Vol. 34, nº 3 (2026)

"DE OUTROS ESPAÇOS", O ESPAÇO URBANO, A MULHER (NÃO) DEVORADA EM *BEBEL QUE A CIDADE COMEU*, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

***

D'AUTRES ESPACES, L'ESPACE URBAIN, LA FEMME (NON) DÉVORÉE BEBEL QUE A CIDADE COMEU, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Adriano Carvalho Viana[1]
Rita de Cássia Oliveira[2]

Recebimento do Texto: 02/05/2026
Data de Aceite: 05/06/2026

Resumo: O presente artigo analisa o romance *Bebel que a Cidade Comeu* (1986)[3], de Ignácio de Loyola Brandão (1936-atual). Averiguamos o espaço urbano da cidade de São Paulo e as suas transformações, e o entrelaçamento com as experiências da personagem Bebel, diante das transformações dessa cidade em constante mudança. Articulamos assim, o caráter interdisciplinar entre a literatura e a filosofia, especialmente, numa abordagem hermenêutica filosófica ricoeuriana, em que o espaço urbano da cidade de São Paulo possibilita a rua como um espaço outro. Sendo assim, "outros espaços", definidos como heterotopias, vislumbram o movimento de espaços das oposições da dicotomia: Espaço social x Espaço útil, o écran bidimensional em que a vida se articula e a cidade se materializa nos perceptos de cidade em movimento.

Palavras-chave: Heterotopia. Hermenêutica. Rua. Ignácio de Loyola Brandão.

Résumé: Cet article analyse le roman Bebel que a Cidade Comeu (1986) d'Ignácio de Loyola Brandão (1936-présent). Nous y examinons l'espace urbain de São Paulo et ses transformations, ainsi que leur imbrication avec le vécu du personnage de Bebel face à ces mutations constantes. Nous mettons ainsi en lumière l'interdisciplinarité entre littérature et philosophie, notamment dans une perspective herméneutique philosophique ricoeurienne, où l'espace urbain de São Paulo permet d'appréhender la rue comme un autre espace. Ces autres espaces, définis comme hétérotopies, envisagent le mouvement d'espaces opposés au sein de la dichotomie espace social x espace utilitaire, l'écran bidimensionnel sur lequel se déploie la vie et où la ville se matérialise dans la perception d'une cité en mouvement.

Mots-clés: Hétérotopie. Herméneutiques. Rue. Ignácio de Loyola Brandão.

---

[1] Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra-MT. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Bolsista CAPES. E-mail: adriano.carvalho@unemat.br

[2] Pós-doutora em Filosofia e Teoria Literária pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutora em Filosofia pela Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora Associada III da Universidade Federal do Maranhão. Professora Permanente do Mestrado em Letras Acadêmico (PGLetras) e do Mestrado Acadêmico em Filosofia (PPGFIL). E-mail: soliveira13@uol.com.br. (in memoriam). Destaco que a Prof.ª Dr.ª Rita de Cássia partiu assim que foi concluído o artigo e, em forma de homenagem, agradeço por toda a sua contribuição como orientadora no mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão (PPGFIL-UFMA) e coorientadora no doutorado em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Mato Grosso (PPGEL-UNEMAT).

[3] Breve nota: Ignácio de Loyola Brandão (1936-atual) eternizou a sua narrativa na forma de revelar a historicidade de um dado indivíduo ou grupo social, por meio do romance jornalístico, defendemos essa ideia muito embora na fase embrionária de estudo e pesquisa. Sendo assim, o compor e recompor a experiência de vida de um indivíduo em relação ao si e ao outro/outrem, é a tarefa do esteta literário, eis pois, um escritor mimético.

1 Considerações Iniciais

De Michel Foucault (1967), tomamos emprestado o título: *De outros espaços*[4], e intitulamos este artigo, tendo como viés a função narrativa, pela qual a ficção literária intervém sobre os sujeitos fictícios dos enunciados. Isso ocorre tendo em vista que as próprias personagens que se manifestam diretamente no diálogo, de modo que o mais ocasional "disse ele", "respondeu ela" torna o narrador supérfluo. Agora, porém, estamos no domínio de uma outra arte. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seus ambientes. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que "absorveram" as palavras do texto e passam a constituí-las. E o espaço é o ponto fundamental das narrativas. Em Erich Auerbach (1892-1957), em *Mimesis* (1998) afirma ele: "Logo que a anciã apalpa a cicatriz, ela deixa cair o pé na bacia, com alegre sobressalto: a água transborda; ela quer prorromper em júbilo; com silenciosas palavras de lisonja e de ameaça Ulisses a contém; ela cobra ânimo e oprime o seu movimento" (Auerbach, 1998, p. 1).

Toda a interpretação da ação (dos personagens, no caso de uma obra literária) nos leva às diversas divisões dentro de uma unidade dramática do discurso da narrativa, e o que definirá é a participação de cada personagem presente no conflito. Por sua vez, a análise da intriga é o conjunto das situações sucessivas que formam uma cadeia em que o núcleo é o conflito, e nela está a concepção da intriga, assegurando que uma intriga pode conter um ou mais conflitos. O fundamental é o conjunto das ações que formam uma narrativa.

Ricoeur (1989), portanto, evidencia que a marca dinâmica do adjetivo *poética* é uma análise ulterior. Quando se pleiteia que a compreensão narrativa se dá com "relação à explicação, em relação à explicação (estruturalista ou outra), na narrativa de ficção, pleitearei pelo primado da atividade produtora de intrigas, em relação a qualquer espécie de estruturas estáticas de paradigmas acrônicos, de invariantes intratemporais" (Ricoeur, 1989, p. 58).

Não podemos definir que a narrativa se relaciona com o tempo, sem antes tê-la formulada, em toda a sua amplitude, a questão da referência cruzada entre a experiência temporal real do autor e do leitor e a experiência temporal e espacial (cronotopo) dos personagens da narrativa de ficção. O conceito de referência cruzada aparece pela primeira

[4] Essa obra de Michel Foucault (1967) refere-se originalmente à conferência *Des espaces autres*. A edição brasileira mais utilizada é a da revista *Estudos Avançados*.

vez na *Poética* (2015), quando Aristóteles ensina sobre a atividade mimética. Cumpre formular essa exigência de outro modo: no romance, devem ser representadas todas as vozes socioideológicas da época, ou seja, todas as linguagens. Qualquer que seja a sua importância, o romance deve ser o microcosmo do plurilinguismo; e em *Bebel que a cidade comeu*, encontramos as sequências concatenas para reforçar nossa teoria.

A narrativa é o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia, da epopeia e da comédia (acreditamos que também do romance), enquanto o caráter moral pode ser um traço secundário. Na leitura da *Poética* (2015), encontramos a expressão "imitação" (ou representação) e *mythos* como agenciamento dos fatos. A representação do *mythos* abre o espaço para o recorte da ficção. A *mímesis* faz surgir uma referência cruzada entre o real e o imaginário, o que iguala a correlação da ligação entre o real e o ficcional mediante a transposição metafórica e, assim, preservando a significação do real. A análise e interpretação de uma obra ficcional nos coloca diante de uma *mímesis* que solicita a atividade e o dinamismo imaginário, intelectual sensível para a sua compreensão, pois revela ao leitor o salto operacional da imaginação ao definir o antes e o depois da leitura. Nesta atividade, o desvelamento da *mímesis* mostra a inteligibilidade da função mediadora, que conduz do pré-texto ao pós-texto por seu poder reconfigurador.

Com isso, enfatiza-se que a imitação envolve uma ação realizada por agentes e, que é, absolutamente, necessário possuírem determinadas qualidades no que diz respeito ao caráter e ao pensamento (sendo esses fatores os que nos facultam atribuir qualidades também às ações, pelas quais se alcança o sucesso ou o fracasso). A narrativa é a imitação da ação, sendo o termo "narrativa" usado para designar a construção dos atos, o caráter para assinalar aquilo em função do que atribuímos determinadas qualidades aos agentes, e o pensamento abrange tudo aquilo que, no discurso, permite às personagens demonstrarem ou declararem suas ideias.

Conjugada à intriga que articula começo, meio e fim, a narrativa desempenha por um lado, o papel de contraexemplo e, por outro, de poesia *diegética*, conceito que abrange a *mimesis.* Tal conceito exige que se torne menos alusiva a relação referencial ao campo "real" da ação, e que esse campo receba outras determinações além das determinações "éticas" - consideráveis. Aristóteles, aliás, atribui à *mímesis* a experiência discordante do tempo.

> Os caracteres são o que permite qualificar os personagens em ação, a conexão lógica do verossímil não poderia, pois, ser separada das exigências culturais do aceitável. É certo que, também aqui, a arte marca uma ruptura, mesmo supondo que o poeta componha um poema sobre acontecimentos realmente acontecidos, nem por isso deixa de ser poeta, mas sem mitos transmitidos, tampouco haveria algo para transpor poeticamente, pois a mímesis articula a sequência lógica dos fatos (Ricoeur, 1994, p. 85).[5]

A imitação ou a representação é atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga. "[...] a mímesis de Aristóteles tem apenas um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes de composição" (Ricoeur, 1994, p. 60). Na *Poética*, observam-se as referências à ação que se compreendem no estilo de uma ética e uma retórica, as quais se desdobram na atividade narrativa. O modelo trágico limita-se à narrativa por maior clareza de compreensão sobre as reviravoltas de fortuna, exclusivamente, da felicidade à infelicidade dos personagens. O contraponto reside na ação desses exercícios narrativos que descrevem aspectos que os personagens representam, uma vez que estes são agentes que caracterizam a qualidade dos personagens na ação, necessariamente, são nobres ou baixos na matéria da caracterização que funda a diferença dos caracteres do personagem para o todo do texto. Logo, é na marca da *mímesis* que o texto opera a representação da qualificação da imitação mediante uma representação com exigências lógicas, que viabiliza a sequência de continuidade

Todorov (2003), em *Estruturas Narrativas*, menciona que os críticos, algum tempo atrás, ignoravam o conceito literário de intriga e visavam trabalhar e propor uma unidade de intriga básica representada por meio de uma oração. Primeiro, percebe-se que há uma unidade mínima de intriga representada por meio de uma oração; depois vê-se que a análise dessa oração conduz o analista a constatar a existência de duas unidades — os agentes (sujeitos ou objetos da oração) e os predicados (uma ação que modifica a situação precedente). Em seguida, põe-se a categoria mesma de ação; a categoria de modalidade (designa uma ação que ainda não aconteceu, mas que está virtualmente presente) e, por último, temos, ainda, uma sucessão organizada de orações, formando uma unidade sintagmática, a sequência.

A narrativa apresenta ao leitor uma sequência de acontecimentos que se organiza à medida que a história se desenvolve e ganha forma. Essa organização não ocorre de maneira

[5] *Temps et récit II.*

aleatória, mas se constrói por meio da intriga, que estabelece relações entre os acontecimentos e permite que eles adquiram sentido dentro da narrativa. Desse modo, para que a intriga possa ser compreendida como uma categoria de análise do texto ficcional, é necessário considerá-la em sua relação com a noção de ação, uma vez que é por meio dessa articulação que a narrativa configura e reconfigura os sentidos produzidos pela própria história. A intriga, portanto, não apenas ordena os acontecimentos, mas também estabelece entre eles uma relação capaz de produzir novos significados no decorrer da narrativa, articulando o discurso narrativo e a experiência das personagens.

Desse percurso, chegamos ao ponto central da ficção literária escolhida: o espaço. Nesse caso, interessa-nos particularmente o espaço público, os grandes centros e, de modo mais específico, o espaço urbano, compreendido não apenas como cenário em que os acontecimentos se desenvolvem, mas também como elemento que participa da própria constituição da narrativa. As personagens circulam pela cidade, estabelecem relações com seus diferentes espaços e, nesse movimento, também ajudam a constituí-la como espaço de experiências, conflitos e memórias. A linearidade dos acontecimentos, portanto, encontra no espaço urbano uma dimensão importante para sua organização, uma vez que o deslocamento das personagens pela cidade acompanha e, em muitos momentos, interfere no desenvolvimento da própria intriga.

Desse modo, é desses, e não de outros, espaços que recortamos e encontramos cenas para descrever os personagens Bebel e Bernardo, e defendemos a teoria a qual pretendemos aprimorar, na qual os personagens intercruzam a cidade, e transformam-se com ela e modificam a sua visão dela. Ignácio de Loyola Brandão é defendido por nós em outro artigo como “o cronista da cidade, pois observa a sociedade burguesa paulistana e os seus usos e costumes; ao fixar o seu olhar no subsolo de um ‘olhar armado’” (Viana; Vilalva; Oliveira, 2025, p. 216) está sempre atento ao que se passava dentro do processo de transformação da grande cidade cosmopolita e às suas evoluções.

Nesse diapasão, recordamos o texto de Steven Johnson (2009) sobre a *Complexidade urbana e o enredo romanesco*, abordou ele sobre o romancesco dentro da complexidade urbana. No início de seu texto, relata o enigma da forma urbana, que recorre a uma passagem da famosa condição da classe operária na Inglaterra. Compreendemos que os atores mudam

os aspectos da cidade quando dela contam ou rememoram suas histórias, como é o caso da personagem Bebel.

Alguns procedimentos são recorrentes em nosso processo de averiguação: 1) no romance, o pano de fundo são as condições sociais de uma personagem que fura a bolha da condição social a que estava destinada; 2) a análise da narrativa pelo viés da cidade — a palavra cidade foi repetida 157 vezes no romance. Nesse item, por analogia, apontaremos pelo menos duas dicotomias que o romance retroalimenta na modificação da ação, que é a fatura apresentada por Loyola, isto é, a ambientação do espaço da cidade, do fora e, especificamente, da rua, no movimento de extensão no sentido de uma compreensão do espaço social x espaço útil, em que a fenomenologia da vida se aplicará dentro do caráter documental da vida pública da cidade, e, por fim, 3) Bernardo, alheio às situações vividas, observa e registra tudo, retratando, assim, a transformação da grande metrópole, sem perder de vista o país plural e marginal e as vozes socioideológicas da época, que são todas as linguagens em um discurso tangencial.

2 O arranjo configurativo em Bebel (A cidade)

O arranjo configurativo de *Bebel que a cidade comeu* é a transformação através de uma sucessão linear de eventos, sedimentada em uma dicotomia de espaço social x espaço útil e nas heterotopias. Sendo assim, a personagem Bebel representa o terceiro princípio de heterotopia: o *teatro*, no retângulo do palco, e o seu écran bidimensional vincula-se à história da televisão brasileira, o que possibilita ao leitor uma interpretação visionária de uma abertura autônoma de um desejo em um percurso de escalada: ser reconhecida, ser vedete, ser protagonista de sua história. “A gente faz força. Quer viver e estar alegre. Cada um é feliz do seu jeito. Eu sou feliz sendo vedete. Eu ia ser mais feliz, se pudesse ser mais. E agora?” (Brandão, 1978, p. 200). A personagem com as suas conquistas questiona sobre o que fazer após conseguir ser famosa.

Ao passo que o personagem Bernardo, representa a última heterotopia por analogia, as colônias, que são dois tipos externos de heterotopias. O personagem não se preocupava com a cidade, mas sentia-a, conforme esse excerto, o qual retrata um Bernardo que observa e sente o barulho, em vez de apenas ouvi-lo.

> Bernardo via a cidade, através dos vidros. A cidade eram os prédios, as ruas, 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 (Brandão, 1978, p. 199).

Ambos os personagens são lidos por um narrador que sabe mais das personagens, menos do que elas, feito por um narrador onisciente, exterior à ação, ou "focalizada internamente" dando a categoria da "voz", que se relaciona com o próprio ato da narrativa, o tipo de narrador e o destinatário da narrativa, que estão implícitos" (Genette, 1972, p. 12). Como verificaremos, o "tempo da narrativa" e o "tempo narrado" estabelecem entre a ação de contar a história e0 o ato liberador, que os personagens dentro da narrativa se tornam partícipes, pois criam e estabelecem laços com o espaço da cidade e se orientam por sua sina. Por exemplo, Bernardo é esse ser individualizado dentro de uma estrutura coletiva "[...] não gostar de nada; da gente, das casas, das coisas que faz, das conversas, do futuro da cidade" (Brandão, 1978, p. 45). Em suas primeiras conversas com o Bernardo, a personagem Bebel impõe-se como uma mulher à frente do seu tempo, e Bernardo como um homem mais recatado:

> — Alô. Quem é? Bernardo? Que Bernardo. Ah! Sei. De que jornal? Sou eu, Bebel. Ocupada agora? Mais ou menos. Fala. Reportagens? Como? Para a página 3? Que página 3 é essa? Não, não leio. Não. Você vem aqui? Bem. E como é que a gente faz? Não. Em minha casa, não. Não, e pronto. Porque não dá pé! Afinal, de que jeito é essa reportagem? Olha, faz o seguinte. Passa amanhã na televisão. Aqui na televisão e a gente vê como é. Chego às três, mas posso chegar às duas. Está bem. Uma, uma e pouco. Biquini? Tenho. De biquini não. Acho melhor não (Brandão, 1978, p. 45-46)

Destes espaços outros, epistemologicamente algumas vezes negados, é que os sujeitos, com as suas experiências e vivências, reiventam suas histórias e recuperam o ato de existir, redescobrem as suas capacidades e descobrem a sua própria voz. Bernardo via a cidade e Bebel sentia a cidade. O *modus operandi* de Bebel é de um espaço social o qual visiona oportunidades para obter as suas conquistas.

> Mesmo que esteja rodeada de gente, e talvez que goste muito dela, não adianta. Ela flutua no espaço. Somente se alegra, e pulsa, quando as objetivas a focalizam, os flashes estouram e os cliques dos obturadores se sucedem. Ao mesmo tempo, tenho estranho pressentimento, como se ela soubesse que as câmeras fechadas são esquifes, e que a sua vida está sendo gravada, imobilizada, interrompida num instante que não voltará mais, um momento que, segundos depois é o passado. Câmeras-esquifes que ficam com seu presente e tudo que ela é. E é como se

> roubassem sua vida, aos poucos. Ela sabe disso e, ao mesmo tempo que tem necessidade das câmeras-esquifes pra viver, as detesta, e odeia e destruiria tudo se pudesse (Brandão, 1978, p. 337).

A existência de um mundo que a anteceda é uma questão mais do que improvável, irrelevante, o modo como se preanuncia é sempre, narrativamente, simbólico e inteligíveis a restituição de um espaço que é útil apenas quando vinculado à experiência. Bebel lança pistas falsas a um leitor que não atente, pois todas as suas reticências são de um prazer momentâneo e isolado. Que significa o espaço útil? A resposta seria colocada dentro uma armadilha de uma resposta curta demais e teria completado a obra de *Bebel*. "Havia um grande espaço vazio" (Brandão, 1978, p. 36), o qual difere do espaço social. O seu reconhecimento jamais coincide, exatamente, com a imagem de si para consigo mesma dentro do espaço social. Donde a forma do passado projeta o desfecho e de uma personagem que busca uma revelação do sentido de sua vida anterior como história invisível, revelando aspectos do ato de uma história superior agora lograda com êxito.

Diante disso, podemos dizer que Bernardo apresenta-se como decisivo dentro do espaço urbano por seu caráter pessoal e a sua integralização, os quais conduzem o leitor para a compreensão de suas decisões e o engajamento político, que perfaz nas condições do sujeito que conduz sua ação ao contar, recontar e relembrar a sua biografia (acreditamos que seja inclusive um *alter ego* de Ignácio de Loyola Brandão).

> BERNARDO cruzava o pátio, cinco para as seis. Todas as manhãs do primeiro, segundo e terceiro científico. Portão de ferro fechado com lâminas de lata marrom; o esgoto com a grade de ferro brilhando, polida por mil sapatos; caminhos de cimento levando ao galpão; o lado das meninas de saia azul e blusa branca com o IEBA bordado em azul; o lado dos meninos, do mictório sujo e quebrado onde fumavam, do bebedouro que não funcionava; olhando o lado das meninas; a menina; separada na distância; parado, sem nunca se aproximar; olhar, querendo; tábuas marrom estreitas, que terminavam pontiagudas, lado a lado formavam proteção, no alto; as tábuas tinham nomes: escritos a giz branco que desapareceu quando pintaram as tábuas; o colégio mudou, ficou para a faculdade; esse o seu livro; a quem interessa o livro de um tímido? Tímido porque quis, as meninas estavam lá à espera; queriam conversar, sair, ir ao cinema, namorar, beijar; gostava de se sentir infeliz? O que têm os outros com isso? Aquele desejo, a vontade não realizada, os momentos todos devem ter se cristalizado no ar, não podem estar perdidos; mas estão; recordar; recordar é sentir que se está morrendo; viver grudado àquilo; nem o livro, nem nada para libertar; não gostar de nada; da gente, das casas, das coisas que faz, das conversas, do futuro na cidade (Brandão, 1978, p. 80).

Sublinhamos, assim, a construção da narrativa e a sua significativa contribuição para a configuração ficcional. Paul Ricoeur (1990, p. 17), sobre a leitura e a compreensão de um

texto, propõe uma nova "configuração ao problema hermenêutico, pois um discurso se efetua e se realiza como texto". Na trama de *Bebel*, o romance interliga-se na relação entre o tempo e a narrativa, ao permutar a terceira pessoa pela primeira pessoa, mediante uma consciência que expressa pensamentos e sentimentos em que o narrador os atribui a si próprio ou a uma outra personagem, estando numa única pessoa verbal: o eu.

É por um viés ricoeuriano que assinalamos a demarcação das categorias, como: o tempo e a memória, que nos levam a uma busca do tempo que transcorre num espaço. O espaço social é a marca de Bernardo, pois ele é jornalista e está ambientado numa cidade que precisa de flashes. Bebel, por outro lado, sentia a cidade como um lugar onde queria ser reconhecida e situava-se num ponto de vista procedimental, procurando uma elucidação do sentido de ser famosa, não só, mas também uma Bebel humana, com sentimentos que foi transformada pela cidade. Bernardo seria o seu oposto, ele sente a cidade e consegue interpretar os dilemas sociais de forma mais proativa, em contraponto a Bebel que simplesmente vivencia a fama, e não necessariamente aproveita a cidade.

> Eu quero que conheçam apenas a Bebel feliz. Não só para fotografias. Antes dos grandes programas também. E como eram grandes os programas, com tanta luz e tanta música. E os fotógrafos me esperando, procurando. Como gostei do dia em que não precisei mais dormir com jornalistas pra sair em reportagem. Eles passaram a correr atrás de mim e eu via em cada um a vontade. Eu era estrela e devia ser difícil. Ainda que quisesse ir com um deles. Como foi bom quando passei a escolher. Eu, Bebel, do Bom Retiro, filha de um bêbado, bailarina mixuruca, de repente podia escolher com quer dormir, com quem me apaixonar, com quem sair. Eu fingia que me irritava com o público, com o povo me empurrando apalpando, me fazendo assinar autógrafos até a mão ficar dura, recebendo cartas bonitas e sacanas. Eu só fingia, meu Deus! Como quero que tudo volte. Eu quero que me matem, me sufoquem de tanto pedido, autógrafo, de tanto dançar e cantar. Eu quero não ter tempo para nada. Foi pouco, minha mãe, como durou pouco! Nem dois anos! O que houve, de repente? A gente começa a descer e ninguém mais liga. Não, não foram aquelas mulheres! Não pode ter sido tão simples (Brandão, 1978, p. 228-229).

Dessa forma, o núcleo central descreve a experiência que caracteriza as restituições do humano, as quais concilia com o *mythos* através da personificação das ações que se referenciam no *corpus* metafórico da narrativa. Quanto ao interior da personagem, Rita de Cássia Oliveira (2007, p. 32) expõe:

> O personagem por nunca se ver adequadamente tem dificuldade em acreditar em sua identidade e em seu papel, o que resulta numa ação como que ocupada por um espaço negativo. A personagem evadida de si mesma e também do leitor, que nunca sabe com quem ele realmente parece, pois, pode parecer tanto uma ausência como uma presença. Daí, ter o leitor dificuldade em se identificar com essa criatura

> incipiente que o narrador apresenta como alguém deplorável, sem qualquer iniciativa, egoísta e às vezes dúbio. Porém, o personagem é bem-sucedido no mundo e parece ter mais amigos do que inimigos. Ele apresenta uma natureza caprichosa e incerta, não podendo todas as vezes incorporar o papel de herói. O leitor tem que rastrear, atrás de eventos, essa pessoa fictícia que tem um nome e um caráter reconhecíveis.

O espaço é elevado, dentro do sistema elementar estruturador para uma concepção que se figura dentro das necessidades particulares que se interliga à ideia de experiência. O aspecto do extratemporal exprime a retomada firmada para uma sociedade de massa em que imagem de sociedade idealizada, através do modelo televisivo. Corroborando com esse pensamento, o crítico Eugênio Bucci (1996, p. 32) destaca: "[...] o modelo de televisão que vingou no Brasil soube unificar o país no plano do imaginário por cima de um alicerce [...] marcado por desencontros, rupturas, abismos sociais. Conseguiu que um país desunido (real) se visse (se imaginasse) unido".

Justaposto, a televisão, ver-se-ia o velho em transformação ao novo, os recortes de jornais capta, transforma e divulga acontecimentos, opiniões e ideias da atualidade – ou seja, lê o presente – ao mesmo tempo em que organiza um futuro e, assim legitima, enquanto passado – memória – a leitura desses mesmos fatos do presente, no futuro puramente, a teoria agostiniana de tríplice presente, enquanto a sociedade caminhava para o advento do novo, os recortes de jornais transmitem o velho e o fragmentário. No romance, mantém-se um diálogo constante, principalmente por intermédio da estilização e de bricolagens, com os jornais e com as cartas; neste último caso, endereçadas à personagem-narradora Bebel, usa-se a técnica da bricolagem, uma propaganda clara à cidade de São Paulo (Brandão, 1986, p. 16), que atravessa o espaço urbano.

É da fenomenologia dos espaços externos da cidade urbana, que chegamos ao segundo elemento, a casa, ligada à memória e à sua existência como sujeito histórico no mundo. Inicia-se uma nova narrativa em 3ª pessoa, a Bebel, criança de apenas 8 anos de idade, escondia-se no ferro-velho, pois, apanhava do pai (descendente de espanhol), especifica onde reside na rua Tenente Pena no bairro do Bom Retiro, na metrópole paulistana (Brandão, 1986, p.17).

Não podemos definir a relação da narrativa com o tempo, sem antes termos formulado, em toda a sua amplitude, a questão da referência cruzada-cruzada na experiência

temporal viva da narrativa de ficção. O conceito de atividade mimética surge pela primeira vez na *Poética*, o conceito de referência cruzada — como herdeiro longínquo da *mímesis*.

A casa Em *Bebel que a cidade comeu*, a casa pode ser compreendida para além de sua dimensão física, pois o espaço doméstico adquire sentidos relacionados à memória, à intimidade, às relações familiares e às tensões produzidas pela própria cidade. A casa não aparece simplesmente como um lugar onde as personagens vivem, mas como um espaço carregado de experiências e marcas do cotidiano. Nesse sentido, a leitura proposta por Michel Foucault acerca das heterotopias permite observar como determinados lugares podem reunir, em uma mesma espacialidade, experiências que se contradizem e temporalidades diferentes. A casa, nesse movimento, deixa de ser apenas cenário e passa a participar da construção da narrativa e da subjetividade das personagens.

A representação da casa em *Bebel que a cidade comeu* ganha importância justamente porque ela estabelece uma relação permanente com aquilo que acontece fora dela. O espaço doméstico não está isolado da cidade. Pelo contrário, as transformações, os conflitos e as desigualdades do espaço urbano atravessam as relações estabelecidas dentro de casa. A cidade penetra no cotidiano, interfere nos modos de viver e modifica a própria percepção que as personagens possuem dos lugares que habitam. Assim, a casa pode ser entendida como um espaço de passagem entre o íntimo e o coletivo, entre aquilo que pertence à experiência individual e aquilo que é produzido pelas condições sociais mais amplas.

É nessa relação que a noção foucaultiana de heterotopia se torna produtiva para a leitura do romance. Para Foucault, existem espaços que possuem uma relação particular com os demais espaços sociais, lugares capazes de justapor, em um mesmo local, diferentes espaços e diferentes experiências. A casa, na narrativa de Brandão, pode assumir essa característica porque nela se encontram lembranças, afetos, conflitos e expectativas que não permanecem restritos ao universo privado. O espaço doméstico conserva aquilo que a cidade produz e, ao mesmo tempo, revela aquilo que a cidade procura ocultar. Dessa forma, aquilo que parece particular pode carregar uma dimensão profundamente social.

A casa também funciona como lugar de memória. Seus objetos, cômodos e marcas cotidianas podem conservar experiências que não desaparecem simplesmente com a passagem do tempo. A personagem não se relaciona com a casa apenas pelo presente, mas também pelas lembranças que esse espaço desperta. Há, portanto, uma sobreposição

temporal: o presente da personagem encontra o passado vivido naquele mesmo lugar. A casa torna-se uma espécie de arquivo da experiência, não um arquivo organizado e silencioso, mas um arquivo vivo, atravessado por afetos, conflitos e esquecimentos. É justamente essa capacidade de reunir tempos diferentes que aproxima o espaço doméstico da compreensão foucaultiana de heterotopia.

Em *Bebel que a cidade comeu*, essa dimensão espacial pode ser relacionada ainda ao próprio movimento da cidade. O título do romance já estabelece uma relação significativa entre a personagem e o espaço urbano: a cidade não é simplesmente o lugar onde a história acontece, mas uma força que interfere profundamente na vida das personagens. Nesse contexto, a casa assume uma posição ambígua. Ela pode representar uma tentativa de permanência diante das transformações externas, mas também pode revelar que não existe uma separação absoluta entre o espaço privado e as contradições da cidade. O que acontece na rua repercute dentro de casa, assim como as experiências domésticas ajudam a revelar os efeitos humanos da vida urbana.

Essa relação entre casa e cidade permite compreender o espaço como elemento ativo da narrativa. Brandão constrói uma cidade que não permanece como pano de fundo, pois ela participa da experiência das personagens. A casa, consequentemente, também não pode ser vista como um espaço fechado em si mesmo. Ela se encontra atravessada pelo mundo exterior. As fronteiras entre dentro e fora tornam-se menos estáveis, e é justamente nessa instabilidade que o espaço doméstico ganha força literária. A casa protege e expõe; acolhe e aprisiona; guarda memórias e evidencia rupturas. Sua significação nasce dessas contradições.

Por isso, a casa em *Bebel que a cidade comeu* pode ser lida como um espaço heterotópico, não porque corresponda mecanicamente a uma categoria previamente estabelecida por Foucault (1967), mas porque a narrativa permite perceber nela uma sobreposição de sentidos. É um lugar íntimo que carrega marcas sociais, um espaço do presente que conserva o passado e uma espacialidade aparentemente privada que permanece profundamente ligada à cidade. A casa passa a ser, assim, um lugar em que as experiências individuais encontram as tensões coletivas.

Ao olhar para a casa dessa maneira, percebe-se também que Ignácio de Loyola Brandão não constrói o espaço apenas para localizar suas personagens. O espaço participa

daquilo que elas são e daquilo que vivem. A casa guarda vestígios, estabelece limites, produz aproximações e revela distâncias. Ela se torna uma espécie de extensão da própria experiência das personagens, pois aquilo que acontece nesse espaço não pode ser separado das relações sociais e urbanas que atravessam o romance.

Nesse sentido, a casa não representa simplesmente o contrário da cidade. Ambas se contaminam. A rua atravessa a casa, enquanto a casa carrega para dentro da narrativa as marcas daquilo que acontece na cidade. Essa relação contribui para que o romance apresente o espaço urbano como uma experiência humana concreta, feita de deslocamentos, perdas, desejos, desigualdades e transformações. A heterotopia, portanto, ajuda a compreender justamente essa capacidade do espaço de reunir aquilo que aparentemente deveria permanecer separado.

A casa, finalmente, pode ser entendida como um lugar de permanência em meio à transformação, mas também como um lugar em que a própria permanência se mostra frágil. As personagens habitam espaços que carregam suas histórias, mas esses espaços também são modificados pelas forças sociais que atuam sobre a cidade. Dessa maneira, a casa em *Bebel que a cidade comeu* adquire uma dimensão que ultrapassa a arquitetura e alcança a memória, a subjetividade e a experiência social. Ela se torna um lugar em que o privado encontra o público, em que o passado encontra o presente e em que a vida individual se confronta com as transformações da cidade.

É justamente nesse encontro que reside sua força literária. A casa não é apenas aquilo que permanece enquanto a cidade muda; ela também é transformada pela cidade e pelas experiências daqueles que a habitam. Em Brandão, o espaço doméstico pode ser lido, portanto, como um lugar de memória e de tensão, um espaço em que as personagens procuram reconhecer a si mesmas diante de um mundo urbano que constantemente se modifica. Pela perspectiva de Foucault, essa multiplicidade permite compreender a casa como uma heterotopia: um lugar real, concreto e cotidiano que, entretanto, reúne diferentes tempos, experiências e sentidos, tornando visíveis as contradições entre o indivíduo, a memória e a cidade.

3 Considerações Finais

De uma cidade que aproxima, e de uma cidade que afasta, confrontamos assim, com dois personagens e com seus engajamentos que evidenciam as práticas do cotidiano de uma cidade em efervescência a outra cidade, a que afasta, é representada como um espaço diferenciado daquilo que viviam em determinado momento de transformações no Brasil. Os personagens caminham por uma São Paulo em mudanças. A narrativa da cidade e do espaço da rua é atravessada por experiências, desejos e frustrações no modo de existir dos dois personagens, Bebel e Bernardo, de suas formas de sentir e de habitar os espaços outros, que nos revelam o molde de uma cidade em transformação.

Dessa forma, as contribuições dos teóricos representam uma cidade mais simbólica e com experiências únicas no âmbito da heterotopia, do espetáculo e da memória de um espaço outro. Reconhecemos que o estudo deixa uma lacuna complementada no primeiro artigo publicado nesta revista referente ao espaço da rua, o lugar habitável e que configura uma continuidade desta pesquisa.

Portanto, este artigo não se encontra encerrado e é parte de um percurso investigativo em desenvolvimento. Pretendemos, dessa maneira, aprofundar em uma análise mais detalhada da rua e da categoria da narrativa enquanto função social e fenomenológica, bem como o pertencimento dos opostos de uma cidade em transformação e da cidade moderna na obra de Ignácio de Loyola Brandão. A literatura é o rico laboratório para essa análise. Esse artigo terá uma continuação, para responder algumas questões que tenham ficado abertas.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRANDÃO, I. L. **Bebel que a cidade comeu**. 2. ed. São Paulo: Global, 1978.

BUCCI, E. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1996.

FOUCAULT, M. De outros espaços. Tradução de Pedro Moura. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Texto originalmente publicado em 1967.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

JOHNSON, S. Complexidade urbana e enredo romanesco. *In*: MORETTI, F. (org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 865-867.

OLIVEIRA, R. C. Uma leitura sobre o tempo no romance Em busca do tempo perdido: o caminho de Swann. **Kalíope - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, *[S. l.]*, v. 3, n. 5, 2007. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/3732 Acesso em: 2 dez. 2025.

RICOEUR, P. **Do texto à ação**: ensaios de hermenêutica II. Porto: Rés-Editora, 1989.

RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

VIANA, A. C.; VILALVA, W.; OLIVEIRA, R. C. Os acasos do cotidiano: a memória na crônica da cidade, de Ignácio de Loyola Brandão. **Revista Alere**, *[S. l.]*, v. 29, n. 1, p. 211-226, 2025. DOI: 10.30681/alere.v29i2.13479. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/13479. Acesso em: 1 dez. 2025.