramento e a deportação. Há muitos lugares êmicos nos romances estudados no presente trabalho e, inclusive, a própria cidade passará a figurar como um deles.

Os lugares fágicos são aqueles que visam à suspensão ou aniquilação da alteridade do indivíduo, como os espaços de consumo, os quais encorajam a ação e não a interação. Já os não-lugares têm como característica desencorajarem a ideia de estabelecer-se, tornando quase impossível a domesticação do espaço. São lugares que aceitam a passagem de estranhos, e fazem com que sua presença seja meramente física, na tentativa de zerar qualquer subjetividade desses indivíduos. Assim, são lugares destituídos de expressões simbólicas de identidade, como aeroportos, hotéis, transporte público.

Há, ainda, os espaços vazios e estes têm grande relevância nas narrativas de Ignácio de Loyola Brandão. Em primeiro lugar, faz-se necessário uma definição: “vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos” (BAUMAN, 2001, p. 122). Os espaços vazios são, antes de tudo, vazios de significado, e são diferentes para cada pessoa.

Isso ocorre porque cada habitante tem um mapa mental de sua cidade, e cada mapa pode conter seus espaços vazios. Estes podem ser inacessíveis, porque são invisíveis, isto é, não fazem sentido, ou ainda, não são vistos. O que a leitura dos romances aponta é que a cidade em si passa a ser um grande espaço vazio, na medida em que perde o sentido para os indivíduos que nela habitam, ideia essa que será desenvolvida em um capítulo posterior.

É importante ressaltar que a principal característica dos lugares definidos por Bauman é a dispensabilidade da interação entre as pessoas:

Lugares “públicos mas não civis” permitem que lavemos nossas mãos de qualquer intercâmbio com os estranhos à nossa volta e que evitemos o comércio arriscado, a comunicação difícil, a negociação enervante e as concessões irritantes. Não impedem, porém, o contato com estranhos; ao contrário, supõem-no – foram criados por causa dessa suposição (2001, p. 122).

O autor pondera, ainda, que um espaço é “público” à medida que permite o acesso de pessoas sem que precisem ser previamente selecionadas; não há registros de entradas e saídas e, por isso, a presença é anônima. Assim, esses espaços são onde os estrangeiros<sup>3</sup> se encontram.

A esse respeito, aliás, deve-se ressaltar que, desde o início, as cidades foram lugares onde os estrangeiros viviam em estreito contato com os demais, mesmo que permanecessem estrangeiros. E sua companhia é sempre inquietante, uma vez que faz parte da sua natureza ser o desconhecido, e, portanto, seu comportamento é imprevisível. Para Bauman (2009) viver em uma cidade é viver junto, e junto com estrangeiros. E o autor vai além, ao afirmar que todos são estrangeiros e jamais deixarão de ser, fato que é marcado pelo não interesse em interagir.

Essa falta de interesse em interagir pode ser traduzida como uma espécie de autoconservação frente à cidade grande. Segundo Simmel (2005), essa atitude dos habitantes pode ser vista como reserva, que em parte está relacionada à desconfiança diante dos elementos da vida na metrópole. Não raras vezes, as pessoas mal conhecem seus vizinhos de muitos anos, o que frequentemente as faz parecer frias diante de moradores de uma cidade pequena.

Por outro lado, o centro da metrópole produz diariamente um “vai e vem” de pessoas apressadas, o que, na opinião de Ana Fani Carlos, pode ser um dos fatores que influenciam essa indiferença brutal, “esse isolamento insensível de cada indivíduo no seio de seus interesses particulares” (2001, p. 20).

### 1.3 ORIENTAÇÃO E CLAREZA DO ESPAÇO URBANO

Uma cidade, quando é vista de cima, permite que se aprecie e se tenha diante dos olhos o conjunto. É como ver totalmente o mais desmesurado dos textos humanos, nas palavras de Michel de Certeau (2003). Subir em um alto edifício de uma grande cidade e contemplá-la é o mesmo que ser arrebatado até o domínio dela, uma vez que, como obra arquitetônica, ela é uma construção no espaço em larga escala.

---

<sup>3</sup> O termo é utilizado por Bauman (2001) como sinônimo de estranho, ou aquele a quem não se conhece.

Entretanto, quando observada pelo ângulo de baixo, é possível identificar o que Certeau considera os praticantes ordinários da cidade:

Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, Wandersmänner, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com os espaços que não se veem [...] Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada (2003, p. 171).

Essa conjectura de Certeau pode ser relacionada ao que Lynch (2010) define como legibilidade ou clareza do cenário urbano. Como legibilidade entende-se a facilidade com que as partes de uma cidade podem ser reconhecidas e organizadas de um modo coerente. Quando um indivíduo não tem clareza do ambiente em que vive, o resultado é um sentir-se perdido, pois “uma boa imagem ambiental oferece a seu possuidor um importante sentimento de segurança emocional” (LYNCH, 2010, p. 05).

Perder-se completamente em uma cidade hoje talvez seja uma experiência rara para a maioria das pessoas. Há muitos recursos para a orientação, mapas, números de ruas, sinais de trânsito, placas, além do reforço da presença dos outros. No entanto,

se alguém sofrer o contratempo da desorientação, o sentimento de angústia – e mesmo de terror – que o acompanhará irá mostrar com que intensidade a orientação é importante para a nossa sensação de equilíbrio e bem-estar. A propósito, a palavra “perdido” remete a muito mais que à simples incerteza geográfica, trazendo consigo implicações de completo desastre (LYNCH, 2010, p. 04).

Essa desorientação e a falta de legibilidade podem ser amplamente observadas nos três romances aqui analisados e, como se verá em um dos capítulos posteriores, elas podem ocorrer em maior ou menor grau, afetando a relação que o indivíduo mantém com o espaço em que habita.

Aqui, é válido recorrer às considerações de Stuart Hall, o qual, ao se referir às mudanças ocorridas com o sujeito moderno na chamada modernidade tardia, utiliza o termo “descentramento”. Segundo o autor, esse sujeito pode ser visto como a “figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (1999, p. 32).

Esse deslocamento do sujeito está estritamente relacionado à falta de legibilidade do espaço urbano, pois, se um indivíduo não tem clareza do lugar em que habita, as consequências são a fragmentação e a anulação, características marcantes das personagens de Ignácio de Loyola Brandão.

#### 1.4 O ESPAÇO URBANO FICCIONALIZADO

As cidades sempre estiveram presentes nas indagações, nas descobertas e angústias dos escritores. Para Luiz Roberto do Nascimento e Silva, “a cidade é sempre tessitura, trama da experiência literária. Seja a cidade natal. Seja a cidade grande. Sempre em torno da cidade o homem constrói a sua vida pessoal e conseqüentemente sua obra literária” (1994, p. 08).

No Brasil, a ficção voltada para os centros urbanos foi crescendo desde meados dos anos 1960, na medida em que a convencional distinção entre campo e cidade, que alimentava a pluralidade temática dos textos ficcionais até então, se enfraquecia, conforme os registros de Tânia Pellegrini (2008). Os temas ligados aos pastos, à lavoura, à natureza, ao folclore, ao clã familiar foram ficando raros.

Esse fato se deve, principalmente, à industrialização e ao êxodo rural que ela operou. As cidades sofreram um inchaço, o que fez erigir favelas e cortiços, nos centros e nas periferias, gerando uma multidão de excluídos que logo se tornaram marginais, pelo fato de não conseguirem suprir as necessidades que a própria cidade cria, especialmente através dos meios de comunicação e da publicidade. De acordo com Pellegrini (2008), o homem do campo, atraído pela cidade, vê sua vida transformada, e, perdendo suas raízes, perde também a identidade. Essa violência insidiosa se reflete na literatura, que traz como tema a marginalidade nas ruas dos grandes centros.

Segundo Karl Erik Schollhammer (2011), as novas metrópoles brasileiras tornavam-se palco para uma série de narradores que decidiam assumir um compromisso com a realidade social, dando ênfase às consequências da miséria humana, do crime e da violência.

O autor afirma que o surgimento incisivo de uma literatura urbana “desenha os contornos de uma ficção contemporânea que estaria em sintonia com o conturbado desenvolvimento demográfico do país” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 22),

pois, em cinquenta anos, o Brasil deixou de ser um país rural para ser um país que concentra quase 80% da população em áreas urbanas e nas grandes cidades.

Dessa forma, a narrativa urbana no Brasil foi se impondo como dominante na literatura. Conforme Pellegrini (2008), hoje a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes de representação, pois elas funcionam como tradução de uma espécie de *lugar de opressão*, em vários níveis, como, por exemplo, no nível social, mostrando a exclusão dos indivíduos do sistema que ela representa; no nível político, ao revelar a centralização do poder em benefício de poucos; no nível ideológico, traduzindo a reiteração de normas e valores que oprimem o sujeito; e no nível estético, traduzindo linguisticamente os códigos da violência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande.

É importante ressaltar que, ainda segundo Pellegrini (2008), o espaço urbano ficcionalizado passou, ao longo do tempo, a abrigar novos significados e a ampliar seus espectros simbólicos. Se antes era apenas um pano de fundo para idílios e aventuras, foi se transformando em uma possibilidade de representação dos problemas sociais, até chegar a um complexo vivo, de que os habitantes são apenas parte, a parte vital, porém mais frágil.

Pellegrini afirma que muitos autores, a partir da década de 70, com as cidades em crescimento, passaram a narrá-las sob a ênfase da violência que nelas se instalava:

As cidades tentaculares, com a deterioração de suas extremidades periféricas, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, é um tema ideal para o hiper realismo pós-moderno, vazado numa brutalidade inescapável e numa ausência de afeto quase obscena. Violência e degradação insidiosas, que se misturam a uma presença maciça da cultura popular urbana, pervadindo as vidas de personagens sem presente e sem futuro. Sendo expressão da verdadeira guerra civil que cada vez mais castiga a sociedade brasileira, contraditoriamente esses textos muitas vezes instauram o espaço ideal para o carnavalesco e o picaresco, que ressurgem como paródia (ou como pastiche?), em meio a um universo que mescla pequenos e grandes expedientes, malandragem miúda e crimes hediondos, criando um viés quase folclórico, com possibilidades catárticas para uma classe média que vê o mundo pelas telas do cinema e da televisão (2008, p. 73).

Contudo, é válido destacar que desde o século XIX a literatura brasileira já apresentava a vida na cidade como tema. Prova disso são os romances *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, de 1854, e *Lucíola*, de José de Alencar, de 1862. Machado de Assis seguiria essa tendência

criando muitos de seus personagens em meio às ruas do Rio de Janeiro, até *Memorial de Aires*, em 1908. Nessa época, a cidade mais frequentemente representada nas narrativas era a capital, diferente de hoje, cuja referência são as grandes cidades ou cidades globais. Para Beatriz Resende (2008), elas são uma metáfora da vida moderna, da pós-moderna, e da vida no terceiro milênio.

A cidade também teve seu espaço no modernismo brasileiro, em alguns romances de Oswald de Andrade, e, antes disso, em textos de João do Rio e Lima Barreto, por exemplo, os quais apontavam para a cidade como lugar de poder e concentração de cultura.

Entretanto, é necessário ressaltar que, de acordo com Alexandre Faria (1999), os romances urbanos dessa época ocupavam-se ou de questões sociais ou de aprofundamentos de caráter psicológico, inspirados em cidades que ainda não padeciam dos problemas da urbe moderna.

Ainda segundo Faria, faltava à grande província um dado que só a metrópole proporciona: a massa, a multidão, que surge do nascimento da experiência urbana e moderna, “única capaz de motivar a *supressão dos vestígios do indivíduo na cidade grande*” (BENJAMIN *apud* Faria, 1999, p. 32, grifo do autor).

Diante disso, como pode o escritor narrar essa cidade que adquiriu tamanha complexidade ao longo do tempo? A solução encontrada por Faria é a de que o narrador da cidade há de ser o seu primeiro leitor, uma vez que, para narrá-la, faz-se necessário, a priori, apreendê-la pelos sentidos.

Na opinião de Nestor Garcia Canclini, “narrar é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao passear pela metrópole do início do século. Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas” (2008, p. 122).

Para Idilva Germano (2009), o escritor, hoje, mais do que nunca, encontra-se diante do desafio de lidar com os universos simbólicos plurais e desconexos que compõem a vida urbana:

Descrevendo cenários, situações e emoções que experimentamos cotidianamente nas metrópoles, relatando episódios banais ou insólitos, os escritores vão promovendo modos de conhecimento das coisas, não simplesmente objetos de contemplação, fruição ou adoração, mas versões e visões de mundo, formas de “organizar as coisas”. Muitas versões poéticas atuais tendem a assinalar a ilegibilidade da cidade e o vazio da experiência social, que parecem corresponder aos impasses enfrentados pelo intelectual contemporâneo na reflexão sobre os rumos da modernidade e sobre as possibilidades da atividade criadora (GERMANO, 2009, p. 430).

Trata-se, portanto, de perceber que as transformações na vida cidadina exigem uma mudança de olhar por parte do narrador, o qual deve, conforme afirma Alexandre Faria, se propor a ler o ilegível e a

fixar as imagens da cidade contemporânea, sabendo-se sempre ludibriado por elas, o que aponta para a impossibilidade de representação da cidade enquanto cenário mimético da narrativa: não é mais possível uma geografia à Balzac, ou mesmo como a apresentada pelo alto modernismo. Constatase o desaparecimento da cidade enquanto presença encorpada da narrativa. O narrador é um *detetor de ausências*: a literatura volta-se para o menos evidente (1999, p. 41).

É importante atentar para a referida “impossibilidade” da representação mimética da cidade, pois esta se apresenta cada vez mais confusa e difícil de ser lida. Se a realidade cidadina se mostra tão controversa, é através do absurdo nos textos literários que ela se manifesta, como o corpus desse trabalho irá assinalar.

À luz do que foi discutido no presente capítulo, convém ressaltar que a cidade, com toda sua complexidade e encantamento, ganhou tamanha força na contemporaneidade, que não é possível viver sem sua influência. Mesmo aqueles que não habitam grandes metrópoles, não ficam alheios aos seus meandros. A cidade atrai e, ao mesmo tempo, exclui, e, apesar disso, os indivíduos não conseguem deixá-la.

Tal força de atração não passou despercebida pela literatura, que, ao longo do tempo, foi se tornando cada vez mais urbana. Um dos escritores contemporâneos que melhor expressa toda a contradição e a força do espaço urbano sobre o indivíduo é Ignácio de Loyola Brandão, para quem a cidade é o cenário principal, como será visto nos capítulos seguintes.

## 2 IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO: O ESCRITOR AOS OLHOS DA CRÍTICA

*A alma de uma cidade são as pessoas que vivem dentro dela, que constroem a história dessa cidade, são as pessoas que fazem isso. Não são pedras, nem torres. Às vezes, a história de uma cidade é contada por quem está ali morando embaixo do viaduto. Pelo cara desabrigado na rua, porque ele faz parte dessa cidade. Isso é a cidade pra mim [...] A cidade não são os prédios, as casas; são as pessoas que moram na cidade, que constroem o discurso sobre a cidade.<sup>4</sup>*

Desde suas primeiras publicações, o escritor Ignácio de Loyola Brandão sempre demonstrou grande interesse pela cidade e pelos indivíduos que nela vivem. A vida agitada e a pressão dos grandes centros foram e ainda são matéria de sua literatura. Tanto que o autor já afirmou diversas vezes que sua literatura é citadina e se define como um escritor urbano. O hábito de andar pelas ruas de São Paulo com uma caderneta à mão e nela anotar tudo o que seu olhar capta do que chama de “momentos da cidade” faz lembrar a figura do flâneur, para o qual a cidade se abre em paisagem. Entretanto, sua postura vai além da contemplação, na medida em que Loyola se torna um crítico da cidade.

A força do espaço urbano é tamanha na obra de Loyola que é possível afirmar que a cidade vem a ser a sua grande personagem, com toda a sua complexidade e influência sobre os indivíduos. As personagens que permeiam sua literatura são tipos urbanos, anônimos perdidos na metrópole e fortemente influenciados pelos movimentos deste espaço.

À luz do exposto, qualquer pesquisa vinculada aos estudos sobre narrativas urbanas não pode deixar de lado a produção desse autor, e é a partir de tal pressuposto que o presente trabalho foi desenvolvido. Para tanto, foi preciso revisitar a fortuna crítica de Loyola Brandão, a fim de observar o modo como o escritor é posicionado, bem como o andamento de trabalhos acadêmicos a respeito de sua produção.

### 2.1 LOYOLA BRANDÃO E A CRÍTICA

Embora tenha uma vasta produção literária, a qual inclui romances, contos e crônicas, Loyola Brandão não é um escritor muito estudado, se comparado

---

<sup>4</sup> Ignácio de Loyola Brandão em entrevista concedida a Vera Vieira e Marcia Naxara, publicada na revista *ArtCultura* (jan/jun/ 2011).

a outros de sua geração. O autor continua em plena atividade – escreve crônicas quinzenais para o jornal *O Estado de São Paulo* e publica livros com certa regularidade – mas a crítica parece não voltar os olhos para sua produção para além dos anos 70/80.

Um dos motivos para isso pode ser o grande êxito de *Zero*, romance publicado no Brasil em 1975, e o contexto que marcou essa publicação, o que fez com que muitos, equivocadamente, e apesar da vasta literatura que se seguiu, considerassem-no sempre o “autor de *Zero*”. A crítica corroborou essa ideia, tanto que, na maioria dos manuais de história ou análise literária em que Loyola é citado, a referência é a *Zero*.

Tania Pellegrini, em *Gavetas Vazias*, publicado em 1996, propõe-se a analisar alguns romances da década de 70 e, dentre eles, está *Zero*. Segundo a autora, Loyola revoluciona com a implosão linguística e narrativa, e com sua escrita “esquizofrênica”, na qual a transgressão é aparente, sem disfarces:

Narrativa sem narrador, intencionalmente desarmoniosa, aos jorros súbitos, solavancos, borbotões; fluxos curtos, ceifados, cacos, pedaços que (re)montados (re)compõem a realidade crua. Essa montagem nada tem de aleatório, pois baseia-se no documento e na acusação. Literatura como função: espelho despedaçado (PELLEGRINI, 1996, p. 174).

O tom da crítica usado pela autora é muito positivo, não só com relação a *Zero*, mas para com toda a literatura dos anos 70, acusada por muito críticos de ser marcada pelo cunho político e extremamente vinculada às sequelas da ditadura militar. Flora Sussekind, a respeito dessa literatura, discute sobre a chamada *síndrome da prisão* que tomava conta dos escritores durante aquele período:

E o que caracterizaria esta síndrome? Como é frequente nas celas das prisões, ora gritos de rebeldia, como os da “arte de protesto”; ora sussurros medrosos, como nas alusões e parábolas. Ora a tentativa quase sempre difícil de estabelecer contato com o maior número possível de “prisioneiros”, mesmo que para isso se tivessem que ressuscitar naturalismos e dicções oratórias; ora o autocentramento, que nem sempre é sinônimo de qualidade literária, a “solitária”, uma literatura de mão única cujo trajeto obrigatório é o próprio ego (SUSSEKIND, 2004, p. 71).

Dessa forma, a pesquisadora vê sob um viés negativo o fato de a literatura exercer uma função compensatória, na medida em que era publicado nos

livros o que a censura impedia. Na opinião de Sussekind, “para exercer tais funções a literatura opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade” (2004, p. 99).

Essa proximidade entre literatura e jornalismo também não é bem vista pelo crítico Davi Arrigucci Júnior (1999), o qual aponta para a tendência dos anos 70 de volta à literatura mimética, ou muito próxima do realismo. Para ele, o modelo da ficção passa a ser o jornalismo e há um lastro muito forte de documento. E é sob essa perspectiva que *Zero* é citado pelos dois críticos, como um romance em que se imitam as técnicas do jornal e privilegia-se a montagem. Sussekind (2004) chega a utilizar o termo “jornalismo romanceado” para definir a obra de Loyola Brandão.

Já na opinião de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, *Zero* é uma excelente surpresa na área das relações entre literatura e técnicas de jornal. O romance é um exemplo de “como o experimentalismo de vanguarda pode ultrapassar o mero exercício formal e apreender, com eficácia, um real múltiplo e contraditório” (s/d, p. 61).

Renato Franco, outro estudioso que se dedicou à literatura dos tempos da ditadura, em seu *Itinerário político do romance pós-64*, de 1998, também discorre sobre a relação de *Zero* com o jornalismo, e o apresenta como

um tipo de romance que não apenas tematizou os vários aspectos originários da vida política da década ou da modernização econômica (conservadora e autoritária), mas que, sobretudo, expressou-se mediante procedimentos literários pouco usuais em nossa tradição cultural – como a narração altamente fragmentária, múltiplos pontos de vista narrativos, ou a técnica da montagem. Tal tipo de romance [...] começava então a oferecer uma resposta literária verdadeiramente mais elaborada às novas questões originárias daquela conjuntura histórica (1998, p. 102).

Na mesma obra, Franco faz uma análise de *Bebel que a cidade comeu*, primeiro romance de Loyola, publicado em 1968. Aliás, há de ressaltar que, durante a pesquisa realizada para o presente trabalho, poucas foram as fontes encontradas que tratavam dessa obra, fato lamentável na opinião de Franco, pois, de acordo com o autor, *Bebel que a cidade comeu* apresenta interesse especial para o trajeto posterior do gênero romance, ou seja, prenuncia as trilhas literárias que a década seguinte percorreria. O autor utiliza o termo “romance da desilusão urbana”

para classificá-lo, denominação que designa obras em que predominam os impasses e transformações experimentadas pela classe média urbana:

Esses impasses decorriam das dificuldades de adequação, por parte de setores dessa classe, às novas exigências de atuação e comportamento requeridas pela rápida modernização – que abalava vigorosamente os hábitos e costumes até então sedimentados, gerando angústia e insegurança, ao mesmo tempo em que prometia, ainda que de modo fugaz, formidáveis possibilidades de autodesenvolvimento (FRANCO, 1998, p. 28).

*Bebel que a cidade comeu* também é mencionado por Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, ainda que brevemente. No capítulo “A nova literatura brasileira”, Coutinho afirma que o romance chamou a atenção da crítica e deveria ser citado por ele por ser um “repúdio forte às formas gastas”, embora ainda cultivasse “alguns cacoetes, como é o caso de não dar bom tratamento literário ao coloquial” (1986, p. 240). Coutinho também aponta que, antes do romance, Loyola publicara *Depois do sol*, em 1965, mas não faz nenhum comentário sobre o livro de contos.

Outro autor que aborda *Bebel que a cidade comeu* é Malcolm Silverman, em *Protesto e o novo romance brasileiro*, publicado em 1995, e, antes disso, em *Moderna ficção brasileira*, de 1982. Nesse último, Silverman apresenta, sob forma de ensaio, um panorama da produção de Loyola Brandão até aquele momento, com o título “A ficção de Ignácio de Loyola Brandão”. De acordo com o pesquisador, Loyola buscou refletir a realidade com uma mistura de concisão jornalística, prosa neonaturalista, realismo mágico e fábula contemporânea, e a combinação desses elementos explica “a posição singular do autor entre os vários ficcionistas brasileiros, representantes do protesto social urbano” (1982, p. 209).

Em *Protesto e o novo romance brasileiro*, Silverman faz um estudo dos romances brasileiros entre os anos de 1964 e 1980. Assim, além de tratar de *Bebel que a cidade comeu* e *Zero*, o autor tece considerações sobre *Não verás país nenhum*, de 1981, ainda que não se atenha muito a este último. Dessa forma, torna-se evidente a importância que o crítico atribui a Loyola Brandão, o qual “constrói, aparentemente ao acaso, seus romances disparatados em torno do ser humano dilacerado” (1995, p. 99). Além disso, na opinião de Silverman, “sua interpretação da megalópole paulista se apresenta em prosa nervosa e desconjuntada, cuja

arrumação caótica tem poucos pares, mesmo entre seus contemporâneos mais radicais” (1995, p. 99).

Com relação a *Zero*, Silverman considera que a ausência de forma confere ao romance uma dimensão adicional, de modo que nenhum outro romance político conseguiu se igualar:

*Zero* é uma descida inexorável e polimorfa a um inferno mais revoltante que o dos outros romances do período, influenciados, como eram, pelas convenções realistas [...] Linguagem bestialógica, diálogo cru, sucessão ilógica, minúcias asfixiantes, pontuação irrelevante e fora do convencional, e a falta de qualquer estudo de personagem profundo – tudo reforça a loucura sem esperança de uma sociedade deformada pelo domínio de uma polícia arbitrária e um capitalismo sem disciplina (1995, p. 244).

Regina Dalcastagné, em *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, também se propõe a analisar algumas obras literárias fortemente influenciadas pelo regime militar e uma delas é *Zero*. A autora faz uma interessante observação ao contrapor o romance de Loyola aos romances *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, e *A festa*, de Ivan Angelo, afirmando que nos dois últimos o espaço que os envolve é o dos salões, é a dissimulação. Já em *Zero*, os salões sobressaem pela ausência. “Romance da miséria e da completa degradação humana, ele traz justamente a história daqueles que não estão lá, dos que foram proscritos dos salões. E sem salão, também não há necessidade de máscaras, de dissimulação” (1996, p. 45).

Segundo a autora, Loyola Brandão misturou de desenhos à ficção científica, passando pelos jornais, rádio e televisão, para chegar ao inesperado *Zero*. O autor levou o mal-estar a sua intensificação máxima e fez do romance a “radicalização de um processo narrativo” (1996, p. 67).

*Zero* também foi tema para o crítico João Luiz Lafetá, que, no ano do lançamento do livro no Brasil, escreveu um ensaio sobre o romance, intitulado “Fragmentos da pré-história”, publicado no jornal carioca Movimento, na edição de 8 de dezembro de 1975<sup>5</sup>. Para Lafetá, *Zero* é “corajoso, direto, bonito e demolidor como um bom golpe de Muhammad Ali” (2004, p. 450). O crítico discute o fato de o romance ter sido publicado primeiramente na Itália, alegando que

---

<sup>5</sup> Posteriormente o texto de Lafetá foi publicado também na obra *A dimensão da noite e outros ensaios* (2004).

a nossa insuficiência editorial estava fazendo-nos perder, se não o contato com obras primas, pelo menos a oportunidade de conhecer experiências ficcionais interessantes e – principalmente – atualizadas em relação à vida do país (2004, p. 449).

Lafetá, visivelmente impressionado com a obra recém-lançada, considera ainda que

*Zero* é uma explosão forte, uma bomba que arrebentou aqui perto e deixou quase tudo em pedaços: ruínas da cidade, de pessoas, dos desejos, mentiras e verdades de suas personagens. A explosão ocorreu por dentro e por fora, por todos os lados, onipresente e toda-poderosa, trazendo como consequência um dilaceramento geral, que se traduz no livro (entre outras coisas) pela presença constante de aleijados e deformações, de seres estranhos, sem nenhuma beleza. *Zero* é uma feira de monstros (2004, p. 451).

Em outra crítica sobre *Zero*, relativamente próxima ao seu lançamento, datada de 1976, Leyla Perrone-Moisés discute o modo como os críticos literários devem receber a obra:

Como enfrentar, em termos de crítica literária, tais *graffiti*? Nossos critérios e modelos (tão precários desde que a suspeita atingiu a literatura e sua crítica, de um século para cá) nos levariam fatalmente a uma recusa: como críticos literários diríamos que a obra é fragmentária, desconexa, desigual (no tom, no valor estético), que não pertence a um gênero conhecido, que as personagens são mal construídas, que o estilo não é suficientemente trabalhado (poderíamos apontar solecismos até mesmo no discurso do narrador), que muitas páginas são duma grosseria que beira o mau gosto, etc. Restam, indizíveis para o crítico, o impacto dessa leitura, a existência forte desse livro-*graffiti* que rejeita, em seu modo de ser, qualquer uma dessas observações, que as torna impertinentes (1976, p. 99).

Sobre Loyola Brandão, Perrone-Moisés avalia que este tem uma fala própria, “que nasce no estômago contraído (como que pelo medo, como que pela fome) e tal voz só pode soar desagradavelmente aos ouvidos dos beletristas ou daqueles que têm estômago de avestruz para digerir a realidade social” (1976, p. 99).

É de 1976 também o estudo da pesquisadora Eilde Melillo Reali, intitulado *O duplo signo de Zero*, desenvolvido no *Istituto Universitario Orientale*, em Nápoles, na Itália. Em abril de 1974, era lançada a edição italiana de *Zero*, e somente no ano seguinte o romance foi publicado no Brasil, fato raro na literatura brasileira, o que chamou ainda mais a atenção para a obra, e tornou o escritor

conhecido entre os italianos. Segundo Reali, *Zero* colocava-se no “mais exuberante neovanguardismo latino-americano” (1976, p. 07).

A propósito da publicação de *Zero* na Itália, é importante observar que esta se deu por intermédio de Luciana Stegagno Picchio, a qual recebeu os originais em 1972, quando estava no Brasil por ocasião de um congresso. Durante o voo de volta para Roma, a professora e pesquisadora já havia lido *Zero* e estava convencida de que este deveria ser publicado o mais breve possível para que o mundo soubesse qual era o clima em que se encontravam os intelectuais brasileiros. Segundo a pesquisadora, em depoimento publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* em homenagem ao autor, Loyola Brandão é um escritor do mundo.

Em sua obra *História da literatura brasileira*, de 1997, Picchio relata, no capítulo “1964-1996: dos anos do golpe ao fim do século”, que foi ela quem levou *Zero* para ser publicado em Milão, em pré-estreia mundial, na tradução de Antonio Tabucchi. Na visão da historiadora estrangeira,

o sucesso italiano de *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão (n. 1936), então proibido pela censura no Brasil, foi a premissa da projeção internacional deste autor que leva à narrativa a marca de sua experiência de jornalista e de intelectual comprometido, possuidor de um estilo direto e forte na descrição de situações apocalípticas nas megalópoles de hoje, em que S. Paulo é igual a Nova York e a América Latina homóloga da América *tout court* (1997, p. 644).

Picchio também cita a produção de Loyola, repartindo-a entre contos, romances e uma “incursão nos mitos”, com a obra *Cuba de Fidel*, de 1978.

Loyola também é lembrado pela *História da literatura brasileira*, agora contada por Carlos Nejar, em obra publicada em 2011. Segundo ele, Loyola narra com tal franqueza e simplicidade que faz tudo parecer comum ao leitor, e “o comum é uma razão que se entenece, por não carecer de mais razão” (2011, p. 855).

Nejar avalia alguns contos do escritor e faz um apanhado de sua produção, mas não deixa de afirmar que *Zero* é sua obra-prima, por

conter todos os elementos de sua ficção contrariada, paradoxal, nutrida de extremos. Uma ficção social que não se economiza, uma testemunha ocular com a veracidade de um Graciliano Ramos contemporâneo. Uma realidade furiosa, que não ideologiza, e a época é pequena. Marco estético, zero luminar de lucidez que não se acovarda, nem envelhece. Por ser também uma consciência da palavra que não envelhece (2011, p. 855).

O autor afirma ainda que é curioso o modo como Loyola se põe a conversar com os leitores de forma despretensiosa, e aponta para uma tendência de “pôr crônica em tudo”, como se essa fosse sua verdadeira pele, a de um “cronista da história” (2011, p. 856).

Outro estudo que vale ser citado a respeito de Loyola e *Zero* é o ensaio de Benedito Nunes, “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”, publicado em *O livro do Seminário*, de 1983, sob organização de Domício Proença Filho. Neste, Nunes discute o fato de o herói problemático, uma vez definido por Georg Lukács, desertar de alguns romances da década de 70 e ser substituído pela “figura emblemática de uma condição social alienada, joguete impessoalizado das forças do poder político” (1983, p. 65). E em *Zero*, na opinião do pesquisador, ocorre a deseroização completa. Ao problematizar a sua própria forma, a narrativa de Loyola Brandão é um romance político problemático, e não apenas um romance político, como tantos outros do período.

Além de *Zero*, *Não verás país nenhum*, publicado em 1981, também chamou a atenção da crítica. Em obra de 1985, *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*, Cremilda Medina afirma que Loyola Brandão ainda não tinha sido analisado em profundidade pela crítica brasileira, uma vez que *Zero* era mais citado pelo alvoroço de sua proibição do que efetivamente discutido pelo seu conteúdo. Contudo, o êxito de *Não verás país nenhum* junto ao público suscitou várias críticas, todas em geral favoráveis.

Medina pondera que a partir desse romance Loyola pôde chegar à libertação econômica vivendo como escritor, já que “o estilo de ficção científica no presente associado a moldes de telenovela” (1985, p. 451) caía no gosto do público.

No entanto, nem todas as críticas a *Não verás país nenhum* seriam positivas, ao contrário do que Medina sugeria. Wilson Martins, por exemplo, afirma que, no romance em questão, Loyola descreve os horrores do excesso demográfico depois que esse mesmo excesso tiver destruído todas as árvores do Brasil, mas tais horrores não chegam a convencer, faltando-lhes a verossimilhança original. Para o crítico, a “consciência ecológica de que o próprio livro nasceu não permitiria que a situação chegasse aos extremos catastróficos que ele descreve” (1995, p. 42). Martins chega a chamar Loyola de “ecológico” em tom bastante negativo com relação ao romance.

Mais tarde, conforme afirma Antonio Hohlfeldt (2001), Martins, como que a se corrigir do posicionamento contrário a Loyola, retomaria *Zero* em uma de suas obras, integrando-o à história do romance brasileiro como um texto fundador.

Um aspecto relevante a ser apontado acerca da crítica sobre a literatura de Loyola é o fato de, não raras vezes, seu estilo ser aproximado ao de Rubem Fonseca. Antonio Candido (1989), por exemplo, afirma que uma das tendências salientes dos anos 60 e 70 era o chamado “realismo feroz”, de quem Fonseca era um dos precursores e que tal aspecto também podia ser observado na obra de Loyola.

Além de Candido, Schollhammer (2011) também aproxima os escritores, ao afirmar que Loyola, ao lado de Roberto Drummond, e, mais tarde, Sérgio Sant’anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, seguiam os passos de Fonseca e Dalton Trevisan, “desnudando uma ‘cruza humana’ até então inédita na literatura brasileira” (2011, p. 28).

## 2.2 LOYOLA E AS MONOGRAFIAS ACADÊMICAS

Conforme o que a crítica literária vem demonstrando, o nome de Loyola Brandão está, na maioria das vezes, intimamente relacionado a *Zero*. No meio acadêmico, no entanto, embora haja um interesse especial pelo romance que o consagrou, é possível observar um crescimento de trabalhos que versam sobre outras obras.

De acordo com uma pesquisa<sup>6</sup> realizada no site da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), em Banco de Teses, buscando por “Ignácio de Loyola Brandão” como assunto, foram encontrados 17 trabalhos registrados, dentre eles 13 dissertações de mestrado e quatro teses de doutorado.

Já outra pesquisa feita na Plataforma Lattes, do Cnpq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) revelou, até o momento, a existência de 14 trabalhos que têm como tema a obra de Loyola, sendo 11

---

<sup>6</sup> Pesquisa realizada no mês de abril de 2012. Em março de 2013, acessando o mesmo site, o resultado da pesquisa foi o mesmo.

dissertações e três teses<sup>7</sup>. Desses trabalhos, nove coincidem com os registros da CAPES.

Ao pesquisar em Periódicos, também no portal da CAPES, buscando por “Ignácio de Loyola Brandão”, foram encontrados 16 trabalhos registrados, assim divididos: 11 artigos científicos, uma tese e quatro resenhas. O interessante é que desses trabalhos, somente dois estavam escritos em língua portuguesa, os demais, todos em língua inglesa.

Outra pesquisa, feita na base de dados da MLA International Bibliography<sup>8</sup>, demonstrou o registro de 14 trabalhos sobre Loyola Brandão, sendo sete deles escritos em português, dois em inglês, três em italiano, um em espanhol e um em sueco.

Dentre as dissertações encontradas, vale observar que a primeira foi defendida em 1982<sup>9</sup>, e tem como título *Bebel que a cidade comeu: uma denúncia estética do real*, de Claudete Amália Segalin de Andrade, na Universidade Federal de Santa Catarina. Já com relação às teses, a primeira defendida sobre a obra de Loyola foi em 1985, sob o título *A TV na obra literária de Ignácio de Loyola Brandão*, de Pedro Bessa, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1988, essa tese foi publicada em livro, com o título *Loyola Brandão: a televisão e a literatura*.

Em 1985, Maria do Socorro Rosas defendeu a dissertação *O fantástico e o ideológico em Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão*, na Universidade Federal de Pernambuco. Em sua análise, a autora indica que o fantástico e o ideológico são artifícios narrativos em uma perspectiva de evasão do real e fuga da censura, no romance em questão.

Ainda na Universidade Federal de Pernambuco, em 1986, Sergio Arruda Moura defendeu a dissertação *As utopias negativas: estudo comparado entre 1984 de George Orwell e Não verás país nenhum de Ignácio de Loyola Brandão*, na qual faz um estudo comparativo entre as duas obras. Segundo o autor, o que elas

---

<sup>7</sup> Essa pesquisa foi realizada em abril de 2012, e consistiu em verificar nos currículos de cada pesquisador apontado no resultado quais tinham a obra de Loyola como tema de seu mestrado ou doutorado.

<sup>8</sup> Pesquisa realizada em abril de 2012.

<sup>9</sup> Segundo o site oficial de Loyola Brandão, data de 1980 uma dissertação com o título *Dentes ao sol, Araraquara, ficção e realidade*, de Luiz Tyller Pirola, na Unesp. Entretanto, no site do Cnpq, consta no currículo desse mesmo autor que o título de sua dissertação foi outro, sem ligação com a obra de Loyola. O que provavelmente pode ter ocorrido é que o site não foi atualizado, ou houve uma mudança de tema.

têm em comum é o ideológico e uma visão antiutópica do mundo, ou uma utopia negativa, e é por meio desse viés que elas podem dialogar.

Outra dissertação que tem como base o diálogo entre o texto de Loyola e a obra de George Orwell é *Banquete-ê-mo-nos: uma relação entre George Orwell e Ignácio de Loyola Brandão*, defendida em 2000, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da autoria de Tania Cardoso. A pesquisadora também faz uma análise comparativa entre *1984* e *Não verás país nenhum*, partindo da visão distópica de Orwell para chegar à obra de Loyola. Para ela,

Loyola nos faz pensar em um estado de limite, da saturação de vidas vividas no seu extremo de possibilidades, onde tudo o que nasce – quando ainda nasce – está alterado, transformado, mutilado, e, até mesmo, abortado. Uma geração – ou civilização – abortada, sem direito de viver ou seria de sobreviver? (CARDOSO, 2000, p. 93).

A presente dissertação também abordará o tema da distopia em *Não verás país nenhum*, mas buscará mostrar que alguns traços distópicos já apareciam em *Bebel que a cidade comeu* e em *Zero*, especialmente com relação às figurações do espaço urbano.

*Não verás país nenhum* também foi tema da dissertação de Antonia Pereira de Souza, *O fantástico no romance Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão*, defendida na Universidade Federal do Piauí, em 2010. Em seu trabalho, a autora analisa os elementos fantásticos presentes no romance e investiga as razões pelas quais o autor optou por tais elementos. Além disso, busca o efeito que a escolha do que ela chama de literatura fantástica causa nos leitores, tendo em vista o contexto sociopolítico brasileiro na época da publicação do romance:

A atmosfera sufocante e assombrada que envolve as personagens fantásticas causa a impressão de sufocamento, mal-estar, angústia e aprisionamento nessas e no leitor que não mais hesitam diante de algumas situações difíceis e demonstram ter consciência de que estão envolvidas em uma confusa e desagradável realidade. O leitor também é envolvido pelo efeito de mistério do mundo (SOUZA, 2010, p. 117).

Como conclusão de seu estudo, Souza afirma que Loyola Brandão empregou elementos do fantástico tradicional e do fantástico moderno de tal forma que transformou seu romance em uma “obra ambígua e de compreensão mista, isto é, parte dele é explicitamente apresentada, outra parte precisa de mais tempo para

ser compreendida” (2010, p. 132), defendendo a ideia de que muito do conteúdo do romance não é apreendido logo na primeira leitura.

Outra pesquisadora que vem se dedicando à obra de Loyola, e especificamente ao romance *Não verás país nenhum*, é Cecília Almeida Salles, a qual em 1990 defendeu a tese *Criação em processo: Ignácio Loyola Brandão e Não Verás País Nenhum*, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e a partir daí publicou vários trabalhos a respeito do romance. Para a elaboração de sua tese, Salles contou com todos os diários, anotações e rascunhos utilizados por Loyola na elaboração de seu romance, entre os anos de 1978 e 1981.

Em ensaio publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira* em homenagem a Loyola Brandão, Salles relata um pouco do que foi objeto de sua tese. Com o diário de trabalho do escritor em mãos, a pesquisadora pôde reafirmar a força do espaço na obra de Loyola, tanto que, segundo ela, a cidade é porta-voz da tensão entre apocalipse e esperança. Ela afirma ainda que o escritor constrói sua narrativa em tom intenso e violento, e a cidade “não é só o espaço onde a história se desenvolve ou o cenário da ação, mas tem status de personagem ao interagir, de modo decisivo, com seus habitantes” (2001, p. 151), constatação, esta, que este trabalho pretende discutir.

Um aspecto importante acerca dos trabalhos sobre a obra de Loyola Brandão é que estes não se limitam à área de Letras. Vera Lúcia Silva Vieira, por exemplo, cursou seu mestrado em História, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Unesp, e, em 2011, defendeu a dissertação *Ignácio de Loyola Brandão: memória e literatura, a escrita como exercício da indignação*. Nesta, a autora discute a relação entre a memória, o jornal e a literatura no período do regime de 1964, e tem como base os romances *Bebel que a cidade comeu* e *Não verás país nenhum*.

Vieira analisa, ainda, a relação de Loyola com São Paulo:

O encontro com a cidade de São Paulo, cidade plural e multifacetada, rendeu-lhe diversos frutos literários. Cidade de utopias que agrega uma pluralidade incomensurável de valores e expectativas. Lugar mosaico de culturas díspares e plurais; encontros e desencontros vastos que são habilmente captados primeiramente pelo olhar do jornalista – figura daquele que conhece bem a cidade e seus labirintos –, sempre movido pela ávida busca da notícia e da informação; depois pelo olhar sensível do literato (VIEIRA, 2011, p. 34).

E faz uma interessante observação sobre o modo como a cidade está presente na obra do escritor, que, como jornalista, tinha um olhar mais perspicaz sobre os problemas da metrópole:

O autor faz-se testemunha de transformações urbanas, culturais e políticas. Pela literatura, cidades são criadas, inventadas, imaginadas. Imagens que se cercam de fina ironia; pelas cidades imaginárias busca-se alcançar cidades “reais” solapadas por governos autoritários e política predatória [...] A literatura de Loyola Brandão realiza-se a partir de tudo o que a cidade lhe permite colecionar: restos de jornais, revistas, mapas, anotações, impressões, imagens e sensações coletadas pela experiência do jornalista e escritor (VIEIRA, 2011, p. 36).

Especificamente sobre os romances que tem como base, Vieira aponta a dificuldade encontrada com relação a *Bebel que cidade comeu*, uma vez que afirma que a obra ainda não foi amplamente estudada no meio acadêmico. Uma das poucas fontes encontradas por ela foi a dissertação de Claudete Amália Segalin de Andrade, já aqui citada, para quem Loyola iniciou sua carreira no gênero romanesco de forma audaciosa, fugindo das formas convencionais:

*Bebel que a cidade comeu* é um dos principais romances brasileiros (senão o primeiro) a incorporar a informação jornalística à práxis literária, num esforço do autor em fazer uma literatura referendada diretamente na realidade. [...] a maior audácia desse autor se deve ao fato de ter, num romance de estréia, rompido com um gênero tradicional como o romance, incluindo, na sua estrutura, elementos da realidade, na forma de textos jornalísticos e publicitários (ANDRADE *apud* VIEIRA, 2011, p. 97).

Já sobre *Não verás país nenhum*, Vieira aponta que Loyola mantém seu posicionamento contrário à opressão do regime militar, mas há também uma busca por uma maior conscientização social e ambiental da sociedade.

Trabalhando a matéria do cotidiano que adentra esteticamente a obra, Loyola Brandão satiriza o regime militar e suas formas de atuação. Tragédia e comicidade se amalgamam numa fórmula que maximiza situações cotidianas como forma de causar perplexidade. Parodiar, carnavalizar, provocar o riso onde brota também a dor; aspectos que envolvem construções de significados que tornam visível o caráter de contestação e de negação da realidade tirânica. Figurações estéticas que revelam complexas relações sociais que aí são tecidas e tramadas (VIEIRA, 2011, p. 152).

O trabalho de Vera Vieira muito contribui para a presente dissertação, uma vez que a pesquisadora discorre acerca da relação entre Loyola

Brandão e a cidade de São Paulo, e, além disso, tem como base dois dos três romances que serão aqui analisados. Mesmo que seu viés seja por meio da História e seu foco seja o Loyola jornalista e testemunha de sua época, a leitura de seu texto colabora para refletir sobre o engajamento da literatura do escritor.

Outro pesquisador da obra de Loyola que deve ser citado é Pedro Mandagará Ribeiro, que em 2008 defendeu a dissertação *Em 1975: três romances brasileiros*, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. *Zero* é um dos romances estudados, ao lado de *Catatau*, de Paulo Leminski, e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar.

Já em 2012, Ribeiro defendeu sua tese de doutorado, na mesma instituição, na qual continuou seus estudos sobre *Zero*, sob o título *1975: o dispositivo engajamento – Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, e El otoño del patriarca, de Gabriel Garcia Márquez*. O pesquisador destaca, em *Zero*, a presença do narrador esqueteado, estilhaçado, e recorre a Tania Pellegrini quando esta usa a metáfora do caleidoscópio para descrever a multiplicidade narrativa no romance.

Há ainda algumas dissertações que tiveram como objeto de estudo os contos de Loyola, dentre elas está o trabalho de Fabio Pierini, de 2005, intitulado *Fantástico e alegoria em O homem que odiava a segunda-feira, de Ignácio de Loyola Brandão*, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

As crônicas de Loyola também já foram tema de uma dissertação, defendida em 2002, na Universidade de Marília, por Maria Teresa Alves, com o título *Leituras da cidade: um verão paulistano nas crônicas de Ignácio de Loyola Brandão e Luís Fernando Veríssimo*.

Além desses trabalhos, há uma tese que foi defendida em 2004, em Portugal, na Universidade do Porto, por Lúcia Lopes, com o título *O protagonista em 5 romances de Ignácio de Loyola Brandão*<sup>10</sup>.

Outro dado relevante é que na edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, há uma lista de dissertações sobre o autor, algumas delas defendidas na Alemanha. Duas têm *Zero* como objeto de estudo, uma é sobre *Não verás país nenhum*, e a outra aborda a obra *O verde violentou o muro*<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Informação registrada nos arquivos da MLA.

<sup>11</sup> As dissertações são: *Die Gesellschaftlichen Verhältnisse in Brasilien unter den Bedingungen der Militärdiktatur und ihre realitiche Darstellung in den Werken der Nova Literatura am beispiel des Romans Zero von Ignácio de Loyola Brandão*, de Erhard Engler, da Universidade Humboldt, em Berlim, em 1984; *Der Mauerspringer und O verde violentou o muro im Vergleich*, de Dalila Staude,

Um último trabalho que deve ser aqui lembrado, embora não se trate de uma dissertação ou tese, é o ensaio “O verbo violentou o muro”, de Antonio Hohlfeldt, publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, já referido na Introdução deste trabalho. A partir da leitura desse ensaio e da ideia de ciclo defendida pelo autor, surgiu a hipótese de que haveria uma evolução no modo como a cidade é retratada nos romances de Loyola Brandão, ou seja, de que este ciclo aconteceria também na representação do espaço urbano.

Além disso, Hohlfeldt debate, ainda que de forma rápida, sobre distopia e a imagem do caos, o que gerou o questionamento de como isso se daria na construção estética do espaço citadino.

Outro aspecto que deve ser apontado no texto de Hohlfeldt é a maneira como ele avalia a escrita de Loyola, apontando inclusive motivos pelos quais a crítica não soube como lidar com ela, pois

ao desenvolver novos parâmetros estéticos, o escritor experimentou igualmente o rompimento de fronteiras, de limites, de horizontes, e que tudo isso contribuiu para que se criasse, de um lado, certa polêmica em torno de sua obra e, de outro, certa aura que nem sempre permitiu uma análise mais fria e objetiva de sua produção literária [...] Só agora, de fato, concretizadas as mudanças estruturais e conjunturais então sugeridas, os textos que as anteciparam podem ser lidos e compreendidos em toda a sua abrangência, o que faz com que a literatura de Ignácio de Loyola Brandão, dia a dia, cresça em importância e em reconhecimento (2001, p. 132).

À luz desse levantamento, pôde-se perceber que *Não verás país nenhum* vem sendo muito estudado. Esse dado é, no mínimo, curioso, já que o romance não aparece muito nas páginas dos manuais de história ou crítica literária, é apenas citado, e poucos foram, dentre os críticos pesquisados, os que escreveram apreciações sobre ele.

Entretanto, faz-se necessário salientar que esse levantamento foi baseado apenas em teses e dissertações já defendidas. Há de se levar em conta os trabalhos de especializações, monografias de conclusão de cursos, e os mais diversos artigos e ensaios publicados em outras fontes.

O que se buscou mostrar com esses dados é como a produção de Loyola vem sendo tratada no meio acadêmico, a fim de estabelecer o estado da

---

da Universidade Tecnológica de Berlim, em 1988; *Zur Darstellung der ökologischen Problematik in Não Verás país nenhum von Ignácio de Loyola Brandão*, de Dirk Hoffmann, da Universidade Livre de Berlim, em 1991; *Mythos und Realität im Roman Zero von Ignácio de Loyola Brandão*, de Ute Hermanns, também da Universidade Livre de Berlim, em 1994.

arte. Como se vê, mais uma vez é válido ressaltar a necessidade de mais estudos sobre a literatura desse escritor de tão ampla produção.

### 2.3 UM POUCO DA PRODUÇÃO DE LOYOLA

Nascido em Araraquara, no estado de São Paulo, em 1936, Loyola começou escrevendo críticas de cinema para um jornal local, em troca de ingressos para as sessões, já que os filmes eram sua paixão. Aos poucos, foi exercendo outras funções no jornal, até fazer reportagens. Em 1957, Loyola desembarcava na Estação da Luz, e o deslumbramento pela cidade tinha início: “São Paulo foi como uma explosão de barulho, movimento, grandiosidade. Os edifícios me encantavam. Luzes acesas durante o dia? Só mesmo em cidade grande. E o trânsito? Pesado, barulhento” (BRANDÃO, 2011, p. 51). A partir daí, começou a trabalhar no jornal *Última Hora*, no qual permaneceu por nove anos.

Em 1965, lança seu primeiro livro de contos, *Depois do sol*, e em 1968, publica *Bebel que a cidade comeu*, seu primeiro romance, que no mesmo ano foi adaptado para o cinema por Maurice Capovilla. Nas primeiras obras, já ficava clara a importância que o espaço exerceria na produção do escritor.

Em 1975, *Zero* foi publicado no Brasil, um ano após sua publicação na Itália. Em 1976, Loyola publica o romance *Dentes ao Sol* e o livro de contos *Cadeiras proibidas*. Dois anos depois, publica o livro-reportagem *Cuba de Fidel: viagem à ilha proibida*.

No ano de 1979, quando a censura finalmente liberaria *Zero*, Loyola decide deixar o jornalismo para se dedicar à literatura. Então, em 1981, publica *Não verás país nenhum*, e, no ano seguinte, parte para a Alemanha, onde ficaria por 16 meses. Lá publica *Oh-ja-ja-ja*, uma espécie de diário berlinense, não traduzido para o português.

Nos anos seguintes publica *Cabeças de segunda-feira* (1983), *O verde violentou o muro* (1984), *O beijo não vem da boca* (1985), *O ganhador* (1987), *A rua de nomes no ar* (1988), *O manifesto verde* (1989), e *O homem que espalhou o deserto* (1989).

Em 1990, Loyola volta ao jornalismo como diretor da revista *Vogue* e como cronista do jornal *Folha da Tarde*. Em 1993, passa a escrever crônicas para o Caderno “Cidades”, de *O Estado de São Paulo*, e mais tarde passaria para o

Caderno 2. Atualmente Loyola continua no jornal com suas crônicas quinzenais, e essa é a única ligação que ainda mantém com o jornalismo.

Dentre suas obras estão ainda *O anjo do adeus*, *Strip-tease de Gilda*, e *O menino que não teve medo do medo* (todos de 1995), *Veia bailarina* (1997), *Sonhando com o demônio* (1998), *O homem que odiava a segunda-feira* (1999), *O anônimo célebre* (2002), *A última viagem de Borges* (2005), *A altura e a largura do nada* (2006), *O menino que vendia palavras* (2007), *Você é jovem, velho ou dinossauro?* (2009), *Acordei em Woodstock* e *A morena da estação* (ambos de 2011), e, o mais recente, *Solidão no fundo da agulha* (2013).

### 3 FIGURAÇÕES DA CIDADE NOS ROMANCES DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

A cidade tem lugar privilegiado na literatura de Loyola Brandão e esta exerce um papel determinante na conduta e nas relações entre seus habitantes. A força do espaço urbano é tão grande na obra do escritor que, conforme afirma Cecilia Salles (2001), muitas de suas personagens lutam contra a pressão que o espaço exerce sobre elas, de forma que algumas são engolidas pelo ritmo e pela tensão, outras apenas conseguem sobreviver, sem atingir uma vida minimamente digna.

Tal fato pode ser observado, especialmente, nos romances *Bebel que a cidade comeu*, *Zero* e *Não verás país nenhum*, obras escolhidas para a presente análise por expressarem, cada uma de maneira muito peculiar, as contradições e os problemas do mundo moderno, que vêm à tona e ganham força no espaço da megalópole. Além disso, as personagens centrais são indivíduos perdidos e fragmentados, que sofrem o efeito da urbanidade e da desordem da vida contemporânea.

Em vista disso, por meio de uma leitura comparativa, esse capítulo pretende discorrer sobre a construção estética do urbano nos três romances de Loyola Brandão. A partir de conceitos como legibilidade da cidade, subjetividade das personagens, distopia e caos, a pesquisa busca analisar a representação do espaço urbano e o modo como este regula a postura de seus habitantes, as personagens dos romances mencionados.

#### 3.1 *BEBEL QUE A CIDADE COMEU*: INDÍCIOS DA CIDADE SUFOCANTE

Em *Bebel que a cidade comeu*, o nome do romance já sugere a personificação do espaço urbano: a cidade é a grande personagem, que tem vida própria, que “engole” os que nela vivem, provocando neles um vazio existencial e uma angústia profunda, como demonstram as personagens Bebel, Bernardo e Marcelo. Nas palavras de Bernardo, a cidade

odeia sua gente. Ela não se importa. Nem de onde vieram, nem para onde vão. Odeia com a força de seu aço, pedra, cimento, asfalto, vidros, tijolos, trilhos, postes. Detesta cada humano que corre como o sangue por suas ruas-veias [...] A baleia, a engolir peixinhos. Cidade que não vai entender que esta gente sofre dor maior; estar sozinho, sem estar (BRANDÃO, 2001a, p. 372-373).

Entretanto, mesmo com toda a carga negativa que atribuem à grande São Paulo, as personagens não conseguem deixá-la, estão intimamente ligadas a ela. E, assim, pode-se perceber a dinâmica contraditória que o texto de Loyola Brandão explora, pois a cidade é o lugar que atrai e, ao mesmo tempo, afasta as pessoas, o que lembra uma já citada consideração de Renato Cordeiro Gomes, para quem a cidade, paisagem inevitável na modernidade, tornou-se, simultaneamente, polo de atração e de repúdio, “paradoxalmente uma utopia e um inferno” (1999, p. 26).

O romance, publicado em 1968, faz algumas referências ao Brasil dos anos 60, que, aliás, já começava a sentir o peso da ditadura que se instalara. Por meio de uma narrativa desordenada, a qual inclui a mistura de gêneros, a história de Bebel vai se delineando. Cada capítulo do romance é iniciado por recortes de notícias de jornal, anúncios publicitários, propagandas do governo e até mesmo inscrições pichadas nos muros da cidade. A ironia dá o tom de tais recortes, que aparecerem logo no início do primeiro capítulo:

Venha gostar de São Paulo  
NINGUÉM PODE GOSTAR daquilo que não conhece.  
E por isso, talvez, você não goste de São Paulo. Criou-se a falsa imagem de que só temos fábricas, fumaça preta, poeira, homens correndo. Há um pouco disso, é verdade. Mas tem também muita coisa boa de ver e apreciar. Tem montanhas, tem a terra e por toda a parte tem o paulista, tão bom como pode ser bom todo brasileiro. Venha conhecer São Paulo. Sabemos que vai gostar. ACOMPANHE-NOS NESTA VISITA. (Folheto da Secretaria de Turismo) (BRANDÃO, 2001a, p. 13).

Percebe-se que há um apelo para a visita à cidade, valorizando as possibilidades de atração e divertimento. Além disso, há uma exploração da imagem ideal do brasileiro, aquele que é boa gente e de quem todo mundo gosta.

Na mesma página, há a chamada de notícia: “Poluição do ar em São Paulo é noventa por cento maior do que em Los Angeles, atestam os técnicos do meio ambiente, alarmados” (2001a, p. 13). Desse modo, já no início do romance é

possível perceber o contrassenso entre a cidade que se quer mostrar e a que realmente existe.

Nesse meio está Bebel, uma jovem que quer ser famosa e não mede esforços para realizar seu sonho de aparecer na TV. Quando criança, vivia com os pais, a irmã Marta e o avô, no bairro do Bom Retiro. O pai bebia e a tratava muito mal; a mãe pouco se importava com ela, assim como a irmã. O avô espanhol, já bem doente, não gostava de Bebel, surrava-lhe quando ainda conseguia, mas depois de bem debilitado só escarrava por todos os lados, o que fazia a menina sentir nojo: “Uma vez, largou uma escarrada que a apanhou no nariz. Ela sentiu o cheiro podre e doente. Vomitou. E vomitava sempre que se lembrava daquela gosma pregada ao seu rosto” (2001a, p. 19).

Bebel não se sentia parte daquela família, chega até a pensar que “a casa podia se romper numa hora em que ela estivesse no ferro velho e os tijolos amassassem a cabeça do pai, da mãe e do avô catarrento” (2001a, p. 18). Sempre que o pai lhe batia, fugia. A descrição do espaço parece contribuir para a sensação de deslocamento da personagem, uma vez que ela parece estar sempre querendo esconder-se por entre as ruas:

A rua repleta de mulheres falando alto, os braços cheios de roupa colhida nos varais. Bebel se enfiou por um corredor que tinha um portão verde. Uma vila, com casas pequenas, amarelas e azuis de todos os lados. Moram famílias e famílias, amontoadas. Domingo de manhã, ou sábado à noite, saem todos para fora e não cabem no corredor e ficam falando, gesticulando e rindo e xingando (2001a, p. 17).

Como se vê, a aglomeração das pessoas já começa a sobressair-se no bairro, o que, aos poucos, irá contribuir para a sensação de sufocamento das personagens.

Um fato que merece destaque na infância de Bebel é que em seu aniversário de dez anos, diante da indiferença da família, a menina pegou dinheiro na cristaleira e saiu sozinha. Foi para um bar longe de casa e comprou vinho, que foi beber sentada em um canto da rua:

O vinho fazia o mundo tão gostoso, mas ela sentiu que o cheiro de urina podre em volta era cada vez mais forte e enjoativo. Saiu com a garrafa e não acertava o passo. Entrou por uma ruazinha que fedia a remédios. Casas baixas, de janelas verdes e mulheres nas portas e janelas. Em todas as casas havia mulheres. Junto às sarjetas, homens, quase todos de mão no bolso. Deu um encontrão num manco. “Putá que o pariu, menina!” Uma das mulheres gritou.

- Olha a menininha de porre! (2001a, p. 22).

Nesse trecho, já há indicação do fedor nas ruas da cidade, o qual será crescente na narrativa, e aparecerá, com maior intensidade, nos outros romances.

Depois desse episódio na rua, Bebel acorda na casa de algumas prostitutas, as quais a levaram após perceberem que ela passava mal. Ao saberem que ela fazia dez anos, resolveram fazer uma festa. E, então, a menina viu uma cena que a intrigou:

- Atrás de mim tinha uma menina fazendo porcaria. Depois o moço deu dinheiro pra ela. Por quê? Tem que dá, quando a gente faz isso? Perguntou Bebel.

- Tem. Todo homem anda atrás disso. Então precisa pagar.

- Por quê?

- Cada um dá o que tem, filhinha. Eles têm dinheiro (2001a, p. 27).

O que a prostituta diz a Bebel pode ter relação com o modo com que ela encara o sexo na vida adulta, já que, muitas vezes, esse será realmente uma espécie de moeda de troca para conseguir o que ela quer dos homens.

Outro aspecto a ser observado é que, ainda criança, muitos homens molestavam Bebel, incluindo o cunhado, namorado de Marta. Todo esse ambiente hostil só contribuiu para a menina querer ficar longe daquele lugar.

Com o passar do tempo, Bebel consegue ser dançarina na TV e logo começa a ter um caso com o dono da emissora, em troca da tão sonhada fama. Torna-se a primeira bailarina e protagoniza todos os programas de entretenimento, musicais, e novelas, e chega até a fazer alguns programas mais “adultos”, que iam ao ar à noite. Suas fotos estavam espalhadas pela grande São Paulo e ela estava na capa de várias revistas, motivo pelo qual a personagem se orgulha: “Eu tenho nome” (2001a, p. 70). Os fãs estavam espalhados por todo o país e ficavam enlouquecidos por ela: “Você imaginou quanta gente gosta de mim? Quanta? A maioria é gente que nem conheço. Não é uma felicidade isso? E quanto mais

famosa eu for, mais gente a me rodear” (2001a, p. 71). Bebel crê que, através da fama, havia conquistado a cidade.

Assim, para a personagem, ser tão amada significava que ela não devia gostar apenas de um homem, mas aproveitar o máximo que pudesse, e, com esse pensamento, Bebel se envolve com vários homens ao mesmo tempo. Ela não tem pudores para viver sua sexualidade:

O jipe continuou, mas não entraram à direita, em direção ao pavilhão e sim à esquerda, para sair atrás da construção abaulada que fora a exposição gaúcha no IV Centenário. O barracão estava em ruínas, os vidros estilhaçados. Havia cheiro de urina, bosta velha, ferro e madeira. Na penumbra, adivinharam formas enroladas, numa distância de metros e metros. Gente que dormia. Muitos enrolados em jornais. Junto a um painel de carnaval, o moreninho encostou Bebel. Havia a figura de um rei Momo a sorrir e a bunda dela ficou na altura da boca, enorme (2001a, p. 57).

Aqui, mais uma vez, o mau cheiro e os excrementos aparecem como se tivessem a função de criar uma atmosfera de podridão. Pode-se, inclusive, estabelecer uma conexão com François Rabelais, no que diz respeito à predominância das imagens do corpo e da satisfação de necessidades naturais, tanto que o autor foi considerado por muitos como o grande poeta “da carne” e “do ventre”, conforme registra Bakhtin (2008, p. 16).

A impressão que se tem é que por mais que Bebel fugisse daquele ambiente do qual não se sentia parte na infância, a cidade feia continua a persegui-la. Ela continua a encontrar o cenário fétido, do qual quis tanto escapar.

A sensação de segurança, ainda que passageira, só vem quando Bebel ganha um apartamento do dono da televisão. É só quando está dentro do lugar que pode chamar de seu que consegue um pouco de tranquilidade:

Na primeira noite de inverno, quando entrou no quarto e o sentiu aquecido e confortável, percebeu que alguma coisa mudava dentro dela. Fechou as cortinas, ficou um preto compacto. E dentro daquela couraça estava a paz e a calma (BRANDÃO, 2001a, p. 60).

Isso ocorre justamente porque lá dentro é como se Bebel estivesse em segurança, não está mais exposta à cidade. O cenário sufocante não pode mais atingi-la.

Um dos homens com que Bebel se envolve, mesmo estando ainda com o dono da emissora, é Marcelo, jovem idealista que sai do interior para viver na

cidade grande. Seu sonho é ir para Cuba e logo começa a fazer parte do Partido Comunista.

Ao chegar a São Paulo, Marcelo tem ajuda de Bernardo, com quem passa a dividir um quarto de pensão. Bernardo é um jornalista que tenta escrever um livro, e que também tem um caso com Bebel. Assim, as três personagens procuram um lugar na cidade, embora não o encontrem, pois o não entendimento da vida citadina condena-os à exclusão.

E é justamente esse não entendimento que está relacionado à falta de clareza ou legibilidade da cidade, conceito já aqui mencionado, definido por Kevin Lynch como sendo a “facilidade com que suas partes podem ser reconhecidas e organizadas num modelo coerente” (2010, p. 03). A legibilidade é fundamental para que os indivíduos se sintam seguros e orientados no espaço em que habitam.

Não se pode dizer, contudo, que em *Bebel que a cidade comeu* o espaço urbano chega a ser completamente ilegível para seus habitantes, mas, sem dúvida, o ambiente hostil vai se instalando a tal ponto que a legibilidade passa a ser comprometida.

Cada personagem, a sua maneira, tenta ser aceita na cidade. Bebel quer fazê-lo por meio da fama, Marcelo entra para o Partido Comunista, e Bernardo tenta terminar seu livro:

E agora é esta cidade que continua me recusando. Não quero chegar ao fim da vida sem nada. Quero tudo. Aí está! Também me devem alguma coisa. Preciso tomá-la. Eu queria conquistar com o meu livro. Eles sabiam disso e recusaram o livro. Continuam querendo me negar e não vou deixar acontecer (BRANDÃO, 2001a, p. 151-152).

“Tomar a cidade” significa, para ele, pertencer a ela. No trecho a seguir, nota-se como Bernardo e Bebel sentem-se estranhos em meio aos habitantes da cidade:

Eram seis da manhã, o céu continuava cinza e naqueles quarteirões corria o maior movimento [...] Bebel pegou minha mão. Os homens e mulheres, as crianças e velhas nos olhavam, apontavam. Era como se nadássemos dentro de um líquido grosso e fôssemos exóticos (2001a, p. 333).

As personagens são vistas como estranhas, e, por que não utilizar o termo de Bauman (2001), “estrangeiros”, e nunca vão deixar de sê-lo, já que o sentimento delas é de não pertencimento.

Essa sensação de exclusão que as assombra interfere diretamente em sua subjetividade. Suas identidades são colocadas à prova, passam a duvidar de si mesmas e de tudo o que as rodeia. Aqui vale recorrer às considerações de Renato Cordeiro Gomes, quando este aponta que em meio a megalópoles problemáticas, atravessadas pela violência e desestabilização de valores, o habitante busca ler a ilegível linguagem da cidade, mas o que encontra é uma cidade sem forma, uma “Babel que prospera com a perda das conexões e a falta de referências aos valores do passado” (1999, p. 26).

A partir dessa observação de Gomes, é possível, inclusive, fazer uma aproximação dos termos *Bebel* e *Babel*. Seria a cidade em *Bebel* uma espécie de *Babel*, sinônimo de confusão e a falta de entendimento entre seus habitantes?

Essa não-comunicação entre os indivíduos gera uma intensa angústia e solidão. Bernardo, por exemplo, é apresentado ao leitor como um indivíduo que se sente só e humilhado: “As negações me humilharam e me reduziram a zero” (BRANDÃO, 2001a, p. 327). A personagem chega a perder as vontades:

E, de repente, sumiu tudo: a vontade de andar, ver gente, conversar, ir pra casa. Eu via um vazio enorme e as coisas tinham perdido o sentido; como eu. Estava no meio dessa grande cidade, e não pertencia a ela; nem a lugar nenhum. Era um homem só, sem ter a quem recorrer no mundo (2001a, p. 291).

A falta de vontade e o vazio que assolam Bernardo serão percebidos também em José, personagem de *Zero*, mas em um grau mais intenso, a ponto de ser possível apontar para uma perspectiva niilista. É como se Bernardo renunciasse algo que, mais tarde, José enfrentaria: um profundo estado de derrelição, e que, por fim, Souza, de *Não verás país nenhum*, completaria e fecharia uma espécie do que se pode chamar de ciclo da anulação total da subjetividade, ou ainda, a “mortificação do eu”, utilizando um termo de Erving Goffman (2010), o qual, ao analisar o que chama de instituições totais<sup>12</sup>, indica que estas promovem essa mortificação, uma vez que o indivíduo começa a passar por mudanças radicais que

---

<sup>12</sup> Goffman (2010) classifica como instituições totais aquelas que têm como característica o fechamento, ou uma barreira com relação ao mundo externo. Tal conceito será mais bem explicitado posteriormente, inclusive porque a própria cidade passará a figurar como uma dessas instituições.

afetam as crenças que tem a seu respeito e a respeito dos que são significativos a ele.

A abulia de Bernardo está ligada à cidade que se torna, para ele, cada vez mais insuportável, de modo que ele não sabe mais como agir. Começa a pesar-lhe ter a consciência de que não há saída:

Há noites em São Paulo que um grande fedor desce sobre a cidade. Cheiro repulsivo, como se todas as bocas de esgoto tivessem sido abertas e as emanções formassem uma camada sobre a cidade. Sinto esse cheiro podre que há no mundo – pensa Bernardo – e eles não. Esse cheiro é o homem desta cidade. Nessa camada de fedor se concentram suor, a exalação de comida, dos cadáveres, lixo, do piche, gás, animais mortos, óleo cru, bosta, urina, águas paradas, enxofre, fumaça, peidos, mau hálito e todas as matérias decompostas espalhadas numa área de milhões de metros quadrados. Abatido por esse cheiro que pesa, Bernardo caminha, sonolento. “A gente tem duas escolhas: se enfiar na casca, ou sair e ser esmagado. Não sei ainda o que vou escolher” (BRANDÃO, 2001a, p. 393).

O pensamento da personagem mostra como não há escolhas, pois ou o indivíduo se isola ou é “esmagado” pela cidade. A ideia de não saber ainda o que escolher chega a ser irônica, diante da falta de opções.

Além disso, no trecho citado, novamente o mau cheiro e os excrementos aparecerem corroborando a ideia da cidade sufocante. É válido já antecipar que se em *Bebel que a cidade comeu* o fedor surge em algumas noites, em *Não verás país nenhum* ele será constante, a toda hora e em todo lugar, a ponto de fazer os narizes sangrarem. Assim, já há um indício de um problema que vai se acentuar no decorrer dos romances.

É necessário pontuar, ainda, que as personagens Bernardo e Marcelo têm posicionamentos diferentes. Enquanto o primeiro acha que escrever é a forma de se colocar no mundo, de ser aceito na cidade, o outro vê no ativismo político a solução para todos os problemas, tanto que entra para o Partido Comunista, e, ao final, é preso, torturado e morto pela ditadura que começava a se mostrar. Em diversos momentos, Marcelo acusa Bernardo de não viver, de ser só um observador da vida. Em alguns dos bilhetes que escreveu enquanto estava preso, citou Bernardo:

Queria ver Bernardo aqui dentro sofrendo como um cão. Coloquei na cabeça dele que é preciso viver as coisas que se escreve. Ele passou a fazer disso um dogma. Ainda bem, porque acreditamos os dois nisso. O caso era saber se ele ia aguentar. Sempre tive vontade de testar Bernardo [...] É dos que mais admiro e respeito nessa turma toda. Luta para superar os problemas pessoais, os complexos e frustrações, a fim de fazer qualquer coisa que preste. Mas continua metido dentro dele mesmo! (2001a, p. 360).

Além dos dois, Bebel também começa a demonstrar certa consciência dos efeitos da urbanidade sobre si, embora isso ocorra mais tarde, quando sua carreira já está em decadência. Em determinado momento, ela verbaliza o que sente em relação à cidade:

- Ar poluído. A gente respira isso o tempo inteiro. Eu li nos jornais outro dia que ao ar da cidade está inteirinho poluído. E de dez pessoas, uma morre por causa disso [...] Já pensou que a gente está morrendo devagarinho e ao mesmo tempo muito depressa nesta cidade? [...] Não gosto mais de sair. Me faz mal. Prefiro ficar aqui. Respiro melhor dentro do meu quarto. Lá fora me sufoco. Só fico contente quando saio da cidade (2001a, p. 277).

Como se pode observar, a fala de Bebel apresenta muitos paradoxos, morrer devagarinho e depressa, ficar dentro do quarto e sair da cidade. Tudo isso mostra a dimensão de como a cidade é algo pesado para ela. Há um certo sufocamento, sensação esta já prenunciada nas andanças pelas ruas do Bom Retiro, ainda na infância. O lugar que ela sempre almejou conquistar e antes a fascinava, agora a assusta. O apartamento, então, funciona como uma redoma, e a escolha de Bebel é “se enfiar na casca”, em vez de ser “esmagada” pela cidade, opções que Bernardo indica em um trecho citado anteriormente.

Antes, porém, nos tempos áureos, até mesmo o barulho da cidade a encantava:

Além de Bebel, Bernardo via a cidade através dos vidros. A cidade eram os prédios, as ruas, as árvores, os carros. E o barulho. De carros, apitos de guardas, buzinas, gritos não identificados, chamados, estouros, assobios, aceleração de motores, rodas de bondes raspando trilhos. Tudo na tarde. “Eu sinto que estou em São Paulo, com todo esse ruído em volta”, ela disse. E não deixou que ele colocasse música. Para que pudesse ouvir o barulho que vinha de fora, dos intestinos da cidade (2001a, p. 221).

Os vidros através dos quais as personagens veem a cidade remetem à ideia de vitrine, de Flora Sussekind (1993), e, nesse caso, têm a função da mediação entre o eu e a cidade. De certa forma, eles impedem o contato direto com o outro, e isso dá a sensação de preservação na cidade que, por sua vez, vai

sendo construída como um organismo vivo, cujos intestinos fazem barulho, tal como Tânia Pellegrini apontava quando da noção de “complexo corpo vivo” (2008, p. 34).

Entretanto, em decorrência do declínio da carreira, Bebel começa a mudar e, assim como Bernardo, perde as vontades e entra em estado de desânimo:

- Você já teve nenhuma vontade?
- Como nenhuma vontade? – perguntou Bernardo.
- Assim, vontade de não fazer mais nada? De parar o que está fazendo. De não ver nada, ninguém, abandonar tudo.
- Todo mundo tem isso. Mas é só um momento.
- Comigo não! Faz três meses que só penso nisso (BRANDÃO, 2001a, p. 230).

Além do desânimo, Bebel começa a dar sinais de certo descontrole, especialmente depois que se envolve com Dina, por quem passou a nutrir extremo ciúme, a ponto de pensar em matá-la: “Me arranja um revólver, Bernardo. Me arranja que eu quero matar Dina. Ela ficou louca. E os loucos, só matando! Se ela morre, é uma coisa que acontece na minha vida. Me arranja, Bernardo. Eu vou contigo buscar” (2001a, p. 238). Nesse momento, em que nada de muito significativo ocorria na vida de Bebel, a morte de Dina já seria alguma coisa.

O vazio que se instala na vida da personagem é tanto que é em meio aos lugares fágicos, definidos por Bauman (2001), e já aqui referidos, como bares e afins, que Bebel passa grande parte do tempo, tentando aliviar a tensão e esquecer os problemas: “Fomos para o bar. Era o bar porque outra coisa não sabíamos fazer, senão sentar em bares, restaurantes, boates, inferninhos. Os únicos lugares onde nos sentíamos bem” ( BRANDÃO, 2001a, p. 284).

Aliás, todos os dias e noites Bebel sai para dançar e beber, afundando-se cada vez mais:

Os garçons se acostumaram a vê-la, a casa ainda sendo preparada para a noite, o barman passando o pano com álcool em cima do balcão, acertando os copos, dispondo garrafas, a coqueteleira, as longas colheres de misturar bebidas [...] Bebel ficava em cima (2001a, p. 265).

Vale lembrar que os lugares fágicos são aqueles que visam à suspensão da alteridade do indivíduo, os quais encorajam a ação e não a interação, justamente o que ocorre com Bebel, que encontra estranhos em tais lugares, mas, ao mesmo tempo, sente-se sozinha, uma vez que os encontros são passageiros.

Ainda recorrendo à classificação de Bauman (2001), no romance em questão há um lugar êmico – aquele que tem como princípio a segregação – muito significativo. Trata-se da prisão para onde Marcelo é levado. A personagem some de repente, sem que ninguém saiba onde está, e vai para uma prisão, que tem tabuletas enormes em sua fachada que indicam tratar-se de um “INSTITUTO EXPERIMENTAL DE PESQUISAS AGRONÔMICAS DO ESTADO/ Realização do PLANO DE DESENVOLVIMENTO/ Em cooperação com o Governo Norte-americano através do Acordo 7689-USA-BR-1965” (BRANDÃO, 2001a, p. 353). As tabuletas têm o intuito de despistar e esconder o que realmente era o lugar: um centro de tortura a serviço da ditadura militar.

Essa máscara por parte do governo também estará muito presente em *Zero e Não verás país nenhum*, sempre tentando recriar uma realidade que não corresponde ao que as personagens vivenciam.

Ainda sobre a prisão de Marcelo, tal acontecimento pode ser analisado sob o ponto de vista de Erving Goffman (2010), o qual reflete sobre o que chama de instituições totais, isto é, aquelas que são fechadas ao mundo externo e das quais as prisões são um exemplo. “A gente ouve tiros à noite e no dia seguinte desapareceu alguém. Dizem que são fuzilamentos. Estou com medo. Muito mesmo!” (BRANDÃO, 2001a, p. 360).

Para Goffman, um indivíduo que se encontra em uma dessas instituições, ao passar por tantas humilhações, sofre uma mortificação do eu, e caminha para a perda de sua identidade, justamente o que ocorre com Marcelo, como relata um amigo que esteve com ele na prisão:

Eu tenho medo é que Marcelo na hora de morrer, tenha sentido frustração por não ter ido nem sequer ao começo de onde queria ir. Na última vez que nos vimos ele não raciocinava coerentemente. Quer dizer: estava meio fechado para situação que se desenrolava no Brasil não tendo ideia do processo histórico (BRANDÃO, 2001a, p. 348).

Logo Marcelo, sempre tão engajado com os problemas do país, depois de encarcerado e torturado, perdia a noção do que acontecia para além da prisão e não se sabe se ainda cultivava seus ideais. Diante dessa situação, sua subjetividade é, portanto, anulada.

Outro aspecto que deve ser analisado quando se fala de legibilidade e subjetividade em meio ao urbano é a noção de espaços vazios, os quais “são

antes de mais nada vazios de *significado*” (BAUMAN, 2001, p. 120, grifo do autor). Estes estão ligados ao mapa mental que cada indivíduo tem do espaço urbano. Marcelo, por exemplo, quando chega a São Paulo não conhece a cidade e, portanto, depara-se com muitos espaços vazios:

Não sabia para onde ir; não conhecia nada da cidade. “Devo encontrar algum conhecido na rua e dou um jeito”. Mas era tanta gente que, logo, ele começou a não fixar mais os rostos. Andou de manhã à tarde e se viu sozinho no meio da multidão, que rolava. Sentou-se na mala, na avenida São João [...] Aquilo era como estar totalmente bêbado (BRANDÃO, 2001a, p. 118).

Isso não quer dizer, contudo, que os espaços pelos quais Marcelo andou estavam realmente vazios, mas eram vazios para ele. “O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda” (BAUMAN, 2001, p. 122).

O mesmo aconteceu antes com Bernardo, quando este, também vindo de outra cidade, chegou a São Paulo:

Chegou à rua. Um clarão de sol, intenso, a rua aberta, os prédios. Centenas e centenas de edifícios abrindo-se ao céu claro de um dia de março, em pleno verão. São Paulo. E Bernardo, a olhar. Terror da cidade grande na primeira noite (BRANDÃO, 2001a, p. 93).

Assim, entende-se que os espaços vazios de uma cidade variam para cada habitante, e um mesmo espaço pode ser vazio por determinado tempo, mas depois adquirir sentido. É o que ocorre com as personagens do romance, que, em diferentes momentos, se deparam com lugares da cidade que lhe são estranhos. Esse conceito de espaço vazio está relacionado também à falta de legibilidade, uma vez que se há espaços que não fazem sentido para um indivíduo, isso quer dizer que o mesmo não consegue lê-los ou compreendê-los de forma organizada.

Ao pensar a questão de tal forma, então o conceito de Bauman (2001) pode ser ampliado. Um espaço não é só vazio à primeira vista, mas pode tornar-se vazio, uma vez que um habitante, ao se ver diante da mudança rápida e constante de seu espaço urbano, é submetido ao ilegível, ou ao não entendimento, e, portanto, espaços que antes eram facilmente reconhecíveis, podem tornar-se vazios de significado. Dessa forma, é oportuno pensar que a cidade, tanto nesse romance como nos que serão analisados adiante, pode ser encarada como um grande espaço vazio, mesmo para os que nela sempre viveram.

Na narrativa em questão, ao vislumbrar a trajetória circular de Bebel, que vaga pela cidade sempre em busca de algo que não encontra, a cidade perde seu significado primeiro – o de realização, conquistas, fama – tanto que ela quer sair de lá, como já foi aqui mencionado. Ao viajar e parar em uma estação de trem, já fora de São Paulo, ela afirma: “Eu podia ficar aqui pra sempre e nunca mais sair [...] Olha, não tem barulho nenhum” (BRANDÃO, 2001a, p. 278), barulho que antes a encantava e que ela fazia questão de ouvir.

Aliado a tudo isso, há um clima de abatimento sobre as pessoas que vivem na cidade:

Os operários liam a notícia [...] Seus rostos não se alteravam. Caminhavam cansados, esmagados. Bonecos sonolentos, sem animação. Homens destruídos, arrebatados, meninas gastas diante de balcões, em linhas de montagem. Um ar imenso de fadiga (2001a, p. 336).

Ao observarem essa cena, as personagens começam a questionar se o o suicídio é uma saída: “Adianta se matar?” (2001a, p. 336). Pergunta esta sobre a qual o próprio romance reflete, já que a narrativa tem início com o suicídio de Dina, pintora e amante de Bebel:

Dina se jogou. Nua. O dia acabava e o sol se refletia nos prédios. Ela desceu vertical, depois se inclinou. A tarde era dourada e Dina tinha a cor da tarde. O dourado desapareceu quando ela entrou na sombra dos edifícios. O corpo se depositou na calçada. Chapado na pedra fria (2001a, p. 07).

Assim, depreende-se que o que essas personagens exprimem é um enorme vazio existencial, e o que lhes resta é “o gosto da derrota que é a vida” (2001a, p. 332). E Bernardo, em muitos momentos, expressa a sensação de esmagamento experimentada:

A maioria vai morrer sem jamais saber porque andou tanto pela cidade [...] Eu amava esta cidade e ela não quer ser amada. São Paulo me comprime de cima para baixo e me arrasta com esta multidão que passeia de mãos nos bolsos. Somos a cidade: um caldo grosso, viscoso, de esfomeados, explorados, necessitados. Essa multidão escorrega como lesma e veja a raça brasileira: desnutrida, acabada, feia, magra, chupada, espetada, doente (2001a, p. 373-374).

Essa imagem que Bernardo apreende dos brasileiros, esfomeados, desnutridos, explorados, que perambulam pela cidade contrapõe-se veementemente

àquela do brasileiro que é boa gente e que deve conhecer São Paulo, expressa no folheto no início da narrativa: “e por toda parte tem o paulista, tão bom como poder ser bom todo brasileiro” (2001a, p.13).

Essa oposição só reafirma a dinâmica contraditória que a cidade exerce sobre os indivíduos, pois, ao mesmo tempo em que os encanta e promete oportunidades, é capaz de colocá-los à margem, e eles, a despeito dessa incoerência, não conseguem deixá-la.

### 3.2 ZERO E O ESPAÇO DA DESORDEM

Se em *Bebel que a cidade comeu* a cidade é sinônimo de sufocamento, em *Zero* soma-se a isso a violência, a desordem e a exploração da miséria humana, as quais se apoderam de todo o espaço. A narrativa tem como eixo temático principal a ditadura militar e seus danos políticos e sociais, tema que, aliás, já era prenunciado em *Bebel que a cidade comeu*, mas que agora ganha força.

*Zero* é um romance complexo, especialmente quanto a sua forma, e, por vezes, pode causar certo desconforto ao leitor. Para Tania Pellegrini, a primeira leitura “produz uma sensação claustrofóbica, de opressão no peito e falta de ar. Uma sensação que perdura na segunda, na terceira e nas outras, como reflexo da exploração do espaço narrativo, entre mais coisas” (1996, p. 132). No início da narrativa há uma espécie de introdução, na qual se apresenta a América Latíndia como um continente que já não mais existe, e o que restou dela é hoje o Quinto Mundo, região chamada Hórreo – o que, pelo nome, já sugere um espaço de horror. Desse lugar, saem homens destinados a experiências científicas e meninas são exportadas para os países desenvolvidos, encaminhadas à prostituição infantil. Com isso, antes mesmo da história de José começar, tem-se ideia do espaço em que a narrativa se desenvolve.

José Gonçalves é a personagem central em *Zero*. Trata-se de um matador de ratos em um cinema de uma megalópole, em um país qualquer da América Latíndia, quando esta ainda existia. Embora a cidade em que ele vive não seja nomeada, há claras referências de que seja São Paulo.

José mata ratos num cinema poeira. É um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mijá, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entristece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, mas toma Melhoral, lê regularmente livros e jornais, vai ao cinema sempre, não usa relógio nem sapato de amarrar, é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim (BRANDÃO, 2001b, p. 15).

No início da narrativa, José mora em um pensionato de baixa categoria e, mais tarde, casa-se com Rosa, cozinheira de uma lanchonete. Os dois vivem de forma medíocre e o que caracteriza essa relação é a violência. Com o tempo, José passa a ser assaltante e assassino, e depois se junta ao grupo de Gê, os Comuns, guerrilheiros que combatem o regime ditatorial.

Todas as personagens estão circundadas por um espaço narrativo marcado pela brutalidade e exploração da miséria humana. O Boqueirão, bairro onde José reside, é um imenso centro urbano onde se amontoam deformidades humanas, pessoas com anomalias:

(Como tem doente nesta cidade!) Aleijados, cegos, sem braço, sem mão, sem pés, pés para dentro, pés para fora, caolhos, bocas tortas, sem nariz, corcundas – sempre com um monte de crianças correndo para passar a mão nas costas, a fim de ter sorte – anões, sem orelhas, pescoços tortos, mulheres com elefantíase, pernas imensas, seios que pareciam sacos, fazendo com que andassem curvadas para a frente, leprosos, gente cheia de pústulas, de crostas, rostos que eram uma ferida só, rostos manchados, cabeças em carne viva. (2001b, p. 22-23).

Há uma imagem grotesca na construção desse espaço, e o grotesco é aqui entendido segundo a concepção do crítico literário alemão Flögel, citado por Bakhtin (2008), o qual considera grotesco tudo o que se aparta das regras estéticas correntes, ou ainda, tudo o que contém um elemento corporal e material marcado e exagerado.

A utilização desse artefato na descrição do bairro tem a finalidade de apresentar ao leitor um lugar feio e cheio de tensão, por onde passa todo o povo daquele país, procurando emprego no espetáculo de anormalidades. E, em determinado momento da narrativa, José passa a trabalhar como uma espécie de avaliador dos melhores casos:

. Idade.  
 . 18 anos.  
 . Especialidade.  
 ? An.  
 ? O que você tem de diferente.  
 . An, tenho 18 e parece qui tenho 90.  
 . Ô, meu amigo, da tua região tem uns vinte por aí. Tudo assim. Já escolhemos um menino de 8 que parece ter 100.

[...]

? Do sertão.  
 ? Como sabe.  
 . Já vieram oito bolas rolantes de lá.  
 O homem tinha as plantas dos pés grudadas na cabeça. Seu corpo formava um círculo. Foi contratado.  
 . A Firestone patrocina o show. Construíram um caminhão e vocês serão as rodas.  
 . Obrigado moço. Obrigado. Até que enfim arranjei emprego e posso sustentar minha família, meus filhos.  
 ? Você tem mulher.  
 . E sete filhos (2001b, p. 75, 77).

As falas de José mostram como há uma banalização das deformidades, por exemplo, ter 18 anos com aparência de 90 já não é novidade, foi ultrapassado por um menino de 8 que parecia ter 100. Além disso, José consegue identificar a região de onde as pessoas vêm de acordo com suas características, as quais vão ficando recorrentes, como no sertão em que muitos têm as plantas dos pés grudadas na cabeça.

Tão recorrentes que, em certo momento, o que chama a atenção no espetáculo das anormalidades é um homem comum, sadio. Assim, nota-se como os indivíduos são explorados:

? E o senhor.  
 . quero me candidatar.  
 ? Assim, bonito, limpo, sadio.  
 . Assim.  
 ? Qual é a graça.  
 . Sou um homem normal.  
 . Tem milhares por aí.  
 . Engano seu. Tem pouco.  
 José mandou o homem para os exames médicos: sadio completamente, não tinha nenhuma cárie. Mandou aos psiquiatras, psicanalistas e psicólogos: perfeito. Mandou levantar os antecedentes do homem: bom, honesto ficha corrida limpa.  
 . O senhor existe.  
 ? Como é. Me dá emprego.  
 . Tá empregado (2001b, p. 99).

Foi preciso a avaliação de vários profissionais para atestarem a normalidade do homem e, mesmo assim, José diz “O senhor existe”, como se tivesse a necessidade de fazê-lo para poder, ele mesmo, acreditar.

Com o passar do tempo, o Boqueirão cresce e ocupa mais espaço na cidade, o que chama a atenção do governo, que logo começa a investir nele: “O Boqueirão se organizava [...] previam-se desapropriações para o seu aumento” (2001b, p. 94). Até que ocupa um prédio de oito andares, e José leva Rosa para conhecê-lo:

Andaram em linha reta, voltaram, ela não sabia se estavam voltando pelo mesmo lugar, se era um lugar diferente, vamos sair daqui benzinho, não tem nada pra ver, vamos embora, quero ver o resto lá embaixo, mas José parecia hipnotizado, andando, um corredor dentro do outro, uma sala dentro do corredor, as mesas cobertas, tudo branco (2001b, p. 95).

Diante da insistência de Rosa para saírem de lá, José responde: “Aí é que está, o difícil é sair. Querer, a gente quer. ? Mas como”, do que se entende que o labirinto parece perseguir as personagens, as quais perambulam por espaços em que vivem se perdendo, como se verá em outros trechos do romance.

Nesse sentido, é interessante observar os espaços que José percorre. No início da narrativa, vive na pensão, onde tem que lavar-se com sabão de pedra no tanque – porque a dona tranca o banheiro para não usarem água quente – e todos têm que esquentar marmitas em um fogão coletivo. Frequenta, também, a antiga fábrica de sabão, que se tornou um depósito vazio, onde dormem mais de quarenta mexicanos que chegavam ao bairro. E a cidade “vedada com tapume”, cheia de construções, com “buracos ao comprido das ruas” (2001b, p. 17).

Ao andar pelas ruas, é bombardeado por informações de todos os lados: “às seis e meia da tarde, trânsito congestionado, cartazes de bancas anunciando que esta revista dará grátis uma operação plástica, ganhe uma casa, um guarda-roupa completo, veja quem são as mais elegantes, milionário se atira do décimo andar” (2001b, p. 25). Além da violência, da qual tem que se desviar para não levar um tiro: “Na rua, de um lado para outro, escondidos atrás de janelas, dois homens atiravam com fuzis telescópios, enquanto o povo passava” (2001b, p. 21).

E, em meio a tudo isso, reflete: “A gente pensa bobagens, o tempo todo. Eu gosto de pensar, coisas sem sentido. Porque as coisas com sentido não

fazem sentido” (2001b, p. 25), pensamento que mostra como José se sente em relação a tudo que vê.

Aliado a isso, as personagens convivem com a repressão do governo, que faz proibições incoerentes a todo o momento. A cada ocasião surge uma nova ordem por parte dos governantes, o que deixa as pessoas inseguras e sem saber o que podem ou não fazer, e têm a impressão de serem vigiadas a todo tempo: “Cinco novas proibições [...] Com estas sobem a 114 as proibições oficiais” (2001b, p. 93).

Além disso, a repressão deixa as ruas vazias a partir de certo horário: “ninguém quer sair de casa, as ruas são vazias, cassaram as licenças para circular depois de 21:34 horas” (2001b, p. 19), ou seja, a agitação do dia é substituída pelo silêncio forçado da noite, motivado pelo medo.

A cidade, assim, vai aos poucos se transformando, o desemprego e a fome crescem, e a desordem toma conta, a ponto de não ser mais reconhecível para as personagens:

Esmolas, mendigos, fome, vendedores ambulantes surgindo por toda parte. Advogados bem-falantes vendendo ioiôs luminosos, ratinhos de corda, barbatanas [...] Agrônomos lavando vidros de carros nos estacionamentos. Arquitetos orientando construções de barracos nas favelas. As filas no serviço social, crescendo [...] Mendigos, vagabundos, desempregados, hordas revirando os lixos da cidade, de todas as cidades. As casas invadidas, ladrões presos ao roubar despensas, armazéns e supermercados protegidos por contingentes policiais. Todo mundo querendo ir para a cadeia onde, ao menos, não se morre de fome (2001b, p. 143).

Nesse contexto, José vai se tornando um ser sem referências, que, em meio a tanta desordem, não consegue mais ler a cidade em que vive. Para ele, não há clareza sobre o espaço em que transita – “(Eu não quero ficar aqui, vai me deixar louco!)” (2001b, p. 23) – e é exatamente a falta de legibilidade que o transforma em um indivíduo desorientado e sem consciência de seu papel na sociedade. “JOSÉ, ALGUMA COISA ACONTECE NO MUNDO E VOCÊ NÃO SABE O QUE É” (2001b, p. 52).

A necessidade de reconhecer o ambiente é essencial para o ser humano sentir-se seguro, fato que não acontece com as personagens em *Zero*. José anda pela cidade sem saber para onde vai: “? Pra onde ir ? Procurar emprego. Vou pra zona. Entrou no cinema” (2001b, p. 50). A falta de legibilidade causa insegurança em José, e isso o impede de agir, mesmo não satisfeito com a vida:

Eu queria viver, louco irremediável, sem ligar para minha vida, viver sem parar, morrer de tanto viver, não levar essa vida que levo, deslizando, sem fazer nada, sem saber o que sonhei um dia, se sonhei, nem sei o que quero (2001b, p. 89).

As palavras da personagem “morrer de tanto viver” mostram como José é ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que gostaria de viver intensamente, não sabe o que fazer com sua vida. Inclusive, é criticado pelo próprio narrador, que, em nota de rodapé, comenta: “José não toma atitude, porque não quer. O mal dele é não se definir, é de deixar atravessar, é não gritar. Tenho raiva de José” (2001b, p. 89).

A confusão com relação a si mesmo vai sendo mostrada ao longo do romance:

Porque esse, sou eu, José. Dois. Um, eu mesmo, saindo de mim. Outro, eu mesmo, entrando em mim. Um e outro coabitando [...] Qual sou mais, quando vou me encontro voltando [...] Eu queria me sentir um instante se Um e o Outro. Vazio. Esse instante pode ser o da minha morte (2001b, p. 52).

Se é confuso e não sabe o que quer, suas atitudes são tomadas por impulso, como o próprio casamento com Rosa: “Também não interessa, não gosto dela, não sei por que estou me casando” (2001b, p. 91).

E sob essa mesma lógica, José se torna um membro dos Comuns, mas não o faz por ideologia, e sim por raiva, de algo que ele não sabe explicar, o mesmo sentimento que o leva a matar pessoas sem razões aparentes. “Mas eu não acredito nessas coisas que vocês acreditam” (2001b, p. 203).

A descrença de José se estende ao futuro, e, ao saber da gravidez de Rosa, mais uma vez demonstra medo:

Esse filho que Rosa quer, não pode nascer. Eu, também quero. Mas não, sei. Aqui, não tem hoje, nem amanhã. Não tem nada, só alguns instantes. Uma vida, não são instantes, é tudo. O tudo, aqui é a morte, amanhã. A prisão, a impossibilidade de meu filho ser alguma coisa, viver, amar. Impossibilidade de crescer, estudar (matam ele na escola), ter emprego, ter outros filhos. Medo, meu, de Rosa, dos meus vizinhos, geral. Medo pavor, receio. ? O que vamos fazer se esse filho vier (2001b, p. 205).

A apreensão da personagem diante da possibilidade de ter um filho corrobora a ideia da insegurança, da incerteza de futuro e da descrença no próprio

presente. Há um medo geral que impossibilita qualquer perspectiva de vida, uma criança não sobreviveria naquele contexto.

No entanto, não foi sempre assim para José. Assim como as personagens de *Bebel que a cidade comeu*, ele também um dia quis conquistar a cidade e ser aceito por ela: “Ele via a cidade toda, lá de cima (Um dia eu vim para cá, conquistar o mundo. Mas eu não sabia o que queria, e ainda não sei, estou em experiência)” (2001b, p. 171). Mas, ao contrário de Bernardo, Bebel e Marcelo, José não tem muita clareza do que seria “conquistar”, e, diante da miséria aliada ao contexto repressivo, não via muitas possibilidades no mundo urbano.

Tudo isso faz com que ele possa ser visto como “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 1999, p. 32). É possível até mesmo usar o termo “descentramento”, também empregado por Hall, para definir o estado em que José é apresentado, pois, em muitos momentos, falta-lhe a lucidez, não diferencia fatos reais de sonhos ou devaneios:

José caminhou. ? Acordado? Dormindo? Sonhando? Pisando real. (Quando entrei, vi que eu caminhava em minha direção. Era eu mesmo tentando sair, pela porta por onde eu entrara. Ao mesmo tempo, eu estava me vendo entrar. Então, o eu que entrava queria dizer ao eu que saía que ele devia ficar. E o eu que saía tentava dizer ao eu que entrava que ele devia sair. Mas nenhum dos dois conseguia falar. Era como se tivesse um vidro no meio de nós dois. O eu que entrava passou por dentro do eu que saía, de modo que eu não soube mais se estava entrando ou saindo e se formou na minha cabeça uma grande confusão [...]) (BRANDÃO, 2001b, p. 47).

Por diversas vezes, José tem pensamentos como esse, de que é “dois”, o que demonstra seu conflito, o qual ele tenta resolver através da violência, inclusive, para com ele mesmo: “Lacerou o rosto de correr sangue. Olhava e via o sangue e tentava se rasgar mais. O peito, os braços, as pernas, onde as unhas alcançassem [...] Quando a gente quer fazer as coisas contra a gente mesmo, falta força, que merda” (2001b, p. 118).

Talvez a violência seja seu único campo de ação: roubar, matar, bater em Rosa. José é marginalizado e é levado pelas circunstâncias, como por exemplo, o fato de não conseguir o dinheiro para comprar a casa através de um financiamento no banco o faz roubar, o que só reafirma que está desorientado: “Se eu não tenho dinheiro. Se não tenho emprego para ganhar dinheiro. Roubo. Fácil. Roubo e se acabou” (2001b, p. 142).

E aí o niilismo se instala, segundo as palavras de Nietzsche, como “o mais sinistro de todos os hóspedes” (1978, p. 379), como o sentimento assombroso da derrocada de todo sentido. José não vê significado em nada que o rodeia:

*O niilismo como estado psicológico terá de ocorrer, primeiramente, quando tivermos procurado em todo acontecer por um “sentido” que não está nele: de modo que afinal aquele que procura perde o ânimo. Niilismo é então o tomar-consciência do longo desperdício de força, o tormento do “em vão”, a insegurança, a falta de ocasião para se recrear de algum modo, de ainda repousar sobre algo – a vergonha de si mesmo, como quem se tivesse enganado por demasiado tempo (NIETZSCHE, 1978, p. 380).*

Segundo Michel Haar (1996), no niilismo, todos os sentidos anteriores, sejam eles morais, religiosos ou metafísicos, se furtam, se distanciam, é quando faltam as metas, é uma agonia indefinida de sentido. E é exatamente a esse estado que José chega, tanto que em determinado momento da narrativa, diante da TV, a reação é de náusea, como se quisesse esvaziar-se de tudo o que via:

*(Estou num ponto dessa terra que aparece na tela. Que enorme mentira, a Terra não existe, não existo, nada existe, é imaginação. Perdi a vontade de roubar, perdi todas as vontades, quero vomitar tudo de dentro, o estômago, coração, pulmão, baço, fígado, intestinos, rins, bexiga, pâncreas, glândulas, esvaziar inteiro e engolir aquela lua seca, árida, de gesso) (BRANDÃO, 2001b, p. 149).*

O processo caótico faz com que José não consiga manter-se lúcido e coerente, a ponto de chegar a um estado de derrelição, abandono, em uma completa ausência de valores, e até mesmo de querer exaurir-se de seu conteúdo orgânico. É o peso que lhe recai ao tomar consciência da falta de sentido. Assim, surge a pergunta niilista “para quê?”, se o final é o nada, se não há sentido, para que continuar? Para que lutar? Para que viver? O sentimento pelo qual José é tomado é de que tudo é em vão, sentimento este que as personagens de *Bebel que a cidade comeu* já experimentavam, mas aqui vem à tona de forma muito mais intensa.

Em vários momentos, José não consegue sequer sair do lugar, e parece ser tomado por uma abulia:

Faz dois dias que estou de pé, parado no mesmo lugar. Rosa foi visitar a mãe no interior. Não tenho ânimo de dar um passo. Quero, mas não quero me movimentar. Não me movimento. Penso que vou ficar assim uns três dias (2001b, p. 169).

Outro aspecto importante acerca de José é que, conforme foi apontado no capítulo anterior, Benedito Nunes (1983) considera que em *Zero* ocorre a deseroização completa, uma vez que o herói é substituído por um “indivíduo das camadas inferiores, tornado um recheio de propaganda, alvo da violência externa, menos um tipo do que emblema de sua condição social, é um José qualquer” (1983, p. 65). Seguindo essa perspectiva, Tania Pellegrini (1996) afirma que José não é um herói, nem mesmo é um personagem, mas é um símbolo, um emblema da impessoalização, da perda da identidade. É um indivíduo qualquer na grande cidade, é todo mundo e ninguém.

Em um determinado trecho da narrativa, José e Rosa tiram uma fotografia no lambe-lambe, e, por ter acabado o papel, teriam que buscá-la depois. Rosa retira o envelope na casa do fotógrafo, mas “o homem tinha se enganado, o que havia lá eram fotos de um homem de cara chupada, vagamente parecido com José” (BRANDÃO, 2001b, p. 79). Isso mostra como José é um indivíduo comum, sem nada de especial que o diferencie, de modo que o fotógrafo chega a confundir seu rosto. Essa insignificância da personagem vai ser reafirmada pelo próprio narrador em outro momento: “Vocês repararam que até agora José não levou tiro, não se machucou. Não porque seja um super-herói. Ao contrário, é um infra-herói e passa despercebido, inatacado, desprezado” (2001b, p. 222).

Além de José, outras personagens também passam a ser “impessoais”. Uma delas é Rosa que, assim como José, não tem clareza sobre o espaço que transita, e, como conseguinte, tem sua subjetividade anulada. Após casar-se com José, ela sonha com uma vida perfeita, quer ser uma mulher de respeito e deseja a casa própria. Deixa de trabalhar por achar que a esposa deve cuidar do lar e pressiona José para saírem do Boqueirão, porque o bairro a envergonha. Tais ideais são reflexo de que Rosa quer pertencer a algum lugar, quer ter uma posição. Quando tinha 16 anos, ganhou um concurso de miss e a mãe sonhava que ela se casaria com alguém que seria presidente do “Rotary”. A personagem pode ser vista como um

símbolo da alienação imposta, perfeitamente acomodada ao estado das coisas. Pequeno-burguesa pretensiosa e cheia de pruridos, vítima inconsciente de uma educação repressiva (o que transparece em como vivencia sua sexualidade) e do bombardeio consumista [...] (PELLEGRINI, 1996, p. 154).

É importante ressaltar que os ideais de Rosa nada têm a ver com o modo como José vê a realidade. O sonho da casa própria, por exemplo, não significa nada para ele “? Mas, porra, para que eu quero casa própria? Por que a gente é obrigado a ter tudo isso? Por que eu não me separo dessa mulher? Por que não mato ela” (BRANDÃO, 2001b, p.142). Além disso, José discorda do fato de Rosa parar de trabalhar: “. Assim que me casar, deixo o emprego. Não deixa, não. É sempre um dinheirinho a mais ? Mas, mulher casada em emprego ? O que tem . Não é direito, não é, não” (2001b, p. 93).

Com o passar do tempo, as pressões financeiras vão aumentando e Rosa fica cada vez mais frustrada. Tal frustração a faz ficar doente, sem vontade de viver, perdida em uma vida sem sentido, que em nada corresponde ao que idealizava.

Um dado importante a ser observado acerca de Rosa e sua relação com o espaço é o momento da aquisição da casa própria, quando ela e José se mudam para um conjunto habitacional. Nesse local, todas as casas são iguais e não há nada que as diferencie umas das outras, sequer há números. Há um único mercado no bairro, para as quatro mil casas ali construídas, e Rosa, ao voltar de sua primeira compra, não consegue encontrar a sua. A personagem, então, vê-se perdida, anda por todos os lados e não reconhece onde está:

Rosa ficou parada no largo amarelo. A vista escureceu, ela começou a cair para a frente. Um homem viu, segurou-a pelo braço. Rosa queria voltar para casa. ? Seria no segundo ou terceiro quarteirão. Talvez se lembrasse da esquina. Não, eram todas iguais. Nenhum ponto de referência, as casas brancas se sucediam. Deve ser na quadra de baixo. Não era. Dez quadras, vazias. Caía sempre dentro de quarteirões brancos. Estava em pleno miolo da vila, o sol batia nas casas, fazia mal aos olhos. Perguntava, outras mulheres abriam os olhos surpresas (2001b, p. 155).

É como se Rosa estivesse dentro de um labirinto. Nota-se, com isso, que assim como ocorre com José, ela não tem clareza do lugar, há a falta de legibilidade do espaço, e a reação diante disso é o desespero: “... coloquei um

capacho na porta de casa, tão bonito, todo verde, combinando com o azul e agora onde está? a minha casinha” (2001b, p.156).

O fato de Rosa ter colocado um tapete em frente à porta de sua casa mostra que ela parece ter certa consciência da massificação e da sensação de desorientação que isso acarreta, já que ele seria uma espécie de distintivo. Para que haja legibilidade, é preciso de certos pontos de orientação, e, para Rosa, o capacho verde seria um deles. No entanto, o desaparecimento do tapete indica a destruição de qualquer tentativa de resistência, o que a faz continuar sem parâmetros para sentir-se segura.

Antes mesmo de casar-se, Rosa dá sinais de que tem noção da importância da necessidade de orientação. Os próprios ideais de casamento, ter uma casa própria, ser uma esposa perfeita e mulher de respeito, funcionam como uma maneira de orientar-se na sociedade em que vivia. Mas, além desses, há um episódio que deve ser lembrado: ao viajarem para o interior, para que José pedisse sua mão aos pais, ela observa as placas na estrada: “Obedeça à sinalização e viaje tranquilo”, diante das quais comenta: “Querido, era bom ter sinalização na vida da gente. Era mais fácil e sossegado. Era só seguir” (2001b, p. 80).

A partir da fala da personagem é possível perceber como a orientação do espaço e a orientação da vida estão intimamente relacionadas. A sinalização traz uma sensação de segurança para Rosa, sensação essa que ela gostaria que se estendesse para a vida, mas que, por diversos motivos, encontra-se apagada.

Além de José e Rosa, há outros personagens que demonstram o que Flora Sussekind (1993), ao definir o que considera mais marcante na ficção brasileira das décadas de 70 e 80, enfatiza como sendo a anulação do sujeito, reduzido ao anonimato pela cultura de massas. Tal anulação pode ser observada em Átila, amigo de José, que namora modelos de outdoors e, mais tarde, acaba acompanhando o amigo nas ações do grupo de Gê:

Átila só fuma maconha quando está na fossa. “Para tirar eu de eu”. Ele e a namorada, uma morena chamada Carola, magra demais para o gosto de José. Átila gostava das mulheres magras. Era gamadíssimo em Carola. Ela: tímida, quieta. Tinha um bar deixado pelo ex-marido morto de tétano. Barzinho pequeno, no pátio de uma escola. Vivía de guaraná, cocas, café com leite, goiabada com queijo, balas, marias-moles, bons-bocados, doce de abóbora, coco e leite, sanduíches. Carola passava lá o dia inteiro. Átila

contou para José por que era tão gamado em Carola. Não faziam pela frente, nunca\* (BRANDÃO, 2001b, p. 18).

Na mesma página, há uma nota de rodapé com a explicação: “Carola só existe em fotos de publicidade. Átila inventa tudo” (2001b, p. 18). Dessa forma, nota-se que a personagem lê o mundo a sua volta pelo viés do simulacro, colocando em dúvida a diferença entre falso e verdadeiro. Átila é guiado pelo princípio da simulação e a relação que mantém com as modelos de outdoors

já não se trata de imitação [...] Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias (BAUDRILLARD, 1991, p. 09).

A personagem acredita realmente em seus relacionamentos com as modelos e, sendo cópias, são perfeitas, impecáveis, exatamente da maneira que ele sonha. Já que são simulacros, não apresentam as “peripécias” do mundo real, e trazem para Átila tudo o que ele espera. O interessante é notar que Átila tem a possibilidade de conhecer uma dessas modelos e chega a sair para jantar, mas ele conclui que ela é melhor no outdoor. Então, mais uma vez é a ideia do simulacro, já que a cópia é melhor do que o real:

? Sabe, Zé. Tem uma coisa. Eu descobri uma coisa. Olha, eu gosto mais dela no cartaz. Muito mais. É mais bonita, mais boa, alegre, eu falo o que quero [...] É genial, ela no cartaz, quietinha. Foi daquele jeito que eu me apaixonei, assim eu quero, que ela fique (BRANDÃO, 2001b, p. 103).

Em vista disso, sua percepção da realidade é distorcida, o que influencia profundamente na anulação de sua subjetividade. Há que se apontar que o ambiente urbano muito contribui para esta distorção. A vida agitada da grande cidade, o bombardeio incessante dos meios de comunicação, em especial a TV, e o apelo ao consumo – “Detergente KCL, Casas Biancamana, onde todos compram, Aron dá muitos prêmios, roupas e prêmios, roupas, e as vitrinas das lojas que vendem a crédito, ternos, camisas, cuecas coloridas” (2001b, p. 70) – aliados ao fato da personagem não ter conseguido cadeira de professor porque não quis pagar uma taxa a um inspetor, fizeram de Átila um ser descrente.

Entretanto, o que o leva à anulação total ou à mortificação do eu, já antes mencionada, é o momento em que vai para a prisão, um lugar êmico<sup>13</sup>. Por motivos políticos, Átila é preso, mesmo tem ter culpa alguma, uma vez que só acompanhava o grupo dos Comuns, mas não sabia nada sobre eles ou sobre seus planos. Ao ser preso e interrogado, Átila não confessa nada e, embora esteja dizendo a verdade, é torturado cruelmente por um homem chamado “Ternurinha”.

O fato de Átila não confessar nada, faz Ternurinha pensar que sua resistência é resultado de intenso treinamento de guerrilheiro. Quanto mais Átila resistia, mais era torturado. Foi queimado, passou por choques, afogamento, pau-de-arara, e teve seu tímpano estourado:

Churrasquinho: técnica de tortura que é ligeira variação em torno do pau-de-arara. O preso é colocado normalmente no pau-de-arara. Só que embaixo dele queimam folhas de jornal. Átila voltou à cela com queimaduras de primeiro grau nas costas [...] E cortaram com navalha todo o seu cabelo, fazendo lanhos enormes na cabeça e deixaram o sangue escorrer. Depois, Ternurinha levou uma lata de querosene, cheia de bosta e mijo e dois homens agarraram Átila, colocaram sua cabeça dentro da lata e seguraram. [...] espinhos debaixo das unhas [...] tiros de revólver dados bem junto à orelha, arrebetando os tímpanos (BRANDÃO, 2001b, p. 282-283).

Do mesmo modo que ocorre com Marcelo, em *Bebel que a cidade comeu*, a prisão e tortura de Átila também constitui um exemplo do processo de mortificação do eu:

Além da deformação pessoal que decorre do fato de a pessoa perder seu conjunto de identidade, existe a desfiguração pessoal que decorre de mutilações diretas e permanentes no corpo – por exemplo, marcas ou perda de membros. Embora essa mortificação do eu através do corpo seja encontrada em poucas instituições totais, a perda de um sentido de segurança é comum, e constitui um fundamento para angústias quanto ao desfiguramento. Pancadas, terapia de choque [...] podem levar estes últimos a sentirem que estão num ambiente que não garante sua integridade física (GOFFMAN, 2010, p. 29).

E é exatamente o que ocorre com Átila que, tendo seu cabelo raspado, sofre uma mutilação do eu, além da degradação e humilhação de ter contato com excrementos e da terrível dor a que é submetido. Como se não bastasse esse martírio, a personagem ainda é obrigada a rastejar até um avião, de onde partiria para ser enterrada viva:

---

<sup>13</sup> Conforme Bauman (2001), um lugar de segregação, como já foi anteriormente definido.

Átila concebeu a morte. Enterrado, era a permanência. Conservava os sentidos: tato, olfato, visão, audição, paladar. Morte, impossança diante dos bichinhos que corriam pelo seu corpo e boca já cheios de terra. Era perceber-se comido. [...] Átila apodrecia (BRANDÃO, 2001b, p. 293).

Diante de um quadro de horror como esse, não há como manter qualquer resquício de subjetividade, até porque, mesmo enterrado, tinha consciência de que a morte viria logo, e seria por um modo degradante: o apodrecimento.

Há de se pontuar que José também é preso por diversas vezes ao longo da narrativa, e em algumas também é torturado, embora nenhuma descrição dessas prisões seja tão detalhada como o que ocorre com Átila. Em uma delas, José é levado para investigação e tem seus pertences tomados:

. Pode i embora.  
 ? E minhas coisas.  
 ? Que coisa.  
 . O relógio, a carteira, uns papéis que eu tinha.  
 . Você não tinha nada.  
 ? Como não tinha. Ficou com vocês lá.  
 . Não ficou nada. E vai andando, vai antes que fique de uma vez. Comunistinha de merda. Nós vamos te pegar. Vamos, mesmo, ah, se vamos! (2001b, p. 55).

O fato de lhe tirarem os pertences também é uma forma de mutilação do eu, conforme Goffman (2010), pois são objetos que compõem sua identidade, o que contribui para que José se sinta impotente diante da situação.

Além disso, José também foi torturado e passou por situações degradantes:

José esperou, apagaram a luz. Veio a fome, veio a sede, vontade de urinar, a barriga dele se contorceu. Acenderam a luz. José se aliviou no canto da sala. Entrou um homem, furioso, bateu na sua cabeça: limpa, limpa, limpa já, já.  
 ? Com quê.  
 . Não sei, não quero saber, tenho raiva de quem sabe.  
 José tirou a camisa, limpou tudo, ficou com a camisa, de bosta e mijo na mão (BRANDÃO, 2001b, p. 188).

Assim, se antes José já era um indivíduo cuja subjetividade era anulada, por diversos motivos referentes ao não entendimento do espaço, a tortura e as humilhações sofridas na prisão só contribuem ainda mais para o processo de mutilação de seu eu.

Outra personagem que merece destaque em *Zero* pela falta de clareza do espaço e pela subjetividade comprometida é Carlos Lopes, um homem que vive em busca de atendimento médico para o filho doente. Após dois anos, a criança morre e o pai é responsabilizado por isso, sendo preso. Essa história é narrada paralelamente aos acontecimentos da vida de José, e esse paralelo é expresso por meio da exploração de alguns recursos gráficos, como por exemplo, colunas ou quadros destacados nas páginas.

É importante apontar que todo o percurso que Carlos Lopes faz para que o filho doente receba atendimento só reafirma a ideia de um espaço confuso, no qual o indivíduo vagueia sem saber para onde. É, mais uma vez, a falta de legibilidade da cidade que se destaca na trajetória das personagens do romance. Carlos Lopes corre com o filho nos braços por vários hospitais, institutos, e não consegue nada, pois sempre é mandado para outro setor:

Vai ao guichê 7/ Carlos foi, explicou o caso. / .Isso é o guichê 12. [...] 765, não, sim 435, é mais em cima, desce, sobe, para a direita, 657, 6547, 23456, no andar de baixo, 789, ao lado, 987, sobe mais dois, 198786, desce quatro, procura o Artistides no 3728, aqui nunca, lá, lá nunca, aqui, 433, 555, 666, 888, 999, 665, o senhor já veio aqui três vezes, chega, quantas vezes é preciso explicar ao público as coisas, vá ao 198767898767656, ah, esse guichê está fechado, então vá ao 78654663425, ou ainda ao 657483954637, ou a qualquer um cujo final seja da série BG 56 (2001b, p. 98).

Depois de muito tempo e burocracia, Carlos Lopes chega ao guichê que poderia atender o menino, mas já é tarde demais:

É aqui. Deixe-o ver./ [...] / ? Ver o menino./ . Não sua documentação./ A maleta cheia foi passada, o funcionário examinou./ . Tem um problema./ ? Qual./ . O senhor não tem mais direito a nada./ ? Por quê./ . O senhor abandonou seu emprego, faz dois anos. / . tinha que cuidar do menino./ ? Mas o menino não está morto./ . Mas estava vivo./ . O senhor o matou./ . Não, é que demorou./ . O senhor matou. Matou seu filho./ Chamou os guardas e prendeu Carlos Lopes. Será julgado no dia 7 de dezembro e há poucas probabilidades de não pegar prisão perpétua (2001b, p. 104-105).

O absurdo dessa situação dá ideia do caos em que as personagens vivem e de como o ser humano é visto apenas como um fantoche, é um nada em meio à grande cidade. Carlos Lopes está em uma atmosfera alienante, já que é tratado com indiferença por tanto tempo e, ao final, ainda tem que ouvir “O senhor

matou. Matou seu filho”. A busca pela salvação do filho, o sofrimento pela morte e a posterior culpa que lhe atribuem faz dele um ser completamente anulado.

Como se pode observar, todas as personagens mencionadas sofrem o efeito da urbanidade e, como consequência, têm sua subjetividade afetada. Aqui cabe recorrer às considerações de Renato Franco quando este afirma que, após o golpe de 64, tornou-se inviável a constituição de um ser coerente nos romances:

A figura narrativa que emerge do cenário literário posterior ao golpe de 64 é, em geral, incapaz de atar os nexos entre os vários acontecimentos de sua vida, a qual se despedaça e se faz, para ela mesma, em cacos: obscuros pedaços da realidade, peças de um quebra-cabeças que já não consegue recompor (FRANCO, 1998, p. 55).

Ao mesmo tempo e convivendo com o clima de desordem, as personagens percebem uma cidade que se transforma e cresce cada vez mais, acumula sujeira e o fedor, já presente nas ruas de *Bebel que a cidade comeu*, só aumenta: “pais e filhos disputando o lixo a imundície o resto da sujeira da cidade colocado em montes imensos – coisas podres – urubus – gente catando – separando – selecionando – o cheiro deteriorado” (BRANDÃO, 2001b, p. 226).

O verde do espaço, que inexistia em *Não verás país nenhum*, começa a dar sinais de seu desaparecimento, diante da cidade que se torna gigantesca:

Olha como cortam as árvores da margem do rio. Estão destruindo o verde desta cidade [...] Selva de asfalto – cidade desumana – metrópole voraz – comedora de gente – antro de neuróticos – tumulto de vidro – floresta de cimento armado – cidade que mais cresce no mundo – locomotiva puxando vinte vagões – o maior centro industrial da América Latíndia (BRANDÃO, 2001b, p. 228).

É importante destacar, nesse trecho, a enumeração, cuja função é captar o funcionamento da cidade, demonstrando a saturação do ambiente urbano. Tal procedimento evidencia a relação estabelecida entre a tematização da cidade grande e a representação formal de suas características e problemas.

Percebe-se, ainda, no trecho citado, a ideia recorrente da cidade que “come” gente, tal qual a cidade que “comeu” Bebel, a que não se importa com seus habitantes e só cresce, a ponto de sufocá-los. A tranquilidade para José, assim como para a personagem do romance anteriormente analisado, está relacionada à saída da cidade, e até mesmo do mundo: “José precisa correr. Sair dali, sair da

cidade, do mundo [...] A terra estava impossível, a vida não era mais para ser vivida” (2001b, p. 250).

À luz do exposto, pode-se reafirmar a ideia de que a cidade se torna um grande espaço vazio, usando o termo de Bauman (2001), uma vez que esta deixa de ter seu significado inicial, a de lugar agregador, e passa a ser um lugar de opressão para as personagens que ali habitam.

### 3.3 NÃO VERÁS PAÍS NENHUM: A CONSTRUÇÃO DE UMA DISTOPIA

A partir das leituras de *Bebel que a cidade comeu e Zero*, é possível perceber que a cidade vai se tornando cada vez mais caótica, mas nada até então se compara ao espaço de *Não verás país nenhum*. Embora o título se refira a um país, o espaço explorado na narrativa é a cidade de São Paulo, que se encontra em estado de degradação, causado, entre outros motivos, pelo crescimento da população aliado às alterações climáticas.

Na exploração da complexidade do espaço urbano, a opção de Loyola Brandão é por um gênero específico, a ficção científica, a fim de mostrar que a cidade do futuro segue em direção ao seu fim. Aliás, a cidade do futuro é uma característica recorrente do gênero e a ela está relacionada uma outra, a antecipação, ou uma tática que consiste, por parte dos autores, em “mostrar antes que aconteça”, uma espécie de previsão, conforme aponta Bráulio Tavares (1992, p. 34).

Além disso, a ficção científica tende a projetar os medos típicos do homem moderno, como afirma José D’Assunção Barros (2009), o que também pode ser observado no romance em questão, já que o espaço retratado reflete vários desses medos, como poluição, extinção da vegetação e dos animais, escassez alimentar, falta de espaço e, especialmente, de liberdade. Assim, pode-se dizer que o modo como a cidade é construída no romance configura uma distopia.

Antes, porém, de demonstrar como essa distopia se forma é necessário atentar para o sentido do termo e no que ele se difere de utopia. A palavra utopia foi utilizada por Thomas More, em 1516, na obra de mesmo nome, em que protestava contra as injustiças na Inglaterra de sua época. Na narrativa, as pessoas vivem melhor em uma ilha situada em algum lugar, a ilha de Utopia, de outopos, o não-lugar, conforme registra Teixeira Coelho (1981). Desde então, o termo

costuma ser aplicado a “qualquer visão de uma sociedade melhor sem que se leve em conta a questão da chance que tem de ser realizada” (SZACHI, 1972, p. 08).

Entretanto, se o século XVI trouxe o termo “utopia”, Russel Jacoby (2007) pondera que o século XX tratou de criar a “distopia”, ou utopia negativa, com o universo das obras *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell, nas quais a utopia foi “convertida em algo diabólico” (JACOBY, 2007, p. 32).

A distopia é, portanto, um conceito que surge a partir do gênero utopia e seria, como a própria formação da palavra sugere, o mau lugar, ou o lugar da distorção, conforme pontua Coelho (1981).

Ainda sobre o conceito de distopia, é válido recorrer às reflexões de Rudinei Kopp, em sua tese “Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século XX”, defendida em 2011. Segundo o autor, as distopias são formas para criticar, através da exacerbação, os regimes e modos vigentes:

Se uma utopia promete ou indica um mundo melhor a partir da comparação com o atual (necessariamente diferente deste), a distopia simula um “mundo pior” a partir do exagero, por exemplo, na aplicação de leis, modos de dominação, sistemas econômicos ou políticos, costumes, ideologias ou crenças contemporâneas (mas não necessariamente diferente deste) (KOPP, 2011, p. 58).

O autor, citando Gorman Beauchamp, afirma que a imaginação distópica oferece uma imagem ameaçadora de futuro com um estado totalitário avançado, que se mantém sobre um aparato tecnológico massivo. Assim, diante da presença ativa da tecnologia, “a ficção distópica é uma forma moderna única de texto literário na qual emergem os perigos do crescimento do poder tecnológico moderno como recurso narrativo” (KOPP, 2011, p. 50).

Em vista disso, pode-se pensar na maneira como tais conceitos se aplicam nos romances de Loyola Brandão. Em *Bebel que a cidade comeu* e em *Zero*, há alguns traços distópicos, mas o espaço urbano não chega a ser uma distopia. Ainda que haja o autoritarismo e a opressão, a cidade ainda propicia momentos de satisfação para as personagens, isto é, não é um mau lugar por completo.

Em *Bebel que a cidade comeu*, por exemplo, pode-se falar até em imaginação utópica, já que a cidade é algo atraente e que as personagens querem conquistar. Bebel, Bernardo e Marcelo tanto creem na vida urbana que vão em

busca de oportunidades, ainda que não as alcancem. Há, inclusive, momentos de certa felicidade, embora passageiros: “Bebel saía, jantava, ia dançar, comparecia a estreias de teatro, frequentava coquetéis, apareceria em desfile de modas” (BRANDÃO, 2001a, p. 62), situações em que a personagem, no auge da fama, sentia-se amada e isso era motivo de prazer.

Em *Zero*, ainda que o espaço seja marcado pela repressão, também há certas ocasiões em que as personagens esboçam um contentamento, como por exemplo, quando Rosa sonha com a casa própria e consegue tê-la, o que é um motivo de alegria para ela, mesmo que depois isso mude. Com José, essa alegria ocorre através de suas leituras, em especial a de Scott Fitzgerald, o qual indica para muitas pessoas, até mesmo para Rosa: “Eu queria que você lesse o Scott Fitzgerald [...] Sério, o cara é bacana” (BRANDÃO, 2001b, p. 95).

Tais momentos não acontecem em *Não verás país nenhum*, no qual o espaço se mostra como um lugar infeliz e completamente ruim. O romance, publicado em 1981, é ambientado em um futuro não datado. Embora não existam referências claras quanto ao momento preciso, há algumas indicações de que se passaram algumas décadas do período chamado na narrativa de “Abertos Oitenta”, o que seria análogo ao Brasil dos anos 80.

O romance é narrado por Souza, um professor de História que foi obrigado a se aposentar, casado há 32 anos com Adelaide. Os dois vivem na cidade de São Paulo – que, como já se pôde perceber, é o cenário mais recorrente na obra de Loyola Brandão – em um edifício de 30 andares, com 150 apartamentos. Com isso, já se tem uma ideia da aglomeração que se forma na cidade, a qual está inteiramente tomada por prédios e as casas já não existem.

Não há nada que traga o mínimo de alegria para as personagens, aliás, se houve felicidade algum dia, essa ficou em um passado remoto. Há um discurso pessimista e uma sensação de não haver saída nem qualquer possibilidade de conforto. Logo no início da narrativa, é possível notar o estado em que se encontra o espaço. A cidade se forma aos olhos do leitor como um lugar que apodrece:

Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e dos excrementos que se amontoam [...] Tentaram tudo para eliminar esse cheiro de morte e de decomposição que nos agonia continuamente. Será que tentaram? Nada conseguiram. Os caminhões, alegremente pintados de amarelo e verde, despejam mortos, noite e dia. Sabemos, porque tais coisas sempre se sabem. É assim. Não há tempo para cremar todos os corpos. Empilham e esperam. Os esgotos se abrem ao ar livre, descarregam, em vagonetes, na vala seca do rio. O lixo forma setenta e sete colinas que ondulam, habitadas, todas. E o sol, violento demais, corrói e apodrece a carne em poucas horas (BRANDÃO, 2008, p. 13).

No trecho citado, há uma descrição antitética, que revela uma ironia. De um lado, a presença das cores alegres e vivas, verde e amarelo – claras referências às cores nacionais – estampadas nos caminhões, de outro, a atmosfera sombria, povoada por corpos deteriorados, por esgotos, por lixo e pelo calor mortal do sol.

Além disso, o traço natural da colina, formada por terra ou rocha, é substituído pelo artificial, ou seja, os detritos produzidos pelo homem urbano. Essa imagem faz lembrar uma das cidades retratadas por Ítalo Calvino, a cidade de Leônia, em *As cidades invisíveis*, a qual passa a ser contornada por uma enorme quantidade de lixo. “É uma fortaleza de rebotalhos indestrutíveis que circunda Leônia, domina-a de todos os lados como uma cadeia de montanhas” (2009, p. 106). Assim, “a cidade conserva-se integralmente em sua única forma definitiva: a do lixo de ontem que se junta ao lixo de anteontem e de todos os dias e anos e lustros” (p.106). Tanto na cidade de Calvino como em *Não verás país nenhum*, o lixo dá uma nova forma à cidade.

Ainda sobre a descrição feita por Souza, vale ressaltar a ironia da condição do homem no mundo urbano representado, uma vez que o espaço do lixo, que forma as setenta e sete colinas, não está vazio, mas é local de abrigo da vida humana, pois todas são habitadas.

Outro aspecto importante é que o mau cheiro, que antes aparecia em algumas noites de *Bebel que a cidade comeu* (“Há noites em São Paulo que um grande fedor desce sobre a cidade”) e em *Zero* (“Como fede esta cidade”), agora é constante e está em todo lugar. Além disso, os excrementos, também presentes nas ruas da cidade nos romances anteriores, tomam conta de todo o espaço, criando uma atmosfera de podridão.

Souza relata que a cidade ficou tão cheia de gente que, em um dado momento, ninguém podia mais se mexer, por isso o governo criou as Áreas de

Circulação. Cada pessoa só podia circular em determinadas áreas, e era necessário ter fichas de autorização:

Tem gente demais nesta cidade. Um dia, os Departamentos Circulantes verificaram que ninguém podia se mexer. Estavam todos aglomerados, apertados, comprimidos. Praticamente imóveis. Os empregos ficaram vazios, a maioria não conseguiu chegar. A solução foi criar as Áreas de Circulação [...] Desse modo foi possível diminuir o fluxo. Mesmo assim, as filas nas calçadas tiveram de ser organizadas (BRANDÃO, 2008, p. 41).

A saturação atinge um ponto máximo e as pessoas ficam sem possibilidade de circulação, reduzindo sua movimentação a poucos locais, que precisam de autorização para serem frequentados, o que indica que sua liberdade de ir e vir está comprometida. Começa-se, então, um cerceamento, o qual é marcado pela presença dos Civiltares e dos Militecnos, que controlam as pessoas o tempo todo. Os nomes dos controladores são muito sugestivos, já que se pode pensar nas misturas das palavras civil e militar, o que se acentua com o fato de que havia, praticamente, um Civiltar para cada habitante da cidade, e ninguém sabia se alguém que estava ao seu lado não era um deles disfarçado. Nesse sentido, o termo Civiltar é bem irônico, pois não se distingue mais quem é civil de quem é militar.

Sobre os Militecnos, é preciso dizer que estes sofreram modificações em seu cérebro e suas emoções foram eliminadas, fato comprovado por alguns cientistas. Nesse caso, a ironia também está presente em sua nomenclatura, pois os que se dedicavam à carreira militar passaram a ser dotados de tecnologia em sua composição orgânica. Aí reside uma característica da ficção científica, de acordo com José D'Assunção Barros (2009), a de implantar memórias que não correspondem a nenhuma vivência afetiva, como acontecia com os Militecnos, extremamente calculistas, e é também um traço distópico da sociedade que utiliza a tecnologia como ferramenta de controle.

Além dos Civiltares e Militecnos, havia o Esquema, nome dado ao governo e também muito alusivo, especialmente quando se pensa na palavra esquema como sinônimo de “arranjo”. Na narrativa, o Esquema tem o poder de controlar a vida de todos os habitantes da cidade, mais uma tendência da ficção científica discutida por Barros, a temática de um mundo dominado e controlado por uma mega corporação, o que traz à tona “o temor diante da possibilidade da perda da liberdade individual” (2009, p. 454).

Esse temor fica mais evidente quando os indivíduos sabem do Isolamento, que, como o próprio nome sugere, era uma espécie de prisão que tirava o indivíduo do contato com os demais, por qualquer problema que causasse, um exemplo clássico de lugar êmico<sup>14</sup>. Assim, os habitantes vivem sem saber o que pode lhes acontecer, já que os que detêm o poder agem arbitrariamente e as normas mudam a todo o momento.

A ideia de restrição da liberdade, sob forma de prisão, pode ser estendida para a cidade como um todo, na medida em que esta adquire características de uma instituição total, o que Erving Goffman define como “um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante [...] levam uma vida fechada e formalmente administrada” (2010, p. 11). Em *Bebel que a cidade comeu* e mais intensamente em *Zero*, há presença da instituição total na forma das prisões. Entretanto, em *Não verás país nenhum*, a própria cidade se torna uma dessas instituições, que tem caráter de lugar fechado, em que todos seguem as mesmas regras, sob a mesma autoridade. Além disso, cada atividade “é realizada na companhia imediata de um grupo relativamente grande de outras pessoas, todas elas tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer as mesmas coisas em conjunto” (GOFFMAN, 2010, p. 18).

Na narrativa, as personagens têm um dia de compras específico, e são obrigadas a consumir somente nesse dia, sob pena de sofrerem retaliações: “Você viu o que aconteceu com a prima de dona Alcinda! E ela só deixou de comprar duas semanas seguidas porque estava doente. Não, Souza! Vamos, que eles não aceitam desculpas” (BRANDÃO, 2008, p. 90).

Ocorre com as personagens o que Goffman (2010, p. 44) chama de “arregimentação”, uma vez que são obrigadas a executarem atividades reguladas e em grupos, e isso faz com que “vivam com angústia crônica quanto à desobediência às regras e suas consequências” (2010, p. 45), exatamente o que as palavras de Adelaide anteriormente citadas demonstram, ao tentar convencer Souza a não perderem o dia de compras, por medo do que aconteceu com uma conhecida.

Toda a vigilância e o desconhecimento das decisões com relação ao seu destino contribuem para a mortificação do eu, termo já aqui explicitado. Souza, Adelaide e os outros habitantes da cidade entram em um processo de “morte civil”,

---

<sup>14</sup> Conforme a já citada classificação de Bauman (2001).

já que têm seus “direitos permanentemente negados” (GOFFMAN, 2010, p. 25) e não podem mais manifestar seus desejos pessoais. E aqui vale citar Goffman uma vez mais quando este afirma que

as instituições totais perturbam ou profanam exatamente as ações que na sociedade civil têm o papel de atestar, ao ator e aos que estão em sua presença, que tem certa autonomia no seu mundo – que é uma pessoa com decisões “adultas”, autonomia e liberdade de ação (GOFFMAN, 2010, p. 46).

Um grande exemplo disso é o fato de as pessoas terem de circular em áreas específicas, como já foi apontado. Cada habitante só pode utilizar um ônibus, que no caso de Souza é o S-7.58, que faz o mesmo trajeto todos os dias: “A ficha indica onde posso andar, os caminhos a percorrer, bairros autorizados, por que lado de calçada circular, condução a tomar. Assim, somos sempre os mesmos no S-7.58” (BRANDÃO, 2008, p. 21).

Outra maneira de terem sua liberdade cerceada é através dos alimentos, os quais passam a ser factícios, têm cheiro, mas não têm gosto. Muitos diziam que o governo colocava neles um tipo de tranquilizante para acalmar as pessoas e acabar com suas vontades:

É a química que eles misturam. Os aditivos tranquilizantes. Doses homeopáticas, que vão minando o organismo. Corroendo a vontade, acomodando. Essa calma que existe é conseguida de que modo? Com ameaças, com a presença ostensiva dos Civiltares? Com o aparelhamento de vigilância, fiscalização? Que nada! O Esquema está sossegado porque encontrou um meio infalível. Injeta a tranquilidade direto no sangue (BRANDÃO, 2008, p. 124).

Assim, a subjetividade e a autonomia das pessoas vão sendo suprimidas aos poucos e, nesse contexto, Souza passa a não conseguir mais ler ou reconhecer a cidade em que vive. Há a falta de legibilidade e em um grau muito maior do que nos romances anteriores, pois não há coerência alguma naquele espaço que se transformou de maneira tão drástica a ponto de se tornar irreconhecível. Em determinado trecho do romance, Souza reflete:

Redescubro São Paulo. Não a minha. Minha. Que ridículo. Como se eu tivesse alguma. Ao dizer minha, prendo-me ao passado, refugio-me no inexistente. Caio no vácuo, daí a insegurança. Encontro uma nova cidade, estranha que apresenta a todo instante novas propostas de vida. Ela continuou, eu parei (SOUZA, 2008, p. 126).

Nas palavras da personagem é possível perceber que a cidade de ontem, a que ele chama de “minha”, era uma espécie de lar, onde se sentia acolhido e do qual fazia parte. Já São Paulo de hoje é um tipo de exílio, pois, diante de tantas mudanças, a personagem se vê como um ser estranho, que não pertence mais aquele lugar: “Não saber nada da própria cidade. Ela inteira à sua volta e a gente reduzido a uma faixa diminuta” (2008, p. 313).

A cidade se torna estranha na medida em que se transforma permanentemente. A todo instante há novas regras, novas formas de vida são impostas e isso gera a ilegibilidade completa: “Não reconheço as ruas” (2008, p. 310). Essa instabilidade promove a insegurança e, como resultado, tem-se a falta de lucidez: Souza perambula de um lado para o outro, sem saber para onde vai e o que procura. “Carreguei sempre este sentimento de que não devo estar. Querer, não ir” (2008, p. 113). É um ser perdido em meio ao caos que o espaço se tornou: “Não há como evitar. Esta é uma cidade sobre a qual se perdeu todo o controle” (2008, p. 112).

Se em *Zero* o espaço é confuso, especialmente pela falta de elementos que orientem as personagens ao andarem pela cidade, como se percebe na trajetória de José, Rosa e Carlos Lopes, em *Não verás país nenhum* essa confusão atinge um patamar de estranhamento completo. Não se trata mais de um indivíduo estar perdido porque o espaço é labiríntico, mas sim porque ele está modificado a ponto de sequer ser possível a lembrança da orientação. O mapa mental que todos têm de sua cidade já não existe para as personagens de *Não verás país nenhum*.

Dessa forma, o que se pode notar é que a falta de legibilidade do espaço urbano vai aumentando nas páginas de *Bebel que a cidade comeu*, *Zero* e *Não verás país nenhum*. No primeiro, o espaço é contraditório, pois atrai as personagens, e, ao mesmo tempo, nega-lhes as oportunidades prometidas, condenando-as ao não entendimento da dinâmica da cidade. Já em *Zero*, esse não entendimento se acentua com a desordem, causada, especialmente, pela opressão e exploração das misérias humanas. Já no último, a cidade chega a ser completamente ilegível e instável, pois muda a todo instante e faz com que os indivíduos percam as referências.

Um fato que deve ser citado sobre o cenário urbano de *Não verás país nenhum* é a ausência de veículos devido ao “Notável Congestionamento”,

quando a cidade passou a ter 500 quilômetros de carros parados e, por isso, as pessoas tiveram que abandonar seus carros nas ruas, fato que gerou um enorme desespero:

Buzinavam, aceleravam. Podia ver o ar preto de fumaça. A maioria esgotou a gasolina e o álcool do tanque. Ninguém desligava o motor. Pela manhã, as pessoas continuavam dentro dos carros. Como se pertencessem a ele. Câmbio, volante, freio, condutor. Esperavam, não sei o quê [...] Teve motorista que ficou uma semana, duas, sem abandonar o carro [...] E o desespero quando souberam que não circulariam mais? Choravam diante do automóvel, inconsoláveis, lamentando como se fosse parente morto. Mulheres desmaiavam, histéricas (2008, p. 130).

Sobre esse episódio, pode-se refletir a respeito dos limites entre a ficção científica e a realidade, uma vez que os grandes congestionamentos, mesmo à época em que o romance foi escrito, não eram de todo estranhos, pelo contrário, especialmente nas grandes metrópoles brasileiras, sobretudo em São Paulo. Então, mais uma vez, recorre-se à tática da antecipação, ou de previsão do futuro, já citadas, além do fato poder ser lido também como a projeção de um medo ou preocupação do homem moderno. Nesse sentido, pode-se considerar que a ficção científica tem a função de hipérbole, na medida em que é utilizada para representar a realidade brasileira, não em seu futuro, mas em seu presente.

Ainda no trecho anteriormente citado, há uma espécie de simbiose entre o homem e o carro, já que o primeiro sente que pertence ao objeto. A relutância em abandonarem os carros indica, também, uma certa crítica ao mundo altamente materializado, em que o objeto automóvel praticamente toma o lugar do humano, e as pessoas sofrem como se tivessem perdido um membro da família.

Vale ressaltar, ainda, que Souza, ao andar pela cidade, observa indivíduos abatidos e sem ânimo, muito diferente da agitação de outra época: “Como era engraçado o tempo em que todo mundo andava apressado em São Paulo, aos encontrões, esbarros” (2008, p. 99). A cidade agitada, cheia de gente à procura de oportunidades, que se via em *Bebel que a cidade comeu* foi substituída pela lentidão dos que agora têm que andar em filas nas calçadas e não possuem mais automóveis.

Ao percorrer esse espaço começam a surgir pessoas com deformidades, tal como acontecia no Boqueirão, bairro onde José vivia em *Zero*, mas aqui os problemas são atribuídos ao clima. “Os mutilados! [...] Dobraram por

aquela galeria. Não tinham braços, um buraco só no lugar do nariz, orelhas imensas. Pareciam bichos” (2008, p. 93). Há, assim como nos romances discutidos anteriormente, a exploração do grotesco, também com o intuito de apresentar um lugar feio e cheio de tensão, mas em *Não verás país nenhum* tal fato contribui ainda mais para a construção da distopia, ou o lugar da distorção.

Aliado a isso, o ar vai ficando mais abafado e uma neblina cresce na medida em que a narrativa de Souza vai se construindo. “A neblina azulada cobre o alto dos prédios, sensação de lona de circo. De onde vem? Antes, eram as queimadas. E, agora, quando não há mais o que queimar?” (2008, p. 69). Essa névoa que preenche a cidade pode ser lida também como uma metáfora da falta de clareza, um impedimento para as personagens vislumbrarem o que é real naquele contexto, o que traz a sensação de sufocamento.

Tal sensação é construída, no romance, pela ausência de liberdade e pelas condições físicas do espaço, deteriorado tanto pelas ações climáticas, por vezes não explicáveis, quanto pelas alterações na natureza provocadas pelo próprio homem, as quais são referidas por Souza em forma de lembrança, como por exemplo, o avô lenhador por muitos anos, ou as praias poluídas, nas quais as pessoas morriam intoxicadas ao saírem do mar.

Também sob a ação do homem, a Amazônia havia se transformado em um deserto. E a propaganda oficial criava uma realidade paralela, incutindo na cabeça das pessoas que a situação era boa. Isso fica claro quando o ministro dos Negócios Imobiliários anuncia na TV:

A partir de hoje contamos também com um deserto maravilhoso, centenas de vezes maior que o Saara, mais belo. Magnificante. Estamos comunicando ao mundo a nona maravilha. Breve, a imprensa mostrará as planícies amarelas, as dunas, o curioso leito seco dos rios (2008, p. 65).

Essa máscara ocorre também em *Bebel que a cidade comeu* e em *Zero*, sempre com a finalidade de criar uma atmosfera de bem-estar, e mostrar ao povo que o espaço em que habitam é bom, a despeito de tudo o que a realidade apontava.

Assim, há um jogo de vozes presente no romance em questão, pois de um lado há o discurso oficial, falacioso, e, de outro, surge uma voz questionadora, que quer desmascarar aquela situação, representada por Souza, não

por acaso um professor de História. Aliás, quando aparece um furo em sua mão, a personagem parece tomar consciência da sua omissão e condescendência para com o regime. Começa, então, a refletir sobre não ter feito nada para impedir que o país se transformasse naquilo que era agora. Não lutou quando o aposentaram compulsoriamente da universidade e acabou por acomodar-se.

Todavia, a esperança, que antes estava adormecida, ressurgiu quando Souza reencontra o amigo Tadeu, também um ex-professor, que, junto com outros colegas, mantém uma reserva escondida, na qual cultivam algumas espécies de plantas e ainda há alguns animais. Essa possibilidade de continuação da vida empolga Souza e Tadeu o leva para conhecer a reserva. Entretanto, ao chegarem lá, o cenário é de destruição e os animais foram comidos pelas pessoas pobres que estavam morrendo de fome. Assim, a esperança parece acabar também para Tadeu: “Onde está o sentido? O que vale mais? A conservação dos animais ou homens esfomeados?” (2008, p. 146).

Mais uma vez, pode-se falar em niilismo, e utilizar as palavras de Nietzsche, pois o que ocorre com as personagens é justamente o “tomar-consciência do longo *desperdício* de força, o tormento do ‘em vão’, a insegurança [...] a vergonha de si mesmo, como quem se tivesse *enganado* por demasiado tempo” (NIETZSCHE, 1978, p. 380). Tadeu representa para Souza uma saída, mas quando este também passa a desacreditar, então não resta mais nada.

O governo, por sua vez, não queria que as pessoas perdessem completamente a esperança e, por isso, cria as Marqueses Extensas, ambientes climatizados que as protegeriam do calor. A propaganda oficial dizia que fora das marqueses não haveria solução. No entanto, esse projeto foi mais uma forma do governo enganar o povo, pois não havia espaço para todos naquelas construções. As pessoas tinham que ficar em pé, encostadas umas nas outras, sem sistema de ventilação, sem água e sem acesso fácil a banheiros.

E Souza, no meio da multidão, escutava os gritos dos que iam para fora da marquise e morriam queimados pelo sol, e, assim, perdia a lucidez:

A confusão é geral, surge o empurra-empurra. Alguém grita. Foi jogado ao sol. O grito cessa muito depressa. De onde estou, não dá para ver o chão junto às bordas. Outros gritos, gemidos, seguidos pelo silêncio. O tempo passa. As pessoas se calam. Tomamos conhecimento da morte. Está aqui (BRANDÃO, 2008, p. 355).

E lá a personagem perde qualquer vestígio de subjetividade que ainda pudesse resguardar, aliás, perder a identidade ou “deixar de existir” parece ser um alívio para ele: “Como? Aqui não precisa de fichas, permissões? Descubro que não tenho dinheiro, identidade, permissão, nada. Não existo, sou ninguém. Finalmente” (2008, p. 334). Nesse trecho, é válido atentar para o uso de frases e orações curtas, as quais expressam o mecanismo das relações humanas e das ações das personagens subordinadas à cidade grande.

É importante observar, ainda, que a situação chega a um ponto em que há pouca ou nenhuma possibilidade de continuidade da vida e, nesse sentido, o título do romance é muito significativo e traz uma perspectiva negativa, de um lugar que se acaba. Para Antonio Hohlfeldt (2001), *Não verás país nenhum* é um não-valor espacial, pois indica o espaço que se degrada gradualmente e cuja revelação depende das andanças da personagem.

Sobre o título, aliás, pode-se fazer uma relação com o poema “A pátria”, de Olavo Bilac, em que as belezas naturais do país são exaltadas: “Ama com orgulho a terra em que nasceste/ Criança! não verás país nenhum como este!”. No romance de Loyola Brandão, tais versos se inscrevem no sentido paródico, uma vez que as belezas naturais já não mais existem e o pouco que restou de um grande país caminha para o seu fim. Dessa forma, a narrativa aponta para a falência da utopia inscrita no poema de Bilac, já que, em seu lugar, Loyola inscreve a distopia. E, nesse sentido, vale recorrer às observações de Henrique Ávila (1997), quando este discute acerca da crise da própria ideia de utopia, que está relacionada ao desencanto que parece ter se instalado entre todos, de modo a tentar descortinar o sentido que ainda teima em furtar-se aos olhos da humanidade.

Outra consideração que deve ser citada é a de Cecilia Salles (2001) quando esta afirma que a cidade em *Não verás país nenhum* é porta-voz da tensão entre apocalipse e esperança. Por um lado há o pessimismo relativo à certeza de que o fim é inevitável, como todas as situações já discutidas apontam, mas há também o otimismo, respaldado pela crença na continuidade do homem.

É preciso ponderar, contudo, que tal otimismo torna-se muito frágil, uma vez que em nenhum momento o romance aponta para a possibilidade de construção de uma realidade mais aprazível. Há duas circunstâncias na narrativa que poderiam sugerir certa confiança no futuro, a primeira delas é quando Souza, embaixo da marquise, avista um pequeno arbusto, com duas folhas verdes, que

crece mesmo sob as mais inóspitas condições do solo. A segunda ocorre já no final da narrativa, quando a personagem sente o cheiro de chuva: “Pode ser que este cheiro molhado venha de um ponto tão remoto que vai demorar muito a chegar. Aposto tudo que é chuva. Alguém sabe se está chovendo por aí?” (BRANDÃO, 2008, p. 381). No entanto, esses fatos parecem mais um devaneio, uma tentativa desesperada de Souza de ter algo a que se apegar, especialmente considerando que ele já se mostra bastante perturbado, numa situação limite de restrições, inclusive físicas.

Como se pode observar, todas as questões discutidas até agora corroboram a ideia da construção da distopia no romance: o autoritarismo do governo, com restrições severas em relação a comportamentos e pensamentos dos indivíduos; a sociedade corruptível, que utiliza a tecnologia como forma de controle sob o pretexto do bem comum – como é o caso da manipulação dos alimentos, das fichas de tráfego e das próprias modificações feitas no cérebro dos Militecnos, já antes referidas – e o discurso pessimista que permeia a narrativa.

Há, ainda, a descrença na ideia de futuro, que fica evidente com a ausência de crianças, em virtude do “Tempo das Crianças Exterminadas” e da “Grande Esterilidade”, épocas que não podiam sequer ser mencionadas. Tal fato é muito significativo, pois indica que aquela sociedade, mais cedo ou mais tarde, deixaria de existir.

Um fato que deve ser mencionado e que também está ligado à ideia da distopia é que o totalitarismo e a opressão do governo podem ser lidos como uma projeção do contexto político social brasileiro dos anos 80 e dos anos anteriores, marcados pela ditadura militar. Com todo o clima de euforia que se via no país pela abertura política no final dos anos 70, o romance satiriza o projeto desenvolvimentista propalado pela ditadura, como uma espécie de aviso de que a tão sonhada liberdade não viria. Daí os “Abertos Oitenta”, que de “abertos” não tinham nada.

As palavras de Carlos Alberto Messeder ilustram o que ocorria no país à época:

Ao contrário dos anos 70, quando tudo parecia terrivelmente mais linear e mais claro, mais facilmente demarcável (principalmente agora, quando já temos que olhar para trás para falar destes tempos), esses anos 80 parecem exigir uma maior sutileza de quem quiser entendê-lo um pouco melhor. Novas situações, novos e velhos problemas, projetos que se delineiam mas, acima de tudo, marchas e contramarchas numa oscilação nervosa entre um clima de euforia e um clima de frustração, de tristeza mesmo. Aberta sob o signo da anistia, da reorganização partidária e da queda do AI-5, a década de 80 prometia mudanças (1986, p. 69).

Esse clima de dúvidas que marcou o país é relatado no romance por Souza:

Dos anos setenta em diante, fomos conduzidos dentro de indefinições. Rodeados por coordenadas paradoxais. Sistemas duros, ares democráticos. Repressões justificadas e justificativas aceitas. Democracias em clima de ditadura. Regimes amorfos que não sabíamos avaliar (BRANDÃO, 2008, p. 68).

A decepção com as promessas que os anos 80 traziam e que não se cumpriram é assunto de uma conversa entre Souza e Tadeu:

Quem diria que a gente iria acabar assim? Tudo pareceria tão promissor nos Abertos Oitenta. [...] Estamos chegando à conclusão que nos deixamos enganar. No fundo, era previsível o que viria. Quantos homens da antiga ditadura não continuaram nos postos? (2008, p. 105).

Com isso, nota-se que há uma espécie de alerta, uma tentativa de desmascarar uma realidade falaciosa e em crise. Nesse aspecto, percebe-se a visão política do escritor e o tom de crítica social, mostrando sua aversão ao controle nas mãos de uma elite dominante. Em diversos momentos da narrativa, Souza reafirma a falta de confiança no governo: “Se existe alguma coisa neste país na qual ninguém ponha fé, algo que não vale absolutamente nada, trata-se da palavra do Esquema” (BRANDÃO, 2008, p. 33).

Há, ainda, um aspecto que deve ser apontado em *Não verás país nenhum* e que reafirma a ideia da distopia: o fato de muitas situações estabelecerem uma relação com a sociedade atual, mesmo que colocadas no tempo futuro. Tais situações parecem familiares ao leitor: o congestionamento, a falta de liberdade, o aquecimento global, a falta de infraestrutura, a corrupção e, finalmente, a ideia de que há uma elite dominante alheia aos problemas do país – o que fica evidente na fala do sobrinho Militecno de Souza sobre o racionamento de água: “- Mas tem o

racionamento, para dividir melhor. / - Racionamento, tio? Pensa que é para todo mundo?” (BRANDÃO, 2008, p. 27).

E, nesse sentido, as considerações de Rudinei Kopp são muito pertinentes ao romance em questão:

A ficção distópica é sempre uma história intencional de advertência – que se refere a uma sociedade imaginada e projetada no futuro – que deve causar assombro nos leitores. A vida se torna pior no futuro imaginado pelo autor [...] Essas advertências e a ideia de “pior” destacam sempre condições relacionadas ao contexto do autor que lhe parecem indesejáveis caso elas se realizem ou se radicalizem como modo de vida. São, portanto, críticas à sociedade que contemplam aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais (KOPP, 2011, p. 61).

Uma última observação deve ser apontada quando se pensa na ideia de progressão distópica nos romances estudados. Já foi aqui referido o sentido do título de *Não verás país nenhum*, mas é preciso observá-lo com relação aos títulos dos outros dois romances. Em *Bebel que a cidade comeu*, há a personificação da cidade e a indicação de que esta engoliu a personagem, no passado. Já em *Zero*, há o nada, como a indicar o vazio, sem nenhuma referência temporal, e em *Não verás país nenhum*, essa ideia de fim, ou nada, se estende ao futuro. Nota-se, então, uma perspectiva negativa que revela que alguns aspectos que levariam ao completo mau lugar já se mostravam desde o primeiro romance, corroborando a ideia de percurso. A cidade, então, faz um trajeto, uma progressão do que se pode chamar de desencanto, que caminha rumo à distopia em *Não verás país nenhum*.

## CONCLUSÃO

A partir da leitura dos romances *Bebel que a cidade comeu*, *Zero* e *Não verás país nenhum*, é possível observar que a cidade faz um percurso que a aproxima cada vez mais do caos, confirmando a hipótese inicial do presente trabalho. Há uma progressão na construção estética do urbano, de modo que a cidade faz um trajeto que caminha para sua figuração distópica.

Um conceito importante na construção deste espaço é o de legibilidade, o qual, como já foi aqui discutido, está relacionado com a maneira como os indivíduos reconhecem e organizam as partes de sua cidade de modo coerente. A falta de legibilidade acarreta consequências como a instabilidade e o sentimento de estar perdido, influenciando a subjetividade, conforme as personagens dos romances analisados demonstram.

Em *Bebel que a cidade comeu*, a cidade não é completamente ilegível, mas o ambiente hostil e a sensação de sufocamento se instalam, a ponto da legibilidade ser comprometida. As personagens procuram um lugar na cidade, mas não o encontram, e o não entendimento da vida cidadina condena-os à exclusão.

Já em *Zero*, a cidade se torna mais confusa e a ilegibilidade começa a se destacar. A desordem do espaço e o processo caótico fazem com que as personagens percam as referências, e até mesmo a lucidez.

Há de se ressaltar, no entanto, que em *Bebel que a cidade comeu* e em *Zero* a cidade é ilegível em alguns momentos, mas as personagens ainda possuem um mapa mental de seu espaço, diferente do que ocorre em *Não verás país nenhum*, no qual a cidade muda a todo instante e já não há referências. Há, então, a falta de legibilidade completa, pois não há coerência no espaço que se transformou tanto a ponto de se tornar irreconhecível.

Esse não reconhecimento da cidade em *Não verás país nenhum* é tão complexo que se pode utilizar o termo “distopia” no romance. O espaço passa a figurar como um mau lugar, ou um lugar da distorção, onde não há liberdade, uma vez que é dominado por um regime totalitário, que utiliza o aparato tecnológico a favor da dominação.

Alguns traços distópicos já apareciam em *Bebel que a cidade comeu* e em *Zero*, como a opressão por exemplo, mas em *Não verás país nenhum* tais

traços ganham força e a cidade se torna um lugar totalmente ruim e sem nenhuma perspectiva de melhora.

Além disso, vale salientar que, nos romances analisados, a cidade pode ser vista como um grande espaço vazio, utilizando um conceito de Bauman (2001), pois esta perde seu significado primeiro – o de lugar acolhedor, de conquistas e realizações – tornando-se um lugar de estranhamento. Chega até mesmo a adquirir características de uma instituição total, conforme o termo de Erving Goffman (2010), uma vez que em *Não verás país nenhum* os indivíduos têm sua liberdade cerceada e é como se vivessem em uma prisão.

À luz do exposto, é preciso destacar uma vez mais a importância da cidade na literatura de Ignácio de Loyola Brandão e a necessidade de pesquisas voltadas para essa temática. O que se buscou com essa dissertação foi uma contribuição para os estudos acerca da obra do escritor, o qual expressa, como poucos entre seus contemporâneos, o impacto do espaço urbano, com toda a sua complexidade, sobre a vida de seus habitantes.

## REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ÁVILA, Henrique Manuel. **Da urgência à aprendizagem**: sentido da história e romance brasileiro dos anos sessenta. Londrina: UEL, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de: Yara Frateschi Vieira. 6 ed São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

BARROS, José D'Assunção. A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX. In: NÓVOA, JORGE (Org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de: Maria João Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Tradução de: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIM, Walter. Alegoria e drama barroco. In: **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista . São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

BILAC, Olavo. **Poesias infantis**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1929. Disponível em:  
<<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/Poesias%20Infantis/Pi01.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

**BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES**. Disponível em: <<http://btd.ibict.br/>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Bebel que a cidade comeu**. 6 ed. São Paulo: Global, 2001a.

\_\_\_\_\_. Entre a literatura, a história e a memória. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, pp. 207-224, jan./jun. 2011. Entrevista concedida a Vera Vieira e Marcia Naxara.

\_\_\_\_\_. **Não verás país nenhum.** 27 ed. São Paulo: Global, 2008.

\_\_\_\_\_. **O primeiro emprego:** uma breve visão. São Paulo: Global, 2011.

\_\_\_\_\_. **Zero.** 12 ed. São Paulo: Global, 2001b.

\_\_\_\_\_. **Zero:** edição comemorativa. 13 ed. ampl. rev. São Paulo: Global, 2010.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** 2 ed. Tradução de: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio.** Tradução de: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. 7 ed. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios.** 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

CAPES. **Banco de Teses.** Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>>. Acesso em: 10 abr. 2012 e 13 mar. de 2013.

CARDOSO, Tânia Cardoso. "**Banquete-ê-mo-nos**": uma relação entre George Orwell e Ignácio de Loyola Brandão. 2000. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/3657>>. Acesso em 8 de março de 2013.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade.** 5 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. artes de fazer. 9 ed. Tradução de: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

COELHO, Teixeira. **O que é utopia.** 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** 3 ed. v. 6. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor:** o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: UnB, 1996.

FARIA, Alexandre. **Literatura de subtração.** Rio de Janeiro: Papel Virtual, 1999.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64:** a festa. São Paulo: Unesp, 1998.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **A ditadura escancarada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GERMANO, Idilva. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. In: **Estudos e pesquisas em psicologia**, n. 2, pp. 425- 446, 2º semestre/ 2009. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a11.pdf>> Acesso em: 04 nov. de 2012.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução de: Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. In: **Ipotesi: revista de estudos literários**, v. 3, n. 2, pp. 19- 30, julho /dezembro/ 1999. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaiotesi/files/2009/12/A-CIDADE-A-LITERATURA-E-OS-ESTUDOS1.pdf>> Acesso em: 08 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HAAR, Michel. **Nietzsche et la métaphysique**. Paris: Gallimard, 1996, pp.30-35. (Tradução para fins didáticos Volnei Edson dos Santos).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3 ed. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Ambiente e vida na cidade. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Todos nós... ninguém: um enfoque fenomenológico do social**. São Paulo: Moraes, 1981.

HOHLFELDT, Antonio. O verbo violentou o muro. Ficção científica nos anos 70: o caso Ignácio de Loyola Brandão. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão**, n. 11, junho de 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Anos 70: literatura**. s/d.

JACOBY, Russell. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Tradução de: Carolina Bonfim Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JEUDY, Henry- Pierri. **O espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KOPP, Rudinei. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20**: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. 2011. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_arquivos/7/TDE-2011-09-22T122554Z-3436/Publico/433625.pdf](http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/7/TDE-2011-09-22T122554Z-3436/Publico/433625.pdf)>. Acesso em 28 de maio de 2013.

LAFETÁ, José Luiz. Fragmentos da pré-história. In: LAFETÁ, José Luiz; PRADO, Antonio Arnoni (Org.). **A dimensão da noite**: e outros ensaios. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2010.

MARTINS, Wilson. **Pontos de vista**: crítica literária, 11: 1982/1983/1984/1985. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **A posse da terra**: escritor brasileiro hoje. São Paulo: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1985.

MESSEDER, Carlos Alberto. O novo network poético 80 no Rio de Janeiro. In: **Revista do Brasil**: Literatura anos 80, ano 2, n.5, 1986, pp. 66- 81.

MONTE-MÓR, Roberto Luís. A cidade e o urbano. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1965.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**: da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO (Org.). **O livro do seminário**. São Paulo: LR Editores, 1983.

PAULA, João Antônio de. As cidades. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

\_\_\_\_\_. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Paulo: EDUFSCar, Mercado das Letras, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Ignácio de Loyola Brandão – Zero (romance pré-histórico). **Colóquio Letras**, n. 33, p. 99-101, setembro/ 1976. Resenha. Disponível em:

<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=33&p=99&o=p>>  
Acesso em: 07 jan. 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

\_\_\_\_\_. Retratos do velho brigador. In: **Cadernos de literatura brasileira: Ignácio de Loyola Brandão**, n. 11, junho de 2001.

REALI, Erilde Melillo. **O duplo signo de Zero**. Tradução de: Vilma Puccinelli. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. A planta da cidade: uma leitura genética de Não verás país nenhum. In: **Cadernos de literatura brasileira: Ignácio de Loyola Brandão**, n. 11, junho de 2001.

SANTOS, Luciana Novais dos. Forma literária e conteúdo social: uma representação em Não verás país nenhum. In: **Revista da Fapese**, v. 2, n. 1, pp.25-46, jan./jun. 2006. Disponível em: <[http://www.fapese.org.br/revista\\_fapese/v2n1-2006/artigo\\_02.pdf](http://www.fapese.org.br/revista_fapese/v2n1-2006/artigo_02.pdf)> Acesso em 28 de maio de 2013.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. **A urbanização brasileira**. 5 ed. São Paulo: Edusp, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, Luis Roberto do Nascimento e. A escrita das cidades. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: cidade**, n. 23. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Cultura, 1994.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna ficção brasileira**. Tradução de: João Guilherme Linke. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

\_\_\_\_\_. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Tradução de: Carlos Araújo. Porto Alegre: UFRGS; São Carlos: UFSCar, 1995.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: **Mana**, v. 11, n. 2, outubro / 2005, pp. 577- 591. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2012.

SOUZA, Antonia Pereira de. **O fantástico no romance Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão**. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=185465](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=185465)>. Acesso em 13 de março de 2013.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

\_\_\_\_\_. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. 2 ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SZACKI, Jerzi. **As Utopias ou a felicidade imaginada**. Tradução de: Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva. **Ignácio de Loyola Brandão: memória e literatura, a escrita como exercício da indignação**. 2011. 234 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, 2011. Disponível em: <<http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Historia/VERALUCIASILVAVIEIRA.pdf>> Acesso em: 13 mar. 2013.

WASSERMAN, Renata. **If you plant... it will wither: Ignácio de Loyola Brandão and the narrative of negation**. Seattle, MLA Convention, 2012 (Comunicação oral).

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.