

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

GUSTAVO CORREIA UTRABO

**UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO ESPACIAL EM
NÃO VERÁS PAÍS NENHUM, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2014**

GUSTAVO CORREIA UTRABO

**UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO ESPACIAL EM
NÃO VERÁS PAÍS NENHUM, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional, do Departamento de Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR.

Orientador: Prof. Ms. Itamar Lopes

CURITIBA
2014

TERMO DE APROVAÇÃO

GUSTAVO CORREIA UTRABO

UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO ESPACIAL EM
NÃO VERÁS PAÍS NENHUM, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Monografia apresentada ao departamento de Pós-Graduação da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR – como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Literatura Brasileira e História Nacional.

Orientador: Prof. Ms. Itamar Lopes

Professor(a):

Professor(a):

Curitiba, PR, maio de 2014

RESUMO

Partindo de um diálogo entre literatura e arquitetura, este trabalho visa analisar o romance *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, a partir de um estudo que busca investigar as representações arquitetônicas contidas neste documento. O trabalho segue no sentido de reconhecer – nessas representações – elementos importantes na formação de um romance utópico. Para tanto, faz-se necessário estudar os aspectos sociais envolvidos no momento da construção da obra literária, através da fala das personagens e do contexto montado pelo autor, para com isto, propiciar uma valorização do trabalho tanto na esfera literária quanto na arquitetônica.

Palavras-chave: Literatura. Arquitetura. Utopia. Construção Espacial.

ABSTRACT

From a dialogue between literature and architecture, this paper tries to analyze the novel *Não Verás País Nenhum*, written by Ignácio de Loyola Brandão. In this document we will investigate the architectural atmospheres contained in this novel, through the recognition to representatios, analizng important elements in the formation of a utopian novel. Therefore, it is necessary to understand the social aspects involved in the written process as the context, through speech of the characters, towards a both in the literary and in the architectural sphere.

Key words: Literature. Architecture. Utopia. Spacial Construction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Walking Cities.....	09
Figura 02 - Croqui Le Corbusier para o Rio de Janeiro.....	10
Figura 03 - Croqui de Brandão para o sentimento de repetição de <i>Não Verás</i>	21
Figura 04 - Uma máquina para metropolitanos solteiros.....	23
Figura 05 - Athletic Club – Corte e Planta.....	24
Figura 06 - Croqui de Brandão para a disposição dos guetos de <i>Não Verás</i>	30
Figura 07- Croqui de Brandão para a disposição dos guetos de <i>Não Verás</i>	30
Figura 08 - Croqui mais avançado de Brandão para a disposição dos guetos de <i>Não Verás</i>	31
Figura 09 - Vista superior Parque do Ibirapuera.....	33
Figura 10 - Marquise Parque do Ibirapuera.....	34
Figura 11 - Anotações de Brandão para a noção espacial de <i>Não Verás</i>	36

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 O ROMANCE.....	13
3 A DISTOPIA MODERNA E A UTOPIA PÓS-MODERNA: CONTRADIÇÕES EM UMA DÉCADA.....	17
4 <i>NÃO VERÁS PAÍS NENHUM: A CIDADE</i>.....	27
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
6 REFERÊNCIAS.....	41

1 INTRODUÇÃO

Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre. Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades. Mas a peculiaridade desta é que quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtos e as lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se a voz de uma mulher que grita: uh!, é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sentiram felizes. (CALVINO, 1990, p. 11)

Qual é o diálogo que a arquitetura mantém com a literatura? Onde elas se tocam? Como elas se unem na construção do imaginário? Não haveriam indagações mais fundamentais do que essas para um arquiteto disposto a realizar uma pesquisa no campo literário. Dentre os mais diversos caminhos que tais questionamentos podem levar, a escolha se deu pela construção espacial como cerne desta pesquisa. Pois foi sempre a ideia de uma nova ou ainda inusitada e futura atmosfera que alimentou e alimenta o imaginário arquitetônico.

Dentro deste papel de conformação do futuro, a arquitetura sempre desempenhou uma importante função perante o homem no que tange às suas necessidades físicas, características do abrigo, assim como em suas necessidades psicológicas. A arquitetura, como matéria futura, se aproxima da literatura, pois ambas desempenham um papel fundamental na composição de uma realidade que pode estar por vir, deste lugar que ainda não se materializou. Dessa maneira, o arquiteto ou escritor dialogam constantemente, através de elementos específicos, ideias de sociedades ainda não existentes, conciliam um não-lugar, uma utopia, como a escrita por Thomas More¹.

Tanto Italo Calvino, conhecido escritor italiano, como Ron Herron, arquiteto membro do Archigram², veem a sua maneira uma ideia utópica de cidade nas décadas de sessenta e setenta. Em *As Cidades Invisíveis*, Calvino descreve diversas cidades imaginárias, cada uma com sua característica específica, composta

¹ Utopia, ficção escrita por Thomas More no final do século XV início do XVI é dividida em duas partes, na primeira o autor faz uma intensa crítica à situação política e social da Inglaterra daquele momento. Na segunda ele nos desloca para a Utopia, uma ilha contemporânea a aquele momento vivido onde reina uma sociedade ideal.

² Archigram, grupo de arquitetos formado em Londres no ano de 1961. Suas propostas buscavam uma conversa entre o contexto vivido e resoluções tecnológicas. Juntos idealizaram projetos de cidades e soluções urbanas utópicas. Archigram, nome composto através da união das palavras *arquitetura* + *telegrama*, ou *aerograma*.

pelas mais diversas atmosferas propostas pelo autor. Há uma trama de relações com a memória, o desejo, os símbolos, entre outros elementos que se repetem ao longo do livro. Já Ron Herron, Peter Cook e seus colegas do Archigram conformaram não uma cidade que correspondia aos interesses estabelecidos por Italo Calvino, porém uma cidade utópica, fundamentada na confiança que pairava na época, no poder libertador da tecnologia.

Dentre as diversas características tecnicistas existentes na *Walking Cities*³, ela nos interessa devido ao ideal de seus criadores, fundamentados e comprometidos com o espírito do seu tempo, que consistia em considerar o universo modificado pela evolução da técnica. Entretanto, os idealizadores da *Walking Cities*, distintamente das vanguardas artísticas do início do século, não buscaram exaltar a máquina como o artefato da industrialização, mas sim como um processo abstrato da mecanização. Ou seja, não era a utilização da tecnologia que se fazia importante, porém a vivência daquele mundo modificado pelas novas relações de produção e consumo. Portanto, os questionamentos do Archigram partem da assimilação e do

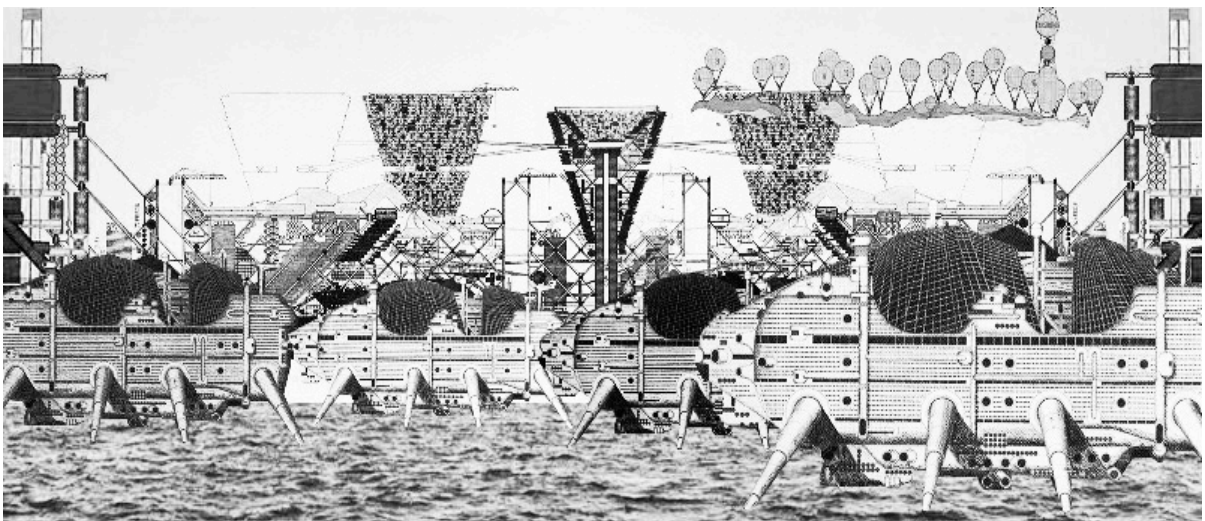


Figura 1: *Walking Cities*, Fonte: HERRON, Ron, 1964.

entendimento de uma sociedade de produção e consumo massivo, muito distinta da ideia poética pensada por Calvino.

³ *Walking Cities* foi um projeto concebido pelo arquiteto Ron Herron, membro do grupo Archigram. As *walking cities* eram grandes estruturas robóticas transitórias com capacidade de percorrer o mundo livremente. Deslocavam-se conforme suas necessidades e sua própria inteligência e a vontade de seus donos. Podiam se aglutinar e conformar grandes metrópoles ambulantes, movendo-se para onde seus recursos fossem necessários.

Assim, o que essas cidades possuem em comum além de sua utopia? Cada uma, à sua maneira, trama a construção espacial de forma específica e nos induzem a imaginar atmosferas até então impensadas. Dessa forma, tanto a arquitetura quanto a literatura desenvolvem um papel especulativo no que tange à projeção de uma realidade futura, formando um corpo de interesse para a presente pesquisa que não repousa na conciliação dessas cidades anteriormente citadas, mas na possibilidade que o diálogo entre a utopia, a arquitetura e a literatura tramam.



Figura 2: Croqui Le Corbusier para o Rio de Janeiro, Fonte: LE CORBUSIER, 1936.

No âmbito nacional, a geração de ideias urbanas no campo da arquitetura foi fortemente fomentada com a vinda de Le Corbusier ao Rio de Janeiro em 1929. Ele propôs uma série de desenhos para a transformação da então capital nacional. Tais propostas resumiam atitudes até então inimagináveis para a cidade, como a transposição da topografia carioca com grandes e longos edifícios.

Essas proposições utópicas não constituíram somente o imaginário de Le Corbusier, como também colaboraram na composição da visão arquitetônica dos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer e, por consequência, influenciaram a formação de diversos “objetos” arquitetônicos emblemáticos na história nacional.

Historicamente e com certa frequência esbarramos em produtos resultantes dessas construções atmosféricas futuras, tanto no campo da arquitetura como no da literatura, pois elas, antes mesmo de serem físicas, são de cunho intelectual e

imaginativo, habitam o campo das ideias. É importante ressaltar, aqui, que esta pesquisa não caminhará pelo viés arquitetônico, pois este somente é incapaz de saciar a imaginação humana. Ela transcorrerá na tentativa de investigar a construção espacial edificada com palavras e suas respectivas imagens conformadoras.

Dentre os escritores nacionais passíveis de serem estudados, destaca-se Ignácio de Loyola Brandão, pois como comenta Cecilia de Almeida Salles, Brandão sempre nos defronta com suas contundentes cidades, na qual muito de seus personagens lutam contra a pressão que o espaço exerce sobre eles, alguns são engolidos pelo ritmo e pela tensão, outros apenas conseguem sobreviver, sem atingir uma vida com um mínimo de dignidade. As cidades desempenham, sem dúvida alguma, um papel determinante sobre a conduta e as relações entre seus habitantes. A mediocridade e a falta de horizontes da pequena cidade têm poderes semelhantes à desigualdade e ao excesso de perspectiva da grande: expõem seus moradores. A subida marginal da cidade grande e o marasmo da pequena tornam a vida, igualmente, insuportável.

Entre as diversas obras de Brandão, analisaremos a publicada em 1981, intitulada *Não Verás País Nenhum*. A escolha da obra é decorrente da narrativa nela desenvolvida, pelo contexto histórico em que foi escrita e pela enorme habilidade do escritor em escrever o romance com harmonia espacial:

Loyola usa da geografia do local para falar da sociedade de *Não verás*: a existência de guetos de “brasileiros naturalizados estrangeiros”, “os que compraram companhias que estavam nas mãos de estrangeiros” e “os que se embriagaram”. O espaço parece determinar muitos aspectos da vida dos indivíduos desta sociedade, e esta mesma sociedade, por sua vez, molda a cidade. (SALLES, 2001, p. 144)

Loyola nasceu em Araraquara no dia 31 de julho de 1936. Aos 20 anos, após completar o científico, muda-se para São Paulo, onde veio a trabalhar como jornalista no jornal “A Última Hora”. Foi também editor de revistas como “Claudia”, “Realidade”, “Setenta”, entre outras. Seu primeiro livro de contos foi *Depois do Sol*, lançado em 1965, e até o momento já publicou trinta e duas obras, sendo que dentre as mais conhecidas estão: *Zero*, *Não Verás País Nenhum* (corpus deste trabalho), *Bebel que a Cidade Comeu*, *Dentes ao Sol*, *Cadeiras Proibidas* e *O Homem que Odiava Segunda-feira*.

Não Verás País Nenhum é um romance escrito durante o regime militar, período marcado por um posicionamento severo no que dizia respeito à liberdade dos escritores, assim como no caso dos intelectuais que produziam o conhecimento arquitetônico, sendo muitos desses formadores de opinião afastados de seus cargos. Dessa forma, é de grande interesse o estudo desta São Paulo futura retratada por Brandão, pois pela literatura foi possível lidar com questionamentos que os arquitetos da época não podiam tratar devido à supressão das suas atividades intelectuais. Durante o regime militar isso ocorreu em decorrência da urgência em discutir as políticas do ir e vir, tanto quanto pelo exílio político dos principais arquitetos do cenário nacional. A resultante foi que o debate sobre a cidade e qualquer obra de maior expressão arquitetônica foi deixado de lado em prol de uma mudança no regime político vigente.

Portanto, este trabalho tramará um diálogo entre a arquitetura e a literatura, utilizando, mais especificamente utilizando como fonte o romance *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão.

O trabalho será desenvolvido primeiramente através da análise do romance, mas não se restringirá a ele, privilegiará utopias e distopias formuladas em seu contexto de produção, mas manterá seu enfoque aos elementos arquitetônicos que conformam a obra.

2 O ROMANCE

Conforme Giroldo (2010, p161), *Não Verás País Nenhum* é ambientado em um momento decorrente de séculos de exploração impiedosa do homem e do meio ambiente. A deterioração ambiental atinge níveis insuportáveis na poluída São Paulo do futuro, na qual perambula o narrador, Souza, um ex-professor de história:

Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos. Que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares. Mal sei o que me pode acontecer. Isolamento, acho.

Tentaram tudo para eliminar esse cheiro de morte e decomposição que nos agoniza continuamente. Será que tentaram? Nada conseguiram. Os caminhões, alegremente pintados em amarelo e verde, despejam mortos, noite e dia. Sabemos, porque tais coisas sempre se sabem. É assim.

[...] O lixo forma setenta e sete colinas que ondulam, habitadas, todas. E o sol, violento demais, corrói e apodrece a carne, em poucas horas.

O cheiro dos mortos se mistura ao dos inseticidas impotentes e aos formóis.

[...] Atravessa as máscaras obrigatórias, resseca a boca, os olhos lacrimejam, racha a pele. [...] Forma-se uma atmosfera pestilencial que uma bateria de ventiladores possantes procura inutilmente expulsar. Para longe dos limites do oikoumenê, palavra que os sociólogos, ociosos, recuperaram da antiguidade, a fim de designar o espaço exíguo em que vivemos. Vivemos? (BRANDÃO, 2008, p. 13-14)

Neste local, Souza, o narrador e protagonista, é dono de uma alma destruída pela tirana conjuntura em que está inserido. A narrativa é balizada pela reconstrução de um imaginário incompleto e tortuoso, que busca entender a realidade na qual vive Souza e construir, a partir desta, uma análise acerca do contexto por ele vivido.

Com o objetivo de debater o feito do narrador-protagonista, impossibilitado de contar o que não foi inteiramente entendido perante o futuro catastrófico, Souza assume um papel que se modifica constantemente na tentativa de compreender e reavaliar o que já foi previamente narrado. Portanto, a forma e o conteúdo do romance são impregnados com a incerteza e com o não entendimento de uma época em que o homem e seu meio se esgotam progressivamente.

Na parte inicial do romance, Souza comenta sobre o surgimento de uma coceira na palma de sua mão, uma coceira incessante que rapidamente se transforma num inoportuno furo. Entretanto esse inusitado orifício não abala o protagonista, mas as autoridades e sua esposa Adelaide. Ela, muito incomodada com este novo acontecimento, somado à situação psicológica e à incompreensão de

mundo de Souza, o abandona repentinamente. Porém, por mais estranho que seja, esse sentimento de abandono, para o protagonista, acaba se transformando em um particular e estranho orgulho que o persegue no decorrer do romance. O furo na mão de Souza cumpre um papel de estopim, é ele o ponto de partida para que o protagonista inicie um enfrentamento de suas frustrações, tanto profissionais como pessoais. Todavia, esse novo posicionamento crítico perante tudo e todos é dificultado, ou, em alguns momentos, até mesmo, impossibilitado em alguns momentos pela propaganda oficial do “esquema”.

Esse “esquema” é o novo poder político em vigor, nascido das fraquezas do antigo governo. Assim, o poder político desvirtua a realidade com o objetivo de manter o controle e os níveis de descontentamento da população. Para isso, ajusta uma realidade onde até mesmo a desertificação da Floresta Amazônica é transformada em uma nova maravilha do mundo.

Dentro de uma distinta realidade, Souza é obrigado a conviver e até mesmo aprender sobre os novos valores em que está inserido, distintos daquele mundo em que estava acostumado. Além disso, o protagonista é ainda obrigado a lidar com a crescente falha em sua memória. Através de um exercício diário, Souza busca se reafirmar para que esta condição se torne um pouco mais real e menos nociva, podendo ele conviver com esta nova realidade.

Para frisar o exercício diário do protagonista em manter sua memória, vale destacar um trecho do livro, no qual Souza trama, com seu sobrinho - único parente que lhe restou -, um diálogo no qual o sobrinho traz integrantes do “Esquema” para dentro do seu apartamento:

- A gente limpa a área.
- Como?
- Tira esses móveis. Quem precisa deles?
- Eu. São os meus móveis. O que pensa?
- Penso que eles atrapalham.
- Vivi a vida inteira com eles. Preciso deles.
- Pois é, enquanto a vida era outra coisa. Não dá mais.
- Até aqui só eu fiz. Cedi a casa, a comida, agora querem meus móveis.
- O que há? O que esses móveis significam? Deixamos as camas, umas cadeiras. Para que o resto?
- Os móveis são minhas lembranças. Certeza de que vivi.
- A única certeza de que a gente precisa é a de estar vivo.
- A vida não é só daqui para a frente, tem tudo que ficou atrás.
- Lembranças. Você é a última pessoa deste país que fala em lembranças.
- O que elas podem acrescentar?
- Uma visão de mim mesmo. O que fui e o que vou ser. (BRANDÃO, 2008, p. 179)

Com a ausência do conhecimento de sua história e do país em que está inserido, decorrente da sua memória falha, Souza se vê estático e incapacitado de entender sua relação com a sociedade como um todo. Como se o entendimento do todo fosse necessário para o seu próprio conhecimento. Com isso, Souza traça diálogos sintomáticos que demonstram sua dificuldade crescente em se comunicar e agir perante tudo e todos. Fora suas próprias indagações com sua memória, o protagonista enfrenta um clima inóspito, um tremendo calor, ao ponto de comentar: “a cabeça latejando, não dá para muita clareza” (BRANDÃO, 2008, p 376.).

Mesmo diante de todas as mudanças climáticas do novo regime e da nova consciência coletiva incabível para Souza, o leitor é capaz de vislumbrar uma esperança dentro de toda esta situação caótica. Por mais frágil que a esperança possa parecer diante de toda a negatividade apresentada, soando até mesmo utópica, ela se demonstra como um marco ao personagem que vivia à sua própria revelia.

A esperança culmina em um momento máximo no final do livro, em que Souza, após sentir o cheiro de chuva, pergunta a um homem ao seu lado que, como ele, está exausto e à beira da morte:

- Estamos delirando, amigo?
- Se for delírio, que mal faz? Há muito tempo prefiro viver no delírio. Não dormi, fiquei alerta, elétrico à espera dessa chuva prometida. Era certeza, que viria. Mais hora, menos hora. Viria. Pode ser que estivesse ainda longe, mas caminhava em nossa direção. Com a atmosfera rarefeita, os sons e os cheiros chegam mais rápido, são espantosamente velozes. Como a luz das estrelas. Quando ela nos atinge, brilhava há muito tempo, às vezes há milhares de anos. 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)

Após entendidos os itens preliminares do romance, constatamos que a imaginação utópica de Brandão não percorre uma cidade perfeita como a imaginada dentro da razão de Platão, a Nova Atenas, ou ainda uma cidade na qual reina a vontade de todos dentro da igualdade de um novo sistema social. Mas, conforme comenta Teixeira Coelho, o romance é ditado a partir de uma realidade na qual a imaginação utópica provém não somente de um não lugar, mas aflora também de um mau lugar, o qual é repleto de situações inóspitas e despertam a imaginação do leitor para uma descoberta de um contexto repleto de situações extremas:

O sonho da razão produz monstros, vem escrito num texto de Borges, provavelmente. No caso da utopia, isto significa que nem tudo que vem proposto pela imaginação utópica acaba favorecendo o desenvolvimento da vida melhor. (COELHO, 1985, p. 35)

Assim, a pesquisa buscará investigar e desvendar as representações arquitetônicas contidas no livro *Não Verás País Nenhum*, com o intuito de reconhecer nelas elementos importantes na formação do romance utópico e/ou distópico. Tentaremos estudar os aspectos sociais envolvidos no momento da construção da obra literária, bem como analisar, nas falas dos personagens, o discurso que conforma a espacialidade do romance de Brandão.

3 A DISTOPIA MODERNA E A UTOPIA PÓS-MODERNA: CONTRADIÇÕES EM UMA DÉCADA

O ato de imaginar transformações da realidade com vistas a criar-se uma nova e melhor, talvez, perfeita realidade, é próprio do pensamento utópico; bem como a imaginação de uma transformação que tenda para a deterioração e a imperfeição é característico do pensamento distópico. Assim, pensar em termos de utopia e distopia pode auxiliar no trabalho das imagens, de modo a esboçar a existência ou inexistência de uma utopia ou distopia científica. (SKORUOPA, 2002, p.180)

A década de 80, período da construção do romance em análise, foi marcado pela coexistência de duas forças antagônicas: um crescente pensamento pós-moderno, contraposto ao pensamento moderno vigente, cada um com suas aspirações e olhando muitas vezes para distintos horizontes.

O entendimento do mundo através do viés moderno resulta em uma clara separação entre os polos, sempre antagônicos: o da natureza (naturalmente constituído) e o do sujeito/sociedade (invenção humana). Dentre os diversos pares binários, um polo sempre idealizado se sobressai ao outro em uma busca pela verdade, como o bem sobre o mal, o homem sobre a natureza, o claro sobre o escuro, a utopia sobre a distopia. Entretanto, este ideal não se concretizou de maneira clara, sem nenhuma mediação entre os opostos, ou seja, cada par binário não é autônomo, e sim coexistente de seu respectivo par:

Por crer na separação total dos humanos e dos não-humanos, e por simultaneamente anular esta separação, a Constituição tornou os modernos invencíveis. Se você os criticar dizendo que a natureza é um mundo construído pelas mãos dos homens, irão mostrar que ela é transcendente e que eles não a tocam. Se você lhes disser que a sociedade é transcendente e que suas leis nos ultrapassam infinitamente, irão dizer que somos livres e que nosso destino está apenas em nossas mãos. Se você fizer uma objeção dizendo que estão usando duplicidade, irão mostrar que não misturam nunca as leis da natureza e a imprescritível liberdade humana. Se você acreditar neles e desviar a sua atenção, irão aproveitar para introduzir milhares de objetos naturais no corpo social, dotando-o de solidez das coisas naturais. Se você se virar bruscamente, como na brincadeira infantil “estátua!”, eles ficarão paralisados, com ar de inocente, como se não tivessem mexido: à esquerda, as coisas em si; à direita, a sociedade livre dos sujeitos falantes e pensantes. Tudo acontece no meio, tudo transita entre as duas, do tudo ocorre por mediação, por tradução e por redes, mas este lugar não existe, não ocorre. É o impensado, o impensável dos modernos. (LATOURE, 1994, p. 42)

A divisão clara entre as partes constituintes do imaginário moderno puro nunca conseguiu alcançar sua autonomia tanto desejada. A natureza sempre esteve presente e a ciência não confirmou sua previsão de ser a última, a soberana. Portanto, o imaginário de uma separação entre as partes que compunham aquele momento moderno o qual o romance foi escrito, não habitou outro mundo que não fosse o das ideias. O que era verdadeiramente vivenciado era o confronto e a mediação entre essas ideias.

Nessa coexistência contínua das mais diversas mediações, assim como dos mais diversos opostos, é claramente possível entender o comum convívio de uma utopia e de uma distopia dentro do mesmo recorte histórico. Entretanto, cada uma olhava para um lado. A utopia não vislumbrava mais o ideal moderno e progressista da máquina, mas se orientava através de um imaginário pós-moderno, que pretendia resgatar ou ainda reavaliar elementos de sucesso do passado, aliados a uma possível melhora futura e às mediações que essa poderia realizar. Já a distopia extrapolava elementos tão enaltecidos pelos modernos como grandes responsáveis pelo apocalipse humano.

Desta maneira o universo utópico é cercado tanto por elementos que constituem características de um universo positivista quanto por elementos de extremo pessimismo, uma realidade na qual o bem não se impõe perante todas as outras razões desse local imaginado. Portanto o que nos impediria de imaginar esta nova realidade atrelada a elementos negativos, conformadores de um mau lugar, um lugar composto por distorções negativas de uma realidade, uma distopia como intitula Teixeira Coelho (COELHO, 1985). Ainda mais se analisarmos um dos pontos explicitados por Chauí, em *Notas Sobre Utopia*, em que ela lembra que o sentido positivo de utopia veio naturalmente acrescentado do sentido negativo do não lugar (CHAUÍ, 2008). Portanto, à primeira vista nada impede o escritor de potencializar o negativo e lançar um olhar catastrófico de uma realidade a qual ele vivência.

Dessa forma, é interessante pensar que tanto a visão utópica quanto a distópica podem coexistir dentro de um mesmo momento histórico, e sua comparação pode trazer informações sobre as visões daquele contexto. Pois a distopia distorce e amplia o que está ocorrendo da maneira não planejada, enquanto a utopia aponta os sonhos.

Para tentar ilustrar isso analisaremos a utopia arquitetônica proposta por Rem Koolhaas⁴ através de seu manifesto retroativo que olhava para a Nova York da década de vinte, em contraposição à distopia paulistana escrita por Brandão no mesmo período, pois ambas retratam importantes megalópoles. A primeira, através de um resgate de elementos que os modernos deixaram para trás, e a outra por pontos que os modernos fizeram questão de sedimentar.

Nesta comparação entre a utopia e a distopia, há uma procura por entender como a construção espacial ocorre em cada um dos casos e qual é a imagem que ela nos passa, para dessa maneira formar um entendimento maior sobre o assunto desta pesquisa. Isso porque tanto Koolhaas quanto Loyola escrevem seus trabalhos dentro de um mesmo período: Koolhaas em 1978, Loyola em 1982. Ambos fundamentam-se em um mesmo contexto, mas cada um com o seu imaginário para o amanhã, mesmo que Koolhaas olhe por um viés retroativo, ele aponta para itens futuros. Cada um à sua maneira traça um discurso que, segundo Chauí, possui bordas mutantes, se conecta, extrapola seu próprio campo, pois está intimamente ligado a um imaginário coletivo:

É um discurso cujas fronteiras são móveis, ou seja, a utopia pode ser literária, arquitetônica, religiosa, política. Eis porque se pode falar em política utópica, arte utópica, ciência utópica, filosofia utópica, religião utópica. O fundamental, porém, é que esse discurso não é um programa de ação, mas um exercício de imaginação. Em outras palavras, o utopista é um revolucionário ou um reformador consciente do caráter prematuro e extemporâneo de suas ideias que, por isso, não podem ser postas como um programa. Como escreve Claude Gilbert Dubois, o discurso utópico permanece no plano potencial e hipotético, referido “a um possível que não traz consigo mesmo forçosamente a certeza de sua realização”. No entanto, o discurso utópico pode inspirar ações ou uma *utopia praticada*, que assume o risco da história, mas com a finalidade de alcançar o fim da história ou do tempo e atingir a perenidade. (CHAUÍ, 2008, p. 02)

Para entendermos melhor a contradição entre a visão utópica e distópica, analisaremos primeiramente cada uma das obras em separado. A começar pela perspectiva traçada através da obra de Brandão:

⁴ Rem Koolhaas é arquiteto holandês e teórico da arquitetura. É professor de arquitetura e desenho urbano na Universidade Harvard. Em 2000, Rem Koolhaas foi laureado com o Prêmio Pritzker de Arquitetura (prêmio nobel). Em 2008 foi incluído pela revista *Time* entre as 100 pessoas mais influentes do mundo.

Não posso assegurar se de fato aqui foi o cemitério. Há muitos anos, desde que estabeleceram os projetos de circulação, tenho andado pouco pela cidade. Tudo o que posso ver, do alto dessas colinas em forma de pirâmides, são prédios iguais. Receptivos monótonos.

De tal modo que não dá para dizer se estou na Quarta Parada, na Bela Vista ou no Brooklyn. Conjuntos e mais conjuntos de paredes lisas. Janelas, grades, fachadas limpas. Elas se assemelham, uma vez que todas as construtoras utilizam plantas e projetos estandardizados.

Desenhos, divisões, materiais, houve unificação geral, a fim de baratear os custos. As diferenças ficaram por conta dos nomes pomposos com Mansão Rimbaud, Solar Maria Antonieta, Fontes de Versalhes, Hall dos Nobres Torre Aristocrata, Vila Real, Brilho de Florença. (BRANDÃO, 2008, p. 254)

Brandão apresenta uma imagem pasteurizada que se repete. Souza, o protagonista, não consegue nem mais distinguir onde era o cemitério das demais edificações. Como se tudo tivesse se transformado em um *continuum* do mesmo. Tal perspectiva de contínuo como entendimento de uma realidade é bastante discutida pelo pensador Chesneaux, em um contexto histórico muito próximo ao que as obras foram escritas (CHESNEAUX, 1989).

Historicamente, algumas edificações sempre tiveram um local de destaque no meio urbano. Entre elas a igreja, a casa de câmara e os cemitérios. Estes últimos tiveram uma localização específica dentro das cidades, primeiramente por questões de ocupação do território, laços religiosos, como também por questões de higienização. Quando, quando ficamos sabendo que não é possível encontrar nem o cemitério, é porque a cidade não pertence mais àquela conformação histórica previamente pensada, e que agora está completamente rearranjada, modificada. Nesse local, o homem não consegue mais se encontrar espacialmente, pois os marcos urbanos que constituem o imaginário coletivo não estão mais presentes, assim como sua história, pois nem mesmo seus antepassados podem ser encontrados nesse lugar em que tradicionalmente deveriam ficar.

Os cemitérios e outros elementos são marcos urbanos, compõem o imaginário coletivo, marcam e ajustam características específicas para cada cidade. Os marcos são uma referência, um objeto físico definido que evidencia sua singularidade perante a paisagem. O contraste entre figura e plano de fundo, a partir da sua localização espacial, é, segundo Lynch (LYNCH, 1960), um dos fatores para que um elemento seja tomado como marco. Num outro sentido, a atividade associada a um dado objeto também pode transformá-lo num marco, o que igualmente pode ocorrer quando uma história, um sinal ou um significado vem ligar-se com um objeto. Desta maneira, seu valor é enobrecido e passa a ser entendido

pela população como um marco. Lynch, urbanista e teórico, salienta a importância da permanência de tais marcos, pois eles facilitam a localização urbana, formam a construção da paisagem assim como afirmam a imagem e a singularidade da cidade a que pertencem.

Entretanto, o que reina em *Não Verás País Nenhum* não são mais os marcos urbanos que compunham o significado daquela cidade, mas a repetição de um ideal, de uma verdade, uma separação completa entre o sensorial e o racional, entre o construído e o natural. Uma autonomia total entre as partes, sem o menor diálogo entre elas.

Esse sentimento de repetição e monotonia fica muito claro quando analisamos alguns dos desenhos utilizados por Brandão no processo criativo de construção do romance, desenhos estes compilados e catalogados por Salles.

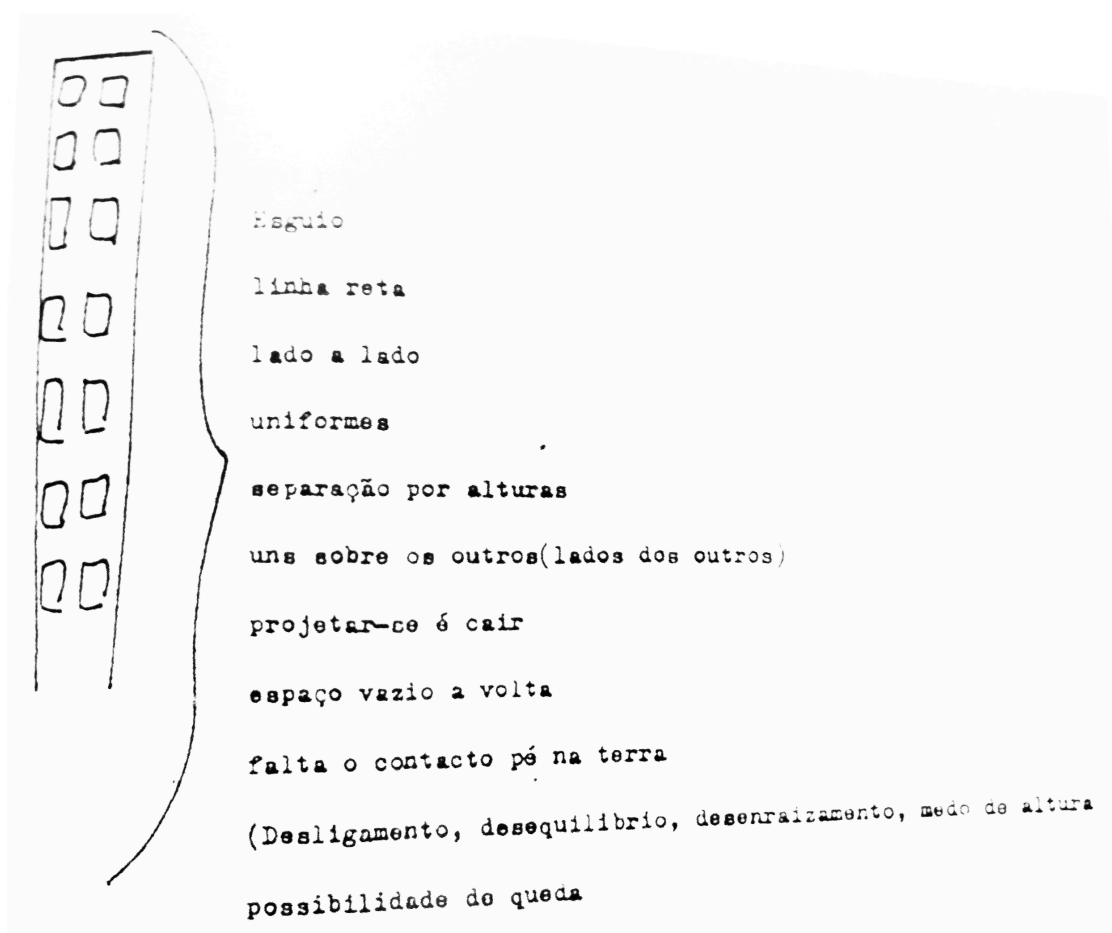


Figura 3: Croqui de Brandão para o sentimento de repetição de *Não Verás País Nenhum*. Fonte: SALLES, 2001, p. 145

Através do desenho elaborado por Brandão é possível imaginar a cidade, palco do desenrolar do romance. Nesse espaço, a repetição e a monotonia tomam conta e somente uma verdade reina, pois é a linha reta que dita a cidade de *Não Verás País Nenhum*. Ela é a presença máxima do homem, pois nada que é natural se constitui através de uma linha reta, ao contrário, isso ocorre por meio de uma linha tortuosa, como uma semente que germina e nasce.

Uniformes, as repetições tomam conta da unificação geral dos materiais e formas. Tudo é fundo, nada é reconhecível, a tal ponto que os deslocamentos na cidade se tornam inviáveis, a repetição é tanta que a própria imagem se repete e a localização dentro da São Paulo de Brandão fica comprometida.

O vazio toma conta, pois não há nada para preencher esse espaço. Não há vida capaz de reanimar essa supressão do humano através da repetição do mesmo. O novo, o inusitado e a natureza também não se apropriam destes vazios. O que se altera é apenas o nome. Somente a significante é alterada e não o signo ao qual ela pertence, ou seja, só se modificam os nomes das edificações e não mais as próprias edificações.

Quando Brandão escreve “separação por alturas”, “uns sobre os outros” ele demonstra que não somente a separação horizontal é necessária, mas que a segregação é tal, que há necessidade de se estratificar a cidade horizontalmente e também verticalmente. Temos então uma cidade onde diferentes camadas se sobrepõem de maneira homogênea, muito distinta da maneira que Rem Koolhaas imagina o funcionamento do Atheltic Club (Clube atlético), o qual possui uma nova história a cada pavimento, como se diversas realidades fossem passíveis de existir e coexistir em um imaginário utópico:

O Clube contrapõe à selva financeira de Wall Street um programa complementar de civilização hiper-refinada, em que toda uma gama de instalações - ostensivamente ligadas ao atletismo - restaura o corpo humano.

Os andares inferiores estão equipados para a realização de atividades relativamente convencionais: quadras de squash e handball, salas de bilhar etc, todas espremidas entre vestiários. Mas a subida às camadas mais altas - com a aproximação implícita a uma condição que teoricamente seria “a plena forma” - leva a territórios nunca antes pisados pelo homem. Saindo do elevador no 9º andar, o visitante depara com um vestíbulo escuro que conduz diretamente a um vestiário situado no centro da plataforma, onde não entra luz do Sol. Lá ele se despe, coloca luvas de boxe e entra no espaço ao lado, onde há grande quantidade de sacos de areia (muitas vezes ele pode até enfrentar um adversário humano).

No lado sul, o mesmo vestiário é atendido por um bar com vista para o Hudson em que se servem ostras.

Comer ostras com luvas de boxe, nus, no enésimo andar - tal é o “enredo” do 9º andar, ou o século XX em ação.

Prosseguimos a escalada para o 10º andar é dedicado à medicina preventiva.

Num dos lados de uma luxuosa área de descanso, há uma série de instalações para a manipulação do corpo ao redor de um banho turco: setores de massagens e fricção, oito camas para bronzeamento artificial e uma área de repouso com dez camas. No lado sul, seis barbeiros se dedicam aos mistérios e à revelação da beleza masculina.

Mas o lado sudoeste do andar é o mais explicitamente terapêutico: uma instalação especial em que podem ser atendidas até cinco pessoas por vez. Aqui um médico cuida do processo de “irrigação do colón”: a introdução, nos intestinos do paciente, de culturas bacterianas sintéticas que o rejuvenescem, melhorando seu metabolismo.

Esse último passo leva a uma drástica conclusão a sequência de intervenções mecânicas na natureza humana iniciando com atrações que pareciam inocentes, como os “tonéis do amor”, de Coney Island.

No 12º andar, uma piscina ocupa todo o espaço retangular; os elevadores levam praticamente até a água. À noite, a piscina é iluminada apenas pelo sistema subaquático, de modo que toda a extensão do corpo de água, com seus nadadores frenéticos, parece flutuar no espaço, suspensa entre cintilação elétrica das torres de Wall Street e as estrelas do Hudson.

Entre todos os andares, o campo de golfe interno - no 7º andar - é a iniciativa mais radical: o transplante de uma paisagem “inglesa” de vales e colinas, um córrego estreito que serpenteia pelo retângulo, grama verde, árvores, uma ponte, tudo de verdade, mas taxidermizado na materialização literal do “prado nas alturas” anunciado pelo teorema de 1909.

O campo de golfe interno é, ao mesmo tempo, eliminação e preservação: tendo sido extirpada pela metrópole, a natureza agora ressuscita dentro do arranha-céu simplesmente como apenas uma de suas infinitas camadas, um serviço técnico que ampara e refresca os metropolitanos em sua vida exaustiva. O arranha-céu transformou a natureza em sobrenatural. (KOOLHAAS, 2008, p. 183)

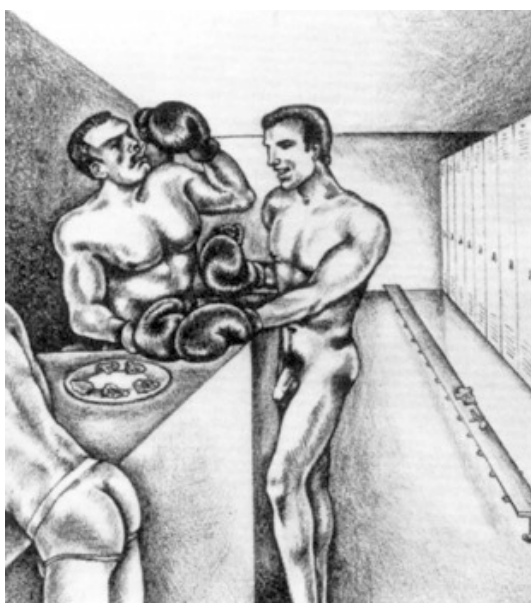
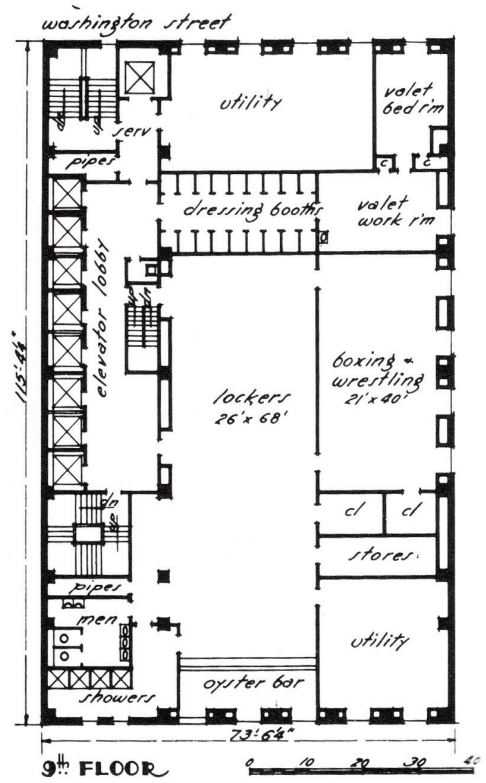
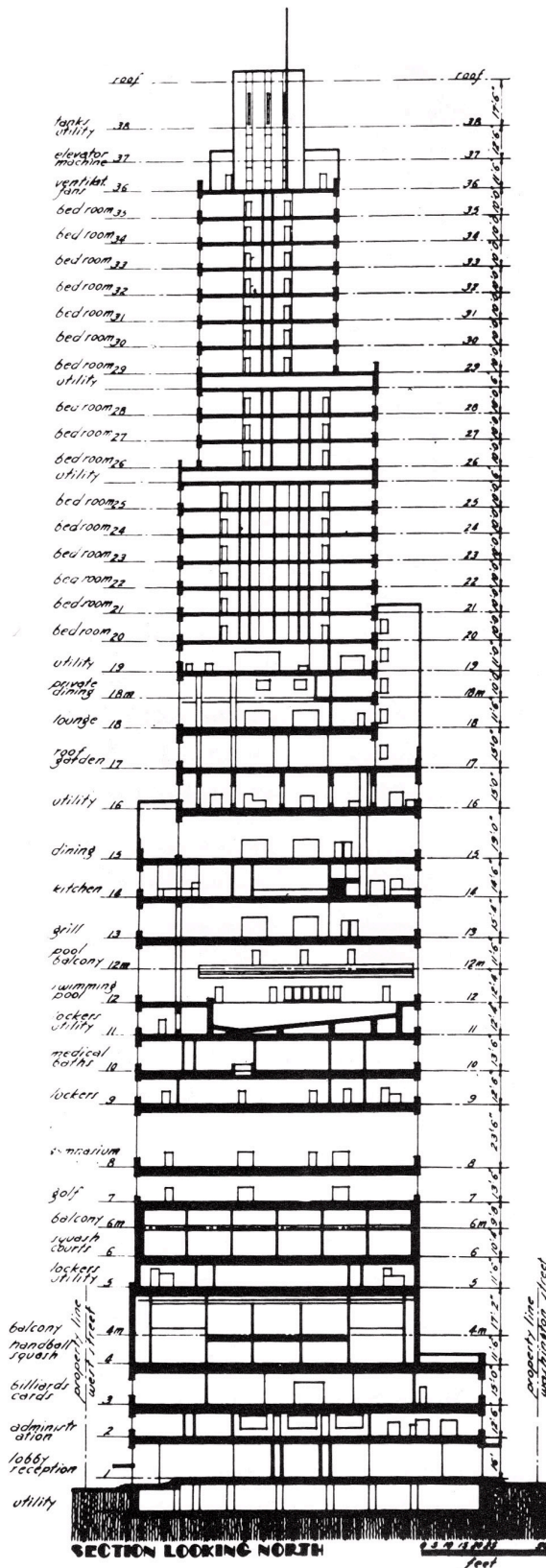


Figura 4: Uma máquina para metropolitanos solteiros – Athletic Club Fonte: KOOLHAAS, 2008 p.184



Downtown Athletic Club, plan of ninth floor:
 "eating oysters with boxing gloves, naked, on
 the nth floor..."

Downtown Athletic Club, section.

Figura 5: Athletic Club – Corte e Planta Fonte: KOOLHAAS, 2008 p.182

Em contrapartida à composição espacial elaborada por Brandão em *Não Verás País Nenhum*, o Athletic Club contempla uma variação espacial que impossibilita formar uma imagem única. É a multiplicidade de eventos e possibilidades distintas que ornaram o espaço. A construção espacial vai além do conhecido, ela repousa sobre o imaginário que o futuro pode propiciar sobre o lúdico e sobre o prazer.

Distintamente da uniformidade da idade de Brandão, o imaginário de Koolhaas repousa na possibilidade de arranjar os mais distintos eventos em um mesmo local. Uma congestão de possibilidades, todas em um mesmo sítio, posicionamento completamente diferente do ideal moderno segregacionista. No Athletic Club a mediação é constante e as realidades se alteram a cada andar que se sobe. Dessa maneira, a separação em altura não é fundamentada na imagem distópica da separação, e sim na imagem utópica da coexistência, na plataforma da possibilidade, da vivência do novo. A possibilidade se fundamenta não no desenho claro e separatista, mas na possibilidade que a construção espacial pode oferecer ao prazer do homem, para que este desfrute das mais diversas possibilidades que a ele é possível.

O vazio não existe como resultado da ausência de algo, como ocorre na obra de Brandão, mas como plataforma para interação humana. A mediação é utopicamente incentivada e exaltada nas suas mais variadas formas, além do clube outras esferas urbanas.

O que podemos constatar através da comparação entre esta distopia moderna e a utopia pós-moderna é que a construção espacial na obra de Brandão preza pela homogeneidade sensorial, por elementos repetitivos, para com isso resultar em uma atmosfera clara e homogênea. Conseqüentemente cria uma forte imagem distópica, de uma cidade insuportável do amanhã na cabeça do leitor. Entretanto, ela não anula o posicionamento de Koolhaas, pois em sua ideia utópica de cidade, incentiva a mediação entre as diferentes funções de diversas maneiras. Chegando a última poder comer ostras após um treino de boxe.

Portando, após analisarmos estes dois posicionamentos, constatamos que cada espaço, tanto o distópico quanto o utópico, é construído através de imagens que propiciam o deslocamento do leitor para uma nova realidade, uma nova conformação não somente espacial, mas também social e ideológica.

A distopia tenta alertar sobre algo que não queremos presenciar, enquanto a utopia indica um caminho mais prazeroso a se seguir. Uma abre os olhos e outra alimenta com esperanças, pois conforme Bachelard: “Às vezes a casa cresce, estende-se. Para habitá-la é preciso maior elasticidade de devaneio, um devaneio menos desenhado” (BACHELARD, 2008, p. 66).

Essa distinção entre valores (distópica e utópica), em nada se anulam. Ambos são constituintes de um mesmo período histórico e corroboram para a construção de um ideal, de um imaginário. Contudo, não mais pela distinção ou a sua separação, mas agora por sua mediação.

4 NÃO VERÁS PAÍS NENHUM: A CIDADE

A ideia de uma cidade distópica só é possível através da criação de uma nova realidade, de uma atmosfera espacial diferente. Para isso Brandão constrói *Não Verás País Nenhum* embasado em quatro pontos principais: a superpopulação, habitantes sem liberdade, clima inóspito e a destruição. Trataremos individualmente esses temas no decorrer deste capítulo.

A superpopulação é um item marcante para o bom entendimento da obra em análise, pois ela extrapola uma condição já existente na cidade de São Paulo da década de oitenta, a qual teve um grande crescimento populacional devido às imigrações internas ocorridas no século passado. O Brasil passou por uma forte transição entre um país rural para um país urbano. Tal condição foi ainda mais exacerbada na cidade de São Paulo. Em 1900 a cidade contava com 239.620 habitantes, já em 1980, década na qual o romance em tela foi escrito, a cidade atingiu o número de 8.493.226. Um crescimento assombroso para os padrões normais segundo o Histórico Demográfico do município - Prefeitura de São Paulo. Esse crescimento possibilitou uma nova vida urbana repleta de outras vivências, e, este sentimento não é deixado para trás por Brandão, pelo contrário, o autor explora ao máximo, como é possível constatar em:

“As pessoas recobrem todo o solo da Cidade. Não se vê um centímetro de calçada ou rua, apenas cabeças se movendo lentamente.”
“Onde você pensa ir, ali já tem alguém.
Resultado do crescimento da população”. (SALLES, 2001, p. 139)

O crescimento da população foi tamanho que já não era mais possível transitar livremente na cidade de Brandão. A imagem que esta cidade constrói no leitor é formada, também, através da sensação do excessivo contato humano, do choque constante entre seus habitantes, no desconforto causado pela falta de privacidade e pela falta de individualidade nas ruas tomadas por pessoas. Mas não pela intenção de se ocupar o espaço público, como em um imaginário de conquista do ideal perdido, e sim por uma imagem distópica do desconforto absurdo de tocar e ser tocado constantemente por seus diversos conterrâneos.

Esta dificuldade no deslocamento ocorre em *Não Verás País Nenhum* não somente pela superpopulação, como citada anteriormente, mas também pelo

cerceamento da liberdade de ir e vir de seus moradores, assim como pela subdivisão da cidade em áreas controladas, em guetos, pois foi somente através da segregação que o poder da obra vislumbrou a manutenção do sistema operante:

As áreas determinadas são razoavelmente extensas e possuem o necessário: restaurantes, lojas, lanchonetes, farmácias, bancos, divertimentos. A ideia dessa setorização nasceu em fins da década de cinquenta com a fundação de Brasília. A diferença é que hoje está altamente desenvolvida.

Estudando as cidades mais antigas, os esquemas governantes descobriram que o homem circulava sempre dentro de certos limites. Raramente ultrapassava um número estabelecido de ruas e locais. “Portanto a proibição não vai afetar o sentimento de liberdade que o homem goza”, concluíram. (BRANDÃO, 2008, p. 42)

Através desse fragmento podemos analisar que a distopia urbana, no romance, surge através do aprimoramento de Brasília, cidade construída na década de cinquenta, projetada por Lucio Costa (plano piloto) e Oscar Niemeyer (edificações). O projeto de Brasília só se fez possível através da Carta de Atenas, documento redigido por Le Corbusier, que praticamente define o conceito de urbanismo moderno, traçando diretrizes e fórmulas que, segundo os seus autores, seriam aplicáveis internacionalmente. A Carta considerava a cidade como um organismo a ser concebido de modo funcional, na qual as necessidades humanas deveriam estar claramente colocadas e resolvidas. Desse modo, preconiza a separação das áreas residenciais, de lazer e de trabalho, propondo, em lugar do caráter e da densidade das cidades tradicionais, uma cidade na qual os edifícios se desenvolvem em altura e são inseridos em áreas verdes.

Seguindo esses preceitos modernos, Brasília foi a utopia moderna construída, o experimento urbano mais avançado no mundo que tenha aplicado integralmente todos os princípios da Carta. Brasília possui suas zonas claramente definidas e a conexão entre elas somente é possível através do carro ou de algum meio de transporte motorizado. Dessa maneira, a cidade propunha uma outra relação espaço/tempo e como resultante o deslocamento humano e conseqüentemente seu entendimento do espaço físico. Chesneaux, em seu livro *Modernidade-Mundo*, comenta sobre tal relação:

A onipresença congênita da modernidade não governa somente a interconexão técnica das redes de comunicação, os canais dos computadores, a mundialização da economia, a constituição de um imaginário planetário – sem esquecer a ampliação global das calamidades

ecológicas que ameaçam o equilíbrio do planeta. À medida que se generaliza esta relação, o próprio espaço muda de natureza. Ele cessa de se organizar como estrutura coerente e hierarquizada, fundada sobre as diversidades de distância, sobre níveis de aproximação, sobre as orientações privilegiadas, sobre eixos preferenciais. O espaço se decompõe, dissolve-se em proveito de sistemas que giram sobre si mesmos segundo uma lógica particular, quer ela seja técnica, econômica quer da mídia.

[...] A cidade se desarticula sob a pressão das prioridades de circulação, explode em zonas monofuncionais que são separadas umas das outras no espaço e no tempo, que têm apenas vida intermitente, e que estão quase mortas fora de suas “praias” de atividade funcional. Deve-se programar os deslocamentos para o centro comercial, a zona industrial, a região das escolas, o complexo hospitalar, o parque de jogos, o centro administrativo, em função da lógica particular de casa um deles. Pois cada se inscreve num tempo limitador, como também num espaço limitador. (CHESNEAUX, 1995, p. 19-21)

Brandão desenvolve sua cidade até pontos extremos desta utopia moderna, a ponto da segregação máxima, desse novo desenho não mais servir aos seus cidadãos, somente ao poder que os controla, transformando o sonho moderno em um pesadelo pós-moderno, em uma distopia. Tal entendimento é possível através dos fragmentos deixados por Brandão e coletado por Salles em sua obra de análise genética do romance em estudo aqui:

“Cidade – é ameaça, ela absorve e representa desordem e insegurança.”

“Controle da corrente de tráfego das pessoas. Número limitado para circular. Passes para os que trabalham.”

“Os planos diretores foram configurando as cidades de modo a que a população estivesse sempre sob controle. O planejamento jamais em função da vida das pessoas mas sim como conter as pessoas.” (SALLES, 2001, p. 139)

Para uma melhor compreensão de como estes guetos urbanos poderiam funcionar, Brandão realizou uma série de desenhos, mais especificamente mapas, que o ajudaram a organizar e entender qual era a formação dessa cidade distópica, e de como Souza (o protagonista) poderia transitar por ela. Estes mapas são, em sua maioria, também compostos por palavras. Diagramas geográficos que auxiliam o escritor na construção espacial do romance.

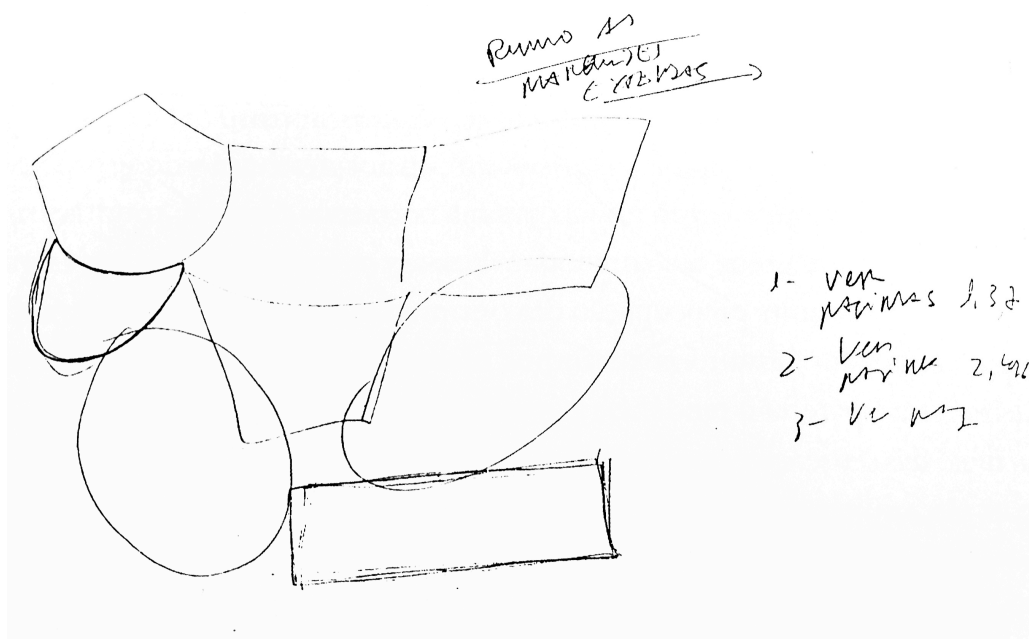


Figura 6: Croqui de Brandão para a disposição dos guetos de *Não Verás* Fonte: SALLES, 2001, p. 142.

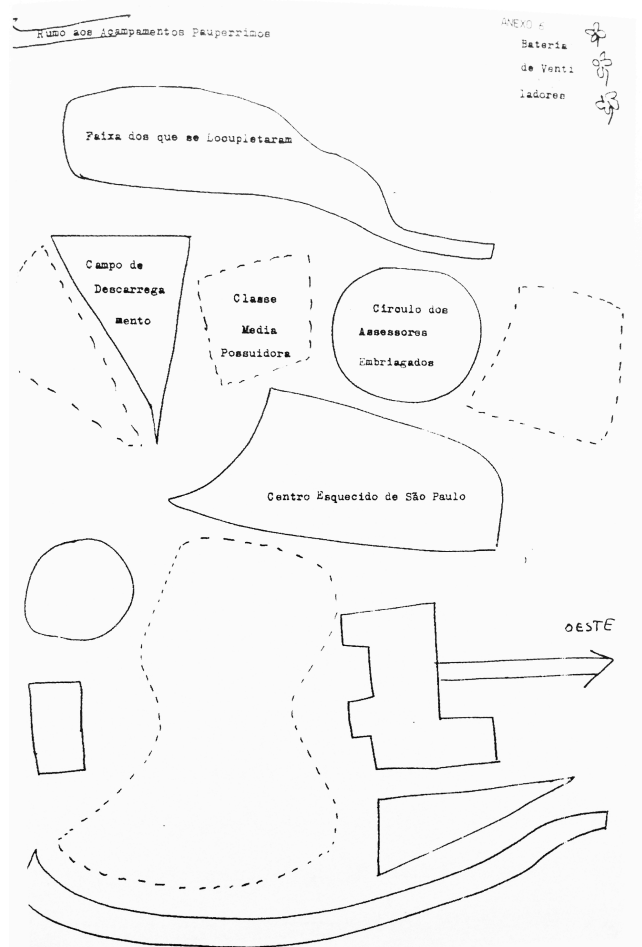


Figura 7: Croqui de Brandão para a disposição dos guetos de *Não Verás* Fonte: SALLES, 2001, p. 143.

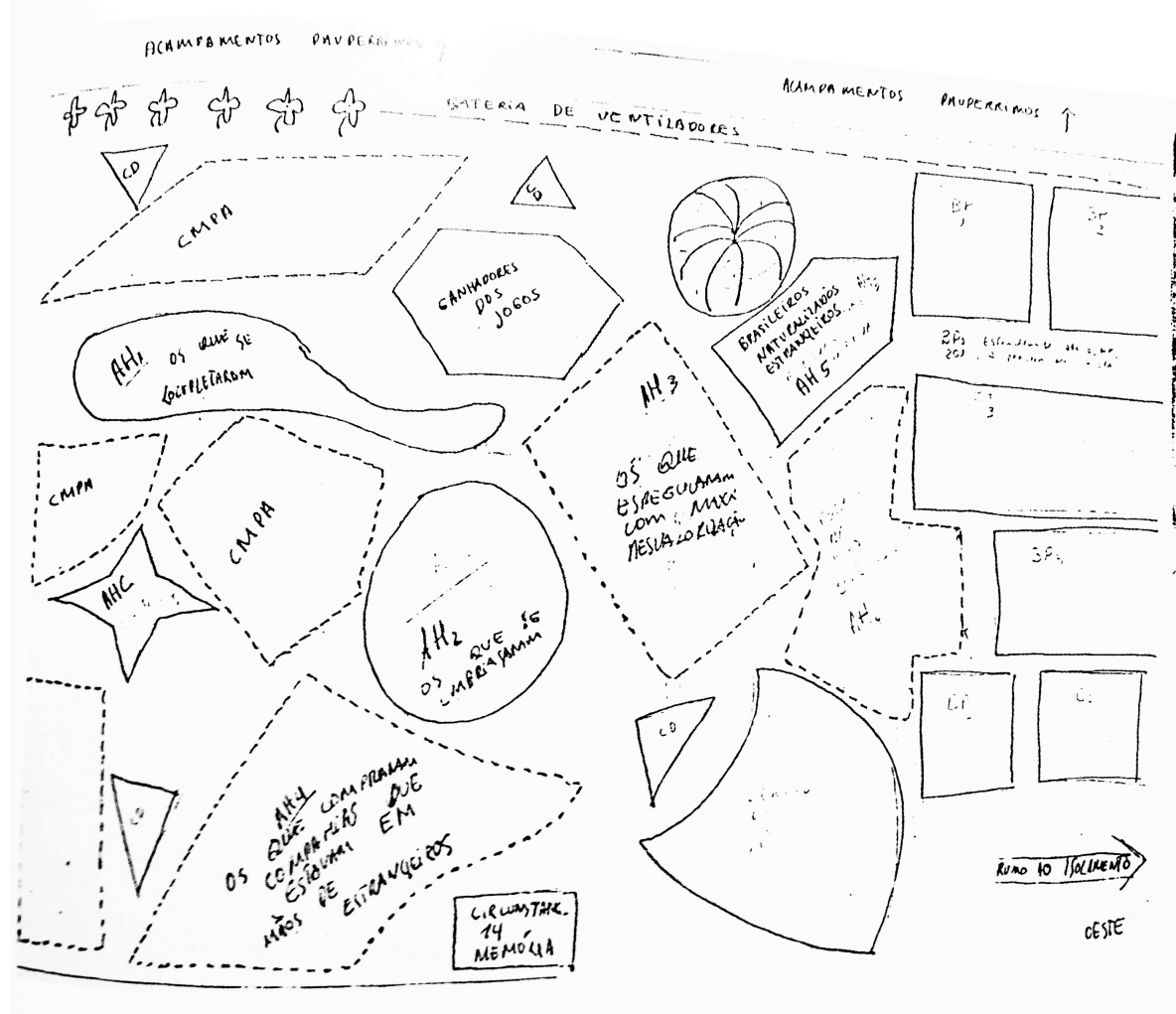


Figura 8: Croqui mais avançado de Brandão para a disposição dos guetos de *Não Verás* Fonte: SALLES, 2001, p. 143

Ao analisarmos os diagramas geográficos de Brandão entendemos que eles em nada se parecem com o desenho de São Paulo, e menos ainda com Brasília, pois não tentam representar a territorialidade, ou ainda o desenho da cidade, mas a imagem que esta cidade pode passar ao leitor. Diferentes segregações, potencializadas ao máximo. Assim, podemos constatar que o artifício do desenho aliado ao jogo de palavras colaborou para a construção espacial dentro do processo criativo de Brandão. “O desenho parece auxiliar o escritor a avançar na reflexão sobre as consequências sociais e psicológicas de se habitar esse espaço por ele imaginado” (SALLES, 2001, p. 145).

Outro ponto bastante importante para o desdobramento do romance é o clima inóspito que Brandão constrói. Este transpassa sensações que possibilitam sentir o tremendo calor e inquietação que Souza sente em sua vivência. Ajudam a compor a atmosfera do romance e potencializam a imagem distópica na qual o

homem chega a pontos extremos de adaptação, para que com isso ainda seja possível a manutenção de sua vida na Terra:

- Olha a neblina, está baixa. Vai esquentar muito.
- Cada dia, a neblina desce. Quando envolver tudo, vamos suportar? Seis meses atrás, pairava no espaço como a cúpula de uma catedral gigantesca. O mormaço rescalda a cidade, inflama a gente. Às vezes, a neblina some, fica o fedor que dá ânsias de vômito. A cabeça arde.
- Conseguiu dormir?
- Com as sirenes tocando a noite inteira?
- Era alarme de roubo?
- Incêndio. Me deixa com os nervos estourados. A falta de sono até aguento. Mas os alarmes me perturbam
- Não chega o calor infernal durante o dia? Ainda tem incêndio à noite?
- Está tudo ressecado.
- Lembra-se daquele tempo em que os galões de gasolina estouravam? Os prédios ardiam sem parar? Havia um depósito em cada casa, logo depois do nefasto período de Racionamentos Incríveis. (BRANDÃO, 2008, p. 14)

É interessante observarmos que o escritor utiliza elementos arquitetônicos bem conhecidos como as cúpulas, conformação geométrica amplamente utilizada em edifícios religiosos, para compor a atmosfera. Cúpula de neblina, a mediação entre o desenho do homem com um fenômeno natural.

O sentimento de calor insuportável é crescente no decorrer do livro, chegando a cada momento em condições ainda mais extremas. O calor é tamanho que uma pequena exposição ao sol pode ocasionar a morte. A violência do sol e a escassez de água obrigam o “esquema” a tomar atitudes drásticas para a manutenção da vida. Como reciclar a urina, transformando-a em um líquido passível de ser ingerido. Para amenizar os fortes efeitos nocivos do sol o “esquema” promete construir uma extensa marquise capaz de proteger a população da exposição solar:

Marquise que se perde de vista. Nenhum sinal de sistemas de ventilação, quem ficar nas partes centrais vai perceber. Pouquíssimos bocais com lâmpadas pequenas. Os banheiros devem estar escondidos pela multidão acotovelada. Bebedouros? Mesmo que existissem, só quem está em volta poderia beber.

“Estabilidade, ambiente selecionado e refrigerado.” Todo o potencial dos setores de obras empregado, durante meses, nas Marquises. Nenhuma outra obra foi tão grandiosa. Nem a Ponte Rio-Niterói, os Canais do Nordeste, a Ferrovia do Aço, a Hidroelétrica de Itaipu, a Transamazônica Recuperada.

Instituíram a Taxa Calamidade, a população financiou a imensa construção, a obra faraônica, destinada ao orgulho brasileiro. Deitou-se falação, arquitetos elogiaram a vigésima maravilha, comparável aos Jardins Suspensos da Babilônia, ao World Trade Center, à Torre Eiffel, ao Colosso de Rhodes.

Fotografias do espaço pelo satélite, viu-se que as marquises formavam a palavra Brasil, Visível até da Lua. Falação nos Civiltares, Clubes Resistentes, Bocas de Distrito, Círculos de Assessores Embriagados, Repartições. (BRANDÃO, 2008, p. 343)

Não temos como ler esse trecho do romance, sabendo que se passa em São Paulo, e não associarmos a marquise construída pelo “esquema” com a marquise modernista construída na década de 50, no parque Ibirapuera. Ampla obra idealizada por Oscar Niemeyer, que conecta distintos pavilhões soltos em meio à vegetação. Idealizada através dos preceitos modernos a enorme marquise modernista pretendia gerar um amplo espaço capaz de proteger o homem da natureza. Uma vez mais a tentativa moderna de separar o construído do natural.



Figura 9: Vista superior Parque do Ibirapuera Fonte: NIEMEYER, 2013.

A marquise de Niemeyer transmite uma espacialidade específica. A luminosidade que abunda da parte externa, e a solidez rochosa do concreto em seu interior. Luminárias dispostas de forma regular e apoios que possibilitam que o plano

pare sobre os homens. A escala primordial é a horizontal, o olhar busca a área externa, em um *voyeur* pelo natural a longa distância. Através da vista interna não sabemos ao certo aonde a marquise pode acabar, ela nos passa uma sensação de continuidade e ao mesmo tempo isolamento, protege quem está em seu interior.



Figura 10: Marquise Parque do Ibirapuera Fonte: NIEMEYER, 2013.

Brandão se apropria da importante construção modernista paulista e a transforma na última solução para Souza, como a grande obra imaginada pelos modernos em uma utopia espacial moderna. Entretanto, agora descontextualizada do imaginário moderno e constituinte de uma esperança utópica de sobrevivência para o protagonista, em um romance distópico.

A marquise do escritor, oposta a imaginada pelo arquiteto, não pretende conectar os pavilhões do parque e muito menos conectar a cidade. Ela possui por fim o isolamento, levando seus usuários a uma condição máxima de coibição pela nova força natural existente. Torna-se até mesmo amoral. Sua escala rompe com a tradição relacionada ao espaço previamente construído, no qual a escala humana é a norma, e transforma completamente o contexto, pois não mais interessa em qual tecido urbano ela se localiza, não importa mais o contexto existente. Ela é o contexto.

Entretanto, para que o escritor consiga ajustar essa cidade tão específica no que tange ao imaginário do leitor, a distopia e sua construção apocalíptica, Brandão generaliza alguns pontos da cidade, para que fossem facilmente entendidos, e somente após isso destruir outros elementos constituintes do imaginário coletivo de São Paulo, uma vez que só após a destruição desta seria possível organizar a São Paulo de *Não Verás País Nenhum*.

Para isso Brandão resolve não trabalhar com a casa, com a morada, somente com a conformação da cidade e as relações sociais que ela propicia, tornando o espaço de moradia o mais genérico possível. Tal constatação é possível através da anotação por ele feita, no que cita Salles:

“Concluo que Souza e Adelaide não podem morar numa casa. Não faz sentido existirem casas térreas numa cidade apocalíptica como esta. Vou coloca-los num enorme edifício rodeados de todos os tipos de vizinhos. Preciso reler e reescrever vários trechos. O interior da casa pode permanecer o mesmo. Não tem importância”. (SALLES, 2001, p. 131)

Assim, Brandão seleciona elementos importantes dentro do contexto urbano e os desconstrói com o objetivo de compor outra realidade, partindo sempre de conceitos urbanos modernos, os quais, por natureza, no romance, causam a destruição de São Paulo. Por outro lado, mantém intactos alguns elementos como a morada, generalizando-a para que não influencie no romance. Por mais inocente que pareça a omissão de detalhes na obra, e por consequência o aceite da generalização, isso não está fora de seu contexto. A generalização já era um fenômeno crescente na década de oitenta, decorrente da tentativa de aplicar indiscriminadamente conceitos modernos e teve seu ápice na paisagem urbana, como anteriormente mencionada. A excessiva replicação de elementos na cidade foi tornando-a cada vez mais genérica e padrão, a ponto de não ser mais uma plataforma para os eventos do homem.

Dentro desta problemática moderna da cidade genérica, o arquiteto Rem Koolhaas desempenha um importante posicionamento na década de oitenta:

A Cidade Genérica apresenta a morte final do planejamento. Por quê? Não que ela não seja planejada, de fato, grandes universos complementares de burocratas e desenvolvimentistas afunilam inimagináveis fluxos de energia e dinheiro em sua conclusão: pelo mesmo dinheiro suas planícies podem ser fertilizadas com diamantes, seus lamaçais pavimentados com tijolos de ouro. No entanto, sua mais perigosa e mais divertida descoberta é que o planejamento não faz a menor diferença. Edifícios podem ser bem

localizados (uma torre próxima a uma estação de metrô) ou mal localizados (centros inteiros a milhas de distância de uma estrada).

Eles florescem / perecem imprevisivelmente. Redes de trabalho se esgarçam, envelhecem, apodrecem, tornam-se obsoletas: populações dobram, triplicam, quadruplicam, desaparecem. A superfície da cidade explode, a economia acelera, desacelera, rompe, colapsa. Como antigas mães que ainda alimentam embriões titânicos, cidades inteiras são construídas sobre infraestruturas coloniais, das quais seus opressores levaram o projeto para casa. Ninguém sabe aonde, como, desde quando passam os esgotos, qual a localização exata das linhas telefônicas, qual a razão da posição do centro, aonde os eixos monumentais terminam. Tudo isso prova que existem infinitas margens escondidas, reservas colossais de escória, um perpétuo, orgânico processo de ajuste de padrões, de comportamento; expectativas que mudam com a inteligência biológica do animal mais alerta. Nesta apoteose de múltiplas escolhas, nunca será possível reconstruir o binômio causa e efeito outra vez. Eles funcionam – e isto é tudo. (KOOLHAAS, 1995, p. 134)

Portanto, a omissão de Brandão em não especificar certos pontos da construção espacial da cidade de *Não Verás País Nenhum*, os deixando genéricos, não o tornam menos importantes, demonstram que a padronização era tanta que não importava a forma que poderiam ocorrer. E sim que ocorreriam conforme o planejado, ou ainda conforme o “esquema” dizia que deveria ocorrer. Saindo completamente da esfera de controle da população.

Tanto pela omissão da conformação quanto pela nova construção espacial apocalíptica, Brandão pretendia destruir o espaço contido no imaginário do leitor, pois entendia que somente assim poderia atingi-lo profundamente.

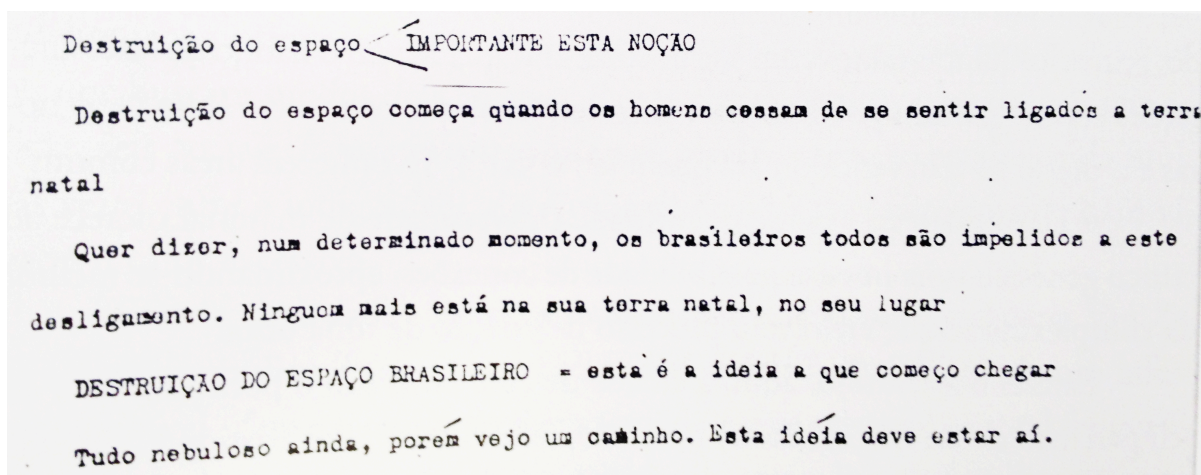


Figura 11: Anotações de Brandão para a noção espacial de *Não Verás País Nenhum* Fonte: SALLES, 2001, p. 138.

Para tal destruição, Brandão também diminuiu ao máximo a relação do homem com a terra, ou com qualquer outro estado de vida que não seja o dele mesmo, tratando todas as outras possíveis relações animais do homem com grande

artificialidade, como a não existência de odores relacionados à natureza, a não ser os fabricados em laboratórios:

Ele faz um recorte para se aproximar desta destruição da humanidade: narra “a destruição do espaço brasileiro” e, mais especificamente, de São Paulo, pela voz de um homem – Souza -, o personagem principal. Construir ficcionalmente esta cidade é encontrar meios de destruí-la. É assim que Loyola vai nos apresentando a São Paulo de *Não Verás*: uma prisão física e moral, um estado de ânimo, ou melhor, de desânimo. E Souza (como todos) não vive impunemente nesta cidade. (SALLES, 2001, p. 138)

A destruição do imaginário no leitor é facilitada pela temporalidade na qual se passa a obra, um futuro distante do que foi possível eliminar os carros, que não circulavam devido ao grande congestionamento ocorrido. Não existem mais bicicletas devido à impossibilidade de usá-las no calor insuportável. Os rios só existem em um espaço específico, na *Casa de Vidros de Água*; a “floresta milenar” foi “petrificada”; o “antigo Tietê” tornou-se um “vale seco”.

A diferenciação temporal e a destruição do espaço impactam consideravelmente na maneira em que Brandão narra a história, tanto no que diz respeito à forma com que as cenas são montadas como na própria sintaxe. Conforme comenta Salles, as anotações do escritor indicam a necessidade de cortar mais ríspidamente as cenas, pois primeiramente o romance estava demasiadamente fluido. Para isso Brandão modifica a pontuação, muda os fluxos das sentenças na tentativa de acelerar o texto. A subordinação e a coordenação das frases são muitas vezes eliminadas e transformadas em orações simples, separadas por pontos. O escritor também elimina gírias, trechos datados e torna a narrativa mais geral. Como resultante dessas medidas, a narrativa se torna mais rápida e sincopada, aumentando ainda mais a força da destruição e o tom apocalíptico que o livro carrega.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não podemos voltar ao passado, à tradição, à repetição, porque estes grandes domínios imóveis são a imagem invertida desta terra que, hoje, não nos está mais prometida: a corrida para frente, a revolução permanente, a modernização. O que fazer se não podemos nem avançar nem recuar? Deslocar nossa atenção. Nós nunca avançamos nem recuamos. Sempre selecionamos ativamente elementos pertencentes a tempos diferentes. Ainda podemos selecionar. É a seleção que faz o tempo, e não o tempo que faz a seleção. (LATOURET, 1994, p. 75)

Foi a correta seleção e manipulação de fatos, temas e elementos espaciais que tornaram pertinente a existência do romance *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão dentro do contexto nacional e internacional. Somente através da correta seleção do tempo é possível compor um romance que comporta o futuro através do presente. Dentre os diversos elementos que constituem a obra de Brandão, foi a seleção criteriosa de eventos que tornou factível a distopia de *Não Verás País Nenhum*, pois somente através desta o leitor poderia criar em sua mente a imagem de uma São Paulo completamente transformada e devastada.

Dentre as diversas possibilidades que o romance propicia ao estudá-lo, foi a construção espacial que interessou a esta pesquisa. Seu recorte temporal/espacial e a constituição de uma São Paulo completamente distinta da existente na década em que o romance foi idealizado. Dessa forma, o que aqui se tornou interessante foi a quantidade de elementos que o escritor fornece para o estudo de São Paulo do futuro enraizada no imaginário moderno, desenhos, anotações, material além do seu romance.

Assim, a aproximação com a arquitetura não foi forçada, ela já era parte integrante da obra:

“A poeira sempre presente. Vem dos campos calcinados.”
 “[...] neblina. Ela aumenta à medida que o livro cresce.”
 “Detalhe importante: as ruas só recebem o sol direto nas horas próximas ao meio-dia (anterior ou posterior). Porque os edifícios são tão altos que o sol inclinado não chega lá embaixo. Mas o mormaço é terrível.”
 “Erosão, Terra se abrindo. Fendas. Terremotos.”
 O leitor dos diários e anotações vai sendo introduzido, como se pode observar, na cidade que deixa cicatrizes profundas em seus habitantes; até chegar a uma anotação em que a cidade e homens se confundem: Somos cidades, não estradas. Nossas ruas são nossos meios de circulação. Não caminhos de morte. (SALLES, 2001, p. 139)

Somos cidades. O contato com a cidade é crescente no decorrer do romance, a ponto de a construção espacial urbana contagiar completamente as personagens. Todos vivem em consequência das relações sociais ocorridas nessa São Paulo distópica de Brandão. Porém, para que isso fosse factível ao leitor, o escritor teve que conformar uma nova atmosfera espacial no romance, com pequenas ligações genéricas com a São Paulo na qual ele vivia, pois, distopicamente, nada poderia coexistir com o mundo do leitor. Para isso Brandão utiliza elementos arquitetônicos formadores da construção espacial que habita o imaginário do leitor e o desconstrói, o explode, e, a partir disso compõe uma nova ordem de fragmentos sociais e culturais provindos dos princípios modernistas, que através da sua modificação nos leva à construção espacial até então não imaginada.

Brandão não fala do tempo futuro como a primeira leitura do romance pode nos induzir, mas do tempo no qual o romance foi escrito. Dessa maneira, toda a aproximação com a arquitetura que esta pesquisa realizou está fundamentada nas relações que ocorriam nessa década. A teoria aqui reproduzida e interpretada é coexistente ao momento do romance:

Não, devemos passar de uma temporalidade a outra já que, em si mesma, uma temporalidade nada tem de temporal. É uma forma de classificação para ligar os elementos. Se mudarmos o princípio de classificação, iremos obter uma outra temporalidade a partir dos mesmo acontecimentos (LATOURE, 1994, p. 74)

Através do romance foi possível interpretar o entendimento de um imaginário de mundo vigente, assim como entender as condicionantes sociais que são fundamentais para a conformação de qualquer objeto arquitetônico do período no qual o romance foi escrito. Dessa forma, o romance fornece elementos valiosos, atrelados ao cerne da arquitetura, pois suas críticas são em grande maioria a ideais modernos replicados incessantemente.

Diante dos elementos arquitetônicos que o romance contém, atrelado a sua fácil e pertinente aproximação com teorias arquitetônicas contemporâneas, podemos entender a validade da distopia de Brandão para com o entendimento do imaginário arquitetônico, assim como a importância da arquitetura para a constituição do romance. Pois através deste diálogo se possibilitou formar uma imagem de *Não Verás País Nenhum*.

Tanto a literatura como a arquitetura, possuem princípios fundamentais de existência a servidão para com o homem. Assim, nada mais sensato que ambas se unam com o objetivo de completar não somente as necessidades físicas, mas também as intelectuais daqueles que as carecem.

Portanto, podemos constatar que a aproximação desses dois campos nada possui de insensato. Dentro de uma realidade contemporânea, na qual a mediação ocorre constantemente, não podemos entender as distintas áreas como estanques ou herméticas. Elas naturalmente se comunicam, se tocam, formam um imaginário e, unidas, aumentam as ferramentas para o desenvolvimento humano.

Admiro os poetas. O que eles dizem com duas palavras, a gente tem que exprimir com milhares de tijolos. (VILANOVA, 2004)

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (Tópicos).
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não Verás País Nenhum**. 27. ed. São Paulo: Global, 2008.
- CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia da Letras, 1990. 1a ed. [Le città invisibili, 1972].
- CHAUÍ, Marilena. **Notas sobre a Utopia**. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000500003&script=sci_arttext>. Acesso em 29/10/2013.
- CHESNEAUX, Jean. **Modernidade – Mundo**. Petrópolis: Vozes Ltda, 1995. 1a ed. [Modernité-monde; Brave modern world, 1989].
- COELHO, Teixeira. **O que é Utopia**. São Paulo: Abril Cultura, Brasiliense, 1985.
- COOK, Peter. **Some notes on the Archigram syndrome**. *Perspecta*. New Haven, Yale School of Architecture, v. 11, 1967, p. 133-135.
- GIROLDO, Ramiro. “**O homem do furo na mão, de Ignácio de Loyola Brandão, e Ficção científica como tendência**”. Disponível em: <http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/zanzala/article/viewFile/2113/1523> Acesso em 01/11/13.
- GIROLDO, Ramiro. Memória e ação: **Aspectos de Não Verás País Nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão**. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/> Acesso em 05/11/13.
- HERRON, Ron. **Walking Cities**. Disponível em: <http://walkingthecityupolis.blogspot.com.br> Acesso em 01/12/13.
- KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Trad. Carlos Irineu Costa. 34. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret-Gris. Disponível em: <http://thevillasavoye.blogspot.com.br/2009/11/le-corbusier-no-rio-de-janeiro.html>
Acesso em 01/12/13.

LYNCH, Kevin. **A imagem da Cidade**. Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Editora 70 Ltda, 1960.

MORE, Thomas. **Utopia**; Prefácio: João Almino. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília - Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.

NIEMEYER, Oscar Disponível em: <https://www.google.com.br/#q=ibirapuera+imagens> Acesso em 01/12/13.

SALLES, Cecília Almeida. **A planta da cidade**: Uma leitura genética de Não Verás País Nenhum. São Paulo: Cadernos de Literatura Brasileira nº 11, Instituto Moreira Salles, 2001.

SKORUPA, Francisco Alberto. **Viagem às letras do futuro**: extratos de bordo da ficção científica brasileira - 1947 - 1975. Curitiba: Casa Editorial Tetravento Ltda, 2002.

VILANOVA, Artigas. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.