

**HENRIQUE SOARES LANDIM**

**O PARAÍSO REVISITADO DE PAULO HENRIQUES BRITTO E OUTROS  
“PARAÍSOS”**

UBERLÂNDIA – MG

JANEIRO DE 2013

HENRIQUE SOARES LANDIM

**O PARAÍSO REVISITADO DE PAULO HENRIQUES BRITTO E OUTROS  
“PARAÍSOS”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Teoria literária

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

UBERLÂNDIA – MG

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

L257p Landim, Henrique Soares, 1981-  
2013 O paraíso revisitado de Paulo Henriques Britto e outros "Paraísos". -  
Uberlândia, 2013.  
184 f. : il.

Orientador: Marisa Martins Gama- Khalil.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Britto, Paulo Henriques - Paraísos artificiais -  
Crítica e interpretação - Teses. I. Gama- Khalil, Marisa Martins. II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Letras. III. Título.

CDU: 82

---

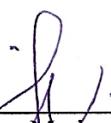
**HENRIQUE SOARES LANDIM**

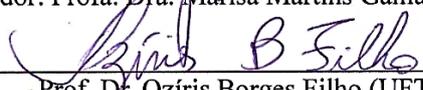
**O PARAÍSO REVISITADO DE PAULO HENRIQUES BRITTO E OUTROS  
“PARAÍÇOS”**

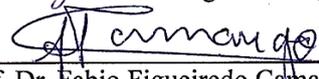
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 28 de fevereiro de 2013.

Banca Examinadora:

  
Orientador: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

  
Prof. Dr. Oziris Borges Filho (UFTM)

  
Prof. Dr. Fabio Figueiredo Camargo (UFU)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe (sempre presente), que, mesmo sem compreender direito o que se faz em um programa de pós-graduação, estava eternamente “pronta” para tudo.

Ao Alan e à Franciele, pelo santo caldo de cada dia.

Ao Alex e à Sharlene, em suas “férias” eternas a convidar-me a ir a Paracatu fazer uma “visitinha”.

Aos amigos, sobretudo à Cidinha, dos “bares” de todo dia, que nem sempre conseguiram me tirar da cadeira de estudo.

À professora Marisa Gama-Khalil, que, com sua inteligência e atenção acolhedora, soube me guiar pelos árduos caminhos da pós-graduação.

Ao Professor Leonardo, sempre disposto a ajudar em qualquer momento e questionamento.

Ao professor Edilson Pimenta, que, nos bastidores da vida, me deu interessantes doses de incentivo.

Ao Rogério e à Meire, sempre atentos e preocupados com os caminhos das minhas letras.

À Bárbara, pequena flor e grande amor, com os seus cuidados infinitos a exigir de mim a redobrada atenção com aqueles que passavam despercebidos.

Fecharam-me todas as portas abstractas e necessárias.  
Correram cortinas por dentro de todas as hypotheses que eu poderia ver da rua.  
Não há na travessa achada o número de porta que me deram  
(PESSOA, 1997, 224)

## RESUMO

O propósito desta dissertação é realizar um estudo sobre a obra *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, sobretudo no que se refere à construção dos espaços nos contos, que podem ser divididos em duas partes: na primeira, os ambientes são bastante fechados, quase não há movimentação das personagens. Ela é composta de cinco narrativas: “Os paraísos artificiais”, “Uma doença”, “Uma visita”, “Um criminoso” e “O companheiro de quarto”. Esses contos são, segundo Paulo Henriques Britto, construídos sob a ótica de Samuel Beckett, em virtude do imobilismo, da solidão e da incomunicabilidade das personagens que ali aparecem. Na segunda parte do livro, temos a movimentação das personagens em lugares relativamente amplos, há o envolvimento delas com o mundo externo, em quase todas as narrativas os protagonistas realizam algum tipo de viagem, condição não observada nos cinco primeiros contos do livro. As narrativas que integram a segunda parte são: “Coisa de família”, “O 921”, “O primo” e “Os sonetos negros”. Sob essa ótica da compreensão do elemento espacial, realizamos um estudo acerca da noção de paraíso associada ao Brasil. Nessa parte da dissertação, vimos a necessidade de realizar um percurso histórico/literário sobre alguns textos representativos dessa noção até chegar à produção de Britto, que, de certa maneira, relativiza/recria esse ideário. Além da caracterização do espaço do livro *Paraísos artificiais*, realizaremos um estudo acerca do perfil das personagens presentes nos contos, sujeitos que parecem ter perdido a sua unidade. Para isso, lançamos mão de alguns pressupostos teóricos sobre a pós-modernidade, por exemplo, Linda Hutcheon, Zygmunt Bauman, Marshall Berman, Stuart Hall, Frederic Jameson, Marisa Martins Gama Khalil, Jean-François Lyotard e Jair Ferreira dos Santos. Faremos algumas reflexões acerca da noção de espaço pautadas em Foucault, Gaston Bachelard, Deleuze e Guattari, Berrettini, Schorske, Renato Cordeiro Gomes, entre outros estudiosos.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. *Paraísos artificiais*. Paulo Henriques Britto. Espaço. Sujeito.

## SUMMARY

This dissertation aims at carrying out a study about *Paraísos artificiais*, written by Paulo Henriques Britto, mainly considering the construction of spaces in the short-story, which can be divided into two parts: in the first one, the environment is widely enclosed, the characters can barely move, and it is composed by 5 narratives: “Os paraísos artificiais”, “Uma doença”, “Uma visita”, “Um criminoso” and “O companheiro de quarto”. These short-stories are, according to Paulo Henriques Britto, constructed under Samuel Beckett’s viewpoint, due to the immobilism, isolation and incommunicability of the characters portrayed in it. In the second part of the book, we have the characters moving in relatively large places, their involvement with the external world, in almost all narratives the protagonist realizes a different type of travel, what is not observed in the five first short-stories. The narratives which compose the second part of the book are “Coisa de família”, “O 921”, “O primo”, and “Os sonetos negros”. Under this viewpoint of comprehension of the spatial element, we carried out a study about the notion of paradise associated to Brazil. At this part of the dissertation, we considered relevant to carry out a historical/literary study about some texts which represent this notion dating back to Britto production, which, somehow, relativizes and recreates this ideology. Besides characterizing the space of the book *Paraísos artificiais* we will also take into consideration the profiles of the characters present in the short-story, subjects who seem to have lost their identity. In order to do that, we make use of some theoretical presuppositions about postmodernity, such as Linda Hutcheon, Zygmunt Bauman, Marshall Berman, Stuart Hall, Frederic Jameson, Marisa Martins Gama Khalil, Jean-François Lyotard and Jair Ferreira dos Santos. We will make some considerations about Foucault notion of space as well as Gaston Bachelard, Deleuze and Guattari, Berrettini, Schorske, Renato Cordeiro Gomes, among others.

Key-words: Contemporary Literature. *Paraísos artificiais*. Paulo Henriques Britto. Space. Subject.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO.....  | 8   |
| 1. GENEALOGIA DOS PARAÍÇOS ARTIFICIAIS .....   | 11  |
| 1.1. Os paraísos da modernidade baudelairiana.....                                   | 11  |
| 1.2. (Re)visões do paraíso na Literatura Brasileira.....                             | 41  |
| 1.3. Sujeito(s) contemporâneo(s) .....   | 67  |
| 2. OS PARAÍÇOS DE PAULO HENRIQUES BRITTO .....                                       | 84  |
| 2.1. Os cinco primeiros contos: solipsismo e dessubjetivação .....                   | 88  |
| 2.1.1. Conto: “Os paraísos artificiais” .....  | 88  |
| 2.1.2. Conto: “Uma doença” .....   | 94  |
| 2.1.3. Conto: “Uma visita” .....   | 100 |
| 2.1.4. Conto: “Um criminoso” .....   | 106 |
| 2.1.5. Conto: “O companheiro de quarto” .....  | 118 |
| 2.2. Os quatro últimos contos: deslocamentos e périplos em busca da alteridade ..... | 128 |
| 2.2.1. Conto: “Coisa de família” .....   | 128 |
| 2.2.2. Conto: “O 921” .....  | 138 |
| 2.2.3. Conto: “O primo” .....  | 147 |
| 2.2.4. Conto: “Os sonetos negros” .....  | 156 |
| CONCLUSÃO.....   | 172 |
| BIBLIOGRAFIA .....   | 176 |

## INTRODUÇÃO

O primeiro contato com o livro *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, ocorreu no ano de 2009, em sala de aula; naquela época, mal cogitava que essa produção, no futuro, seria o meu objeto de pesquisa em um programa de pós-graduação. Nunca imaginei que o vínculo com essa obra se estenderia por mais de quatro anos. Na verdade, hoje confesso que a levarei comigo para sempre, mesmo porque inúmeros foram os dias debruçado a ler, reler e a “transler” esse universo ficcional de um dos maiores tradutores brasileiros em atividade.

Surgiram inúmeras inquietações acerca desse livro desde a capa vermelha com tons negros e com um indivíduo em meio a alguns sofás desorganizados de frente para uma janela e de costas para nós observadores/leitores. No título, também havia algo inquietante materializado por nós sob a forma de algumas perguntas que instigavam caminhos iniciais de pesquisa: O que seriam esses paraísos? Por que eles seriam artificiais? Esses paraísos possuíam alguma relação com a história do Brasil? Os paraísos de Britto estão relacionados com a obra análoga do escritor francês Charles Baudelaire? Qual seria a relação entre esses paraísos com a escrita e a cidade?

Os questionamentos acerca do livro aumentavam à medida que a proximidade com o texto se intensificava. Com isso, nasceu a ideia de fazer o mestrado em Teoria Literária a fim de servir como suporte teórico para as minhas reflexões sobre essa obra de Britto. Com o desenvolvimento do curso, ainda nasceram outras perguntas, e também algumas hipóteses de trabalho. Uma das disciplinas cursadas, por exemplo, serviu enquanto ponto de partida para a construção do primeiro capítulo dessa dissertação. Por meio dela, pude ampliar a noção de paraíso artificial representada pelo livro de Paulo Henriques Britto, sob uma ótica associada ao continente americano, mas, sobretudo, ao território brasileiro.

A obra *Paraísos artificiais*, publicada em 2004, de Paulo Henriques Britto, é composta de nove contos, textos que, em sua maioria, são relativamente pequenos, exceto os dois últimos contos, “O primo” e “Os sonetos negros”, de maior extensão. Grande parte das narrativas apresenta um universo urbano povoado de indivíduos que se encontram num estado de imobilismo, incomunicabilidade e solidão. Há uma constante recusa por parte das personagens de estabelecer vínculos com a cidade, elas quase não apresentam uma vida comunitária. Toda essa condição de inércia das personagens inicialmente é ilustrada pela capa do livro. Temos ali um sujeito em um espaço fechado a observar a janela, que é um

dos poucos símbolos da primeira parcela do livro a fazer referência ao ambiente externo. Ao que tudo indica, a capa possui uma relação direta com a quarta narrativa do livro, “Um criminoso”, uma vez que aquilo que é narrado é bem próximo do que é mostrado na imagem. Essa condição espacial centrada em ambientações fechadas perpassa quase todos os contos dessa obra, que serve de matéria-prima primordial para a construção das nossas reflexões.

Em virtude do espaço e da movimentação das personagens, podemos dividir a obra em duas metades: na primeira, temos o isolamento das personagens, que praticamente não se relacionam diretamente com a realidade externa. Paulo Henriques Britto, numa entrevista concedida ao jornalista Felipe Varanda (2011), classifica os primeiros cinco contos do livro como “solipsistas”, aspecto herdado das leituras e traduções do escritor irlandês Samuel Beckett. Essa condição está presente nos contos iniciais – “Os paraísos artificiais”, “Uma doença”, “Uma visita”, “Um criminoso” e “O companheiro de quarto”? Como é realizada a representação da cidade nessa primeira metade do livro?

Na segunda parte, todas as protagonistas estabelecem algum tipo de viagem. Assim, nos quatro últimos contos de *Paraísos artificiais*, o contato das personagens com o universo exterior torna-se possível, isto é, nas narrativas “Coisa de família”, “O 921”, “O primo” e “Os sonetos negros”, a relação com o “real” altera-se. Contudo, mesmo que haja relacionamento das personagens com o mundo que as cerca, o contato ocorre de maneira tímida/traumática, como em “Coisa de família”, em que o narrador se depara com uma insólita festividade natalina marcada principalmente por um clima hostil entre os familiares. Nessas quatro histórias, ainda há marcas do solipsismo? Como ocorre a caracterização da cidade nessa parte da obra?

Em nossa dissertação, propomo-nos responder esses inúmeros questionamentos, que servem enquanto norte para as nossas reflexões/conclusões. Além disso, analisamos o perfil das personagens da obra e como seus traços simbolizam a solidão do ser humano no mundo contemporâneo, que, de certa forma, conduz o sujeito ao isolamento, por isso a constante recorrência ao imobilismo e ao autocentramento. Ainda, procedemos a um estudo acerca da natureza ficcional nesses contos, com o intuito de revelar como eles se enquadram no universo literário contemporâneo e de verificar aspectos da pós-modernidade presentes nas narrativas.

Organizamos esta dissertação em dois capítulos: no primeiro, inicialmente, pensamos a noção de paraíso artificial segundo Charles Baudelaire, que via no ópio, no

haxixe e no vinho a possibilidade de o sujeito elevar-se a uma condição superior à ordem cotidiana. Baudelaire, além de ser um grande poeta, lançou o seu olhar sobre a modernidade, aspecto importante para pensarmos o sujeito contemporâneo, questão abordada à frente em nosso texto. Em seguida, fazemos um esboço da noção de paraíso associado ao Brasil; para isso, retomamos alguns textos da literatura brasileira e realizamos um percurso histórico/literário que tem por meta abordar algumas obras representativas da noção de paraíso. Nesse sentido, inicialmente, usaremos algumas crônicas do descobrimento, para, em seguida, lançarmos mão do romance *Iracema*, de José de Alencar. Nessa trajetória literária, o pré-modernista João do Rio também é utilizado por meio do estudo do livro *A alma encantadora das Ruas*. Ainda os modernistas Oswald de Andrade e Mário de Andrade contribuíram com as suas respectivas noções de paraíso, por meio, por exemplo, dos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*. Mais adiante, usamos outras obras para articular melhor o ideário do paraíso: *Os ratos*, de Dyonélio Machado, *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, *Feliz ano novo*, de Ruben Fonseca, por fim, Paulo Henriques Britto, com a obra *Paraísos artificiais*. Concluimos o primeiro capítulo com a noção de sujeito contemporâneo, tomando as produções *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, e *Feliz ano novo*, de Ruben Fonseca, para exemplificar tal noção.

No segundo capítulo, propomos a análise interpretativa dos contos da obra *Paraíso artificial*, de Paulo Henriques Britto. Para tanto, dividimos o livro em duas partes, o critério utilizado é, sobretudo, o espaço e a movimentação das personagens. Na primeira parte do livro, quase não percebemos a experiência dos narradores com a realidade externa. Por isso, Britto, numa entrevista dada a Felipe Varanda (2011), afirma que os cinco primeiros contos são solipsistas. Essa primeira parte da obra é composta pelos cinco primeiros contos, “Os paraísos artificiais”, “Uma doença”, “Uma visita”, “Um criminoso” e “O companheiro de quarto”. Na segunda parte da obra, os narradores se lançam a experiências com o mundo exterior. Em todas as narrativas dessa parte, nós nos deparamos com o deslocamento das personagens, que estabelecem viagens por um espaço contemporâneo marcado pelo rompimento com as barreiras nacionais. Nessa parte final, temos quatro contos: “Coisa de família”, “O 921”, “O primo” e “Os sonetos negros”. Esses contos apresentam um recorte mais tradicional na presença de um enredo – embora nos outros também haja enredo, este não é tão tradicional neles –, e caracterização de personagens com nomes próprios – aspecto não percebido na primeira parte do livro de Britto, na qual nenhum narrador possui nome próprio, e os contos terminam extremamente abertos.

## 1. GENEALOGIA DOS PARAÍÇOS ARTIFICIAIS

### 1.1. Os paraísos da modernidade baudelairiana

Parece extremamente improvável que a humanidade, de um modo geral, algum dia seja capaz de passar sem paraísos artificiais (HUXLEY, 1983, p.25).

Charles Baudelaire é um raro sujeito que o nosso mundo viu nascer, é um investigador “atento” da cidade, sabe caminhar em seus becos à procura daquilo que, quase sempre, passa despercebido pelo olhar do cidadão que diariamente atravessa as ruas. Baudelaire sempre se posicionou contrariamente a inúmeros valores burgueses como o trabalho e a família. Durante quase toda a sua vida, apresentou uma postura boêmia, sabendo muito bem semear as suas flores do mal em bares, bordeis e ruas. Escreveu para um jornal francês, *Le Corsaire-Satan*, como porta-voz dos excluídos e dos insatisfeitos de seu tempo. Grande parte dos leitores dos textos expostos no jornal era composta de estudantes, artistas e escritores desconhecidos, que recebiam com entusiasmo os escritos baudelairianos. De acordo com Renato Ortiz, “este meio, por se situar à margem da sociedade, alimentava-se de valores próprios, como o culto à individualidade, o repúdio às instituições artísticas tradicionais (às academias), a recusa em participar de uma cultura popular de mercado” (ORTIZ, 1991, p. 100).

Baudelaire vagava pelos becos de Paris como uma figura marginal, condição que nos remete a um importante protagonista da produção de Álvares de Azevedo, Macário, o qual afirma, na peça intitulada com o mesmo nome: “Duas palavras só: amo o fumo e odeio o Direito Romano” (AZEVEDO, 2000, p. 516). A expressão “Direito Romano” é a representação das inúmeras instituições humanas que regem a nossa vida diária, por exemplo, a família, a Igreja, o Governo e as leis. Portanto, o “Direito Romano” vincula-se à ordem burguesa. E, da mesma forma, o “fumo” pode ser visto como a transgressão do universo da ordem, o que nos remete à condição existente de Baudelaire. O vocábulo “fumo” carrega a representação de uma ordem não burguesa, ali o personagem coloca-se como um sujeito avesso às instituições sociais relacionadas ao universo da ordem, ou seja, a família, a Igreja, a escola, o Estado, o direito romano, que nos remete ao “desclassificado” francês, Baudelaire.

Macário e Baudelaire, embora o primeiro se caracterize enquanto um personagem de papel, carregam em si alguns elementos em comum, ambos costumam andar lentamente

pelas ruas da cidade, pois são orientados pelo ócio, por isso chocam-se com o ritmo veloz da cidade, que é ditado pelos ponteiros dos relógios. Deve ser por esse motivo que Baudelaire afirma, em um de seus escritos: “Vemo-nos esmagados minuto a minuto pela ideia e pela sensação do tempo” (BAUDELAIRE, 2006, p. 528). Somente por meio do ócio Baudelaire poderia se lançar à deriva pelas ruas da França como um *flâneur*, figura que apenas poderia existir na grande cidade, pois a pequena não oferecia o anonimato necessário para a livre observação do espetáculo urbano. Na metrópole, cada cidadão é, por assim dizer, desconhecido aos demais e não precisa se constranger diante da figura do outro. Nesse caso, “a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra os seus perseguidores” (BENJAMIN, 1991, p. 38). O *flâneur* é como um detetive que está atento aos ritmos da cidade, como um artista a captar cada instante de vida com seu lápis veloz.

De acordo com Walter Benjamin (1991), a imagem do *flâneur* apenas poderia ter surgido em toda a sua plenitude graças à existência das galerias, que eram caminhos abertos de vidro e revestidos de mármore, onde se instalavam elegantes pontos comerciais. Essas galerias também são chamadas de passagens e podem ser vistas como um mundo em miniatura. É aí que se encontra o cronista ou filósofo das ruas, o *flâneur*. As galerias poderiam ser vistas como “um meio termo entre a rua e o interior da casa” (BENJAMIN, 1991, p. 35).

O *flâneur* paradoxalmente está no meio da multidão sem se envolver com ela, o seu contato é realizado por meio do olhar, método semelhante a um escudo, já que ele é um sujeito anônimo. De acordo com Benjamin (1991), a multidão, para o *flâneur*, é um refúgio e espécie de entorpecente dessa figura abandonada que se entrega e ela ebriamente.

Baudelaire é um dos primeiros artistas da humanidade a referir-se aos efeitos do ópio, do haxixe e do vinho enquanto substâncias entorpecentes. Essas substâncias funcionam de maneira similar para o *flâneur* que se encontra na multidão, são a sua forma de elevar-se a uma condição inebriante. Walter Benjamin discute o poder inebriante de outra “droga”, isto é, a mercadoria para as multidões:

Baudelaire entendia de entorpecentes. Não obstante, passou-lhe despercebido um dos seus efeitos sociais mais importantes. Trata-se do charme que os viciados manifestam sob a influência da droga. A mercadoria, por sua vez, retira o mesmo efeito da multidão inebriada e murmurante ao redor. A massificação dos fregueses que, com efeito, forma o mercado que transforma a mercadoria em mercadoria aumenta o encanto desta para o comprador mediano. Quando Baudelaire fala de uma ‘ebriedade religiosa da cidade grande’, o sujeito, que permanece anônimo, bem poderia ser a mercadoria (BENJAMIN, 1991, 53).

Na *urbe*, quanto mais o homem se curva à ordem produtiva, isto é, “quanto mais se proletariza, tanto mais é transpassado pelo frio sopro de economia mercantil, tanto menos se sente atraído a empatizar com a mercadoria” (BENJAMIN, 1991, 53). Nesse caso, Benjamin (1991) apresenta uma maneira bastante diferente de entorpecimento para o sujeito na grande cidade, que pode ser vista como um processo de alienação.

O *flâneur* possui uma forte atração pela multidão. As massas exercem sobre ele um verdadeiro fascínio. Para Edmund White (2001), a ociosidade é o que mais caracteriza o *flâneur*, que dispõe de um dia inteiro para vagar sem direção, sem nenhum objetivo específico, diversamente de um trabalhador, que transita pelas ruas guiado por um fim. Assim, a ética produtiva inibe o espírito livre e “farejador” do *flâneur* em meio à multidão.

A cidade é a moradia do *flâneur*, é o seu chão sagrado, sua Terra Prometida. As ruas, mesmo sendo um espaço público, marcado pela coletividade, são a moradia dessa isolada e anônima figura urbana. Nas palavras de Baudelaire, em *L'artromantique*, referida por Benjamin,

é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (BENJAMIN, 1991, p. 221).

A dúvida e a irresolução seriam os estados típicos do *flâneur*, nele somam “euforia e sentimento de dúvida, tão característico da embriaguez do haxixe” (BENJAMIN, 1991, p. 197). Ainda segundo Benjamin (1991), grande parte dos gênios da humanidade foram *flâneurs*, pois tiveram um gosto pela livre circulação descompromissada pela cidade. O resultado das observações do *flâneur* é muito mais valioso do que o trabalho, pois pode constituir-se numa importante composição artística: uma paisagem vista pelo *flâneur* pode se transformar em uma excelente pintura, um barulho ouvido em algum beco da cidade também pode se transformar como elemento inspirador para a composição de uma música.

Baudelaire, no final de sua existência, não podia mais exercer essa postura contemplativa típica do *flâneur*, pois o seu estado de saúde era bastante delicado, além disso, sofria perseguição dos credores. Para Baudelaire, de acordo com Benjamin (1991), a figura do *flâneur* é diversa da do *badaud*, o basbaque, visto como um sujeito impessoal e sem a sua subjetividade, como se fosse a própria multidão a qual o cerca; diferentemente, o *flâneur*, mesmo em meio à multidão, possui individualidade, pois é um “caleidoscópio dotado de consciência” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21) que pode contemplar a vida por todos os seus ângulos.

A compreensão do fenômeno da modernidade está invariavelmente associada à figura de Baudelaire, que, ao mesmo tempo, produziu obras teóricas e poéticas sobre esse processo. Nesse sentido, a modernidade é um fenômeno que, para ser compreendido, deve passar pela obra desse importante escritor francês, uma vez que ele viveu a modernidade e embriagou-se dela, a ponto de grande parte de sua produção estar profundamente marcada pela atmosfera moderna. A modernidade, para Baudelaire, pode ser compreendida como mais do que um recorte temporal no qual a humanidade se viu mergulhada; na verdade, trata-se de uma atitude perante a vida e de uma maneira de agir e de sentir.

Entre a cidade moderna e Baudelaire sempre houve uma relação paradoxal, visto que as ruas da França serviam concomitantemente como inspiração poética para construção de obras marcadas pela positividade e por um tom de repulsa. Assim, o êxtase e o incômodo ocupavam um espaço similar nas reflexões e angústias do escritor, embora o autor negasse a imagem tradicional da cidade como virtude ou vício. De acordo com Marshal Berman (1982), o herói moderno de Baudelaire abre um caminho que ultrapassa a representação maniqueísta da cidade. Por meio de uma linguagem própria, proveniente da atenta observação da cidade, o autor de *Flores do mal* criou um novo modelo da cidade moderna, algo correspondente à imagem da cidade “além do bem e do mal” (SHORSKE, 1989, p. 47). Uma condição análoga acerca dela também poderá ser vista na produção *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, uma vez que os narradores são minuciosos em sua contemplação da cidade, como demonstraremos na parte analítica desta dissertação.

A noção de modernidade, há muito, vem sendo discutida pelo homem, que sempre esteve a debater sobre se específicos posicionamentos eram modernos ou arcaicos. De uma maneira ou de outra, as reflexões acerca da modernidade fizeram parte do cotidiano do homem. Na verdade, segundo Octavio Paz (1984, p. 39), “há tantas ‘modernidades’ quanto épocas históricas. No entanto, nenhuma sociedade nem época alguma denominou-se a si mesma *moderna* – salvo a nossa”. Ainda sobre a modernidade, acrescenta o crítico e poeta mexicano: “é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização” (PAZ, 1984, p. 43). A modernidade, para Octavio Paz, realiza-se e fundamenta-se por ser uma crítica à noção de eternidade associada ao cristianismo. Para ele, um dos primeiros sujeitos a pensar a modernidade foi Rousseau, que viveu em uma época marcada por inúmeras transformações que se deram, sobretudo, pelo crescimento urbano. Berman também aponta a *Nova Heloísa*, de Rousseau, como uma obra em que se lança a modernidade.

A concepção de uma modernidade associada ao crescimento da cidade também pode ser vista em Berman (1982), que compreende a modernidade como um fluxo oscilante entre duas margens: o desejo de transformações e os terrores que elas podem gerar. A partir desse mirante, podemos ver a modernidade com uma face paradoxal/contraditória, visto que ser moderno também subentende o reverso dessa noção. A experiência moderna é uma unidade paradoxal, isto é, “uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1982, p.15). Dessa maneira, para Berman, a modernidade pode ser encarada como experiências compartilhadas por um conjunto de sujeitos que vivenciam práticas as quais, ao mesmo tempo, são movidas pelas mudanças e pelas incertezas.

Essa dubiedade de sentimentos vinculada às transformações modernas pode ser nuançada no episódio “O velho do Restelo”, da obra *Os Lusíadas*, de Camões, salvaguardadas as devidas diferenças históricas. Nesse episódio, concomitantemente, vemos uma crença no poder transformador das conquistas marítimas e as inseguranças que elas podem gerar ao mundo lusitano. Assim, no dia da despedida dos navegantes que seguiriam rumo às Índias, uma multidão de pessoas estava na Praia do Restelo a fim de se despedir dos argonautas. Grande parte das pessoas que ali estavam eram padres, crianças, velhos e mulheres. Em meio à multidão, uma voz contrária destaca-se e coloca-se contra os idealizadores da expedição:

A gente da cidade, aquele dia,  
 (Uns por amigos, outros por parentes,  
 Outros por ver somente) concorria,  
 Saudosos na vista e descontentes.  
 E nós, co'a virtuosa companhia  
 De mil religiosos diligentes,  
 Em procissão solene, a Deus orando,  
*Pera os batéis viemos caminhando.*

Em tão longo caminho e duvidoso  
 Por perdidos as gentes nos julgavam;  
 As mulheres cum choro piedoso,  
 Os homens com suspiros que arrancavam.  
 Mães, Esposas, Irmãs, que o temeroso  
 Amor mais desconfia, acrescentavam  
 A desesperação e frio medo  
 De já nos não tornar a ver tão cedo.  
 [...]  
 - Ó glória de mandar! Ó vã cobiça  
 Desta vaidade a quem chamamos Fama!  
 Ó fraudulento gosto, que se atija  
 C'uma aura popular que honra se chama!  
 Que castigo tamanho e que justiça

Fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
Que crueldade neles *experimentas!*  
(CAMÕES, 1972, p. 250-254).

O episódio do “Velho do Restelo” aborda a ânsia humana em dominar. Naquele momento, Portugal adotava uma postura imperialista para expansão de sua influência política, econômica e cultural. A posição do velho associa-se a uma concepção de mundo essencialmente feudal; pretende manter a tradição, vê nas viagens marítimas um perigo à inocência do homem lusitano e acredita que o valor máximo para a felicidade e a soberania do povo está na segurança do país. O texto de Camões revela, de maneira poética, as tensões de um mundo que estava em constante transformação.

O sentimento moderno, contraditório e dúbio, vem sendo experimentado pelo homem há muitos séculos. O turbilhão da experiência moderna, nas palavras de Berman (1982), tem sido alimentado por inúmeros processos sociais denominados de modernização, por exemplo, o crescimento urbano, a expansão da indústria voltada para a produção em larga escala, as descobertas científicas, a explosão demográfica, a consolidação dos Estados nacionais e do sistema capitalista. Para Berman (1982), a modernidade é um modelo de experiência temporal e espacial, sinaliza possibilidades de perigo e de vida, é vivenciada/compartilhada por sujeitos em todo o mundo. Ser moderno é estar num ambiente propício à aventura, ao poder, ao crescimento e a transformações de quase tudo que nos cerca, porém esse caleidoscópio de transformações promete destruir quase tudo aquilo que sonhava ter/ser/saber/crer.

Essas transformações concentram em si a unidade dualista, associam-se a um espírito de renovação que se vincula aos anseios humanos para que se construa um mundo mais próximo do justo. O que está atrás da ideia paradoxal é a conscientização de que “todas as relações fixas e congeladas são suprimidas” (MARX & ENGELS *apud* BERMAN, 1982, p. 330) na modernidade. A noção de que “tudo que é sólido desmancha no ar” (MARX & ENGELS *apud* BERMAN, 1982, p. 88) sugere uma imagem, segundo Berman, altamente centrada e dramática, com tons levemente apocalípticos expressos pela ambiguidade de seu ponto de vista: “o calor que destrói é também energia superabundante, um transbordamento de vida –, todas essas qualidades são em princípio traços característicos da imaginação modernista” (BERMAN, 1982, p.87). A qualidade da imagem expressada pela citação de Marx é ampliada quando transcrita na íntegra: “Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são

finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens” (BERMAN, 1982, p.87). O sagrado cai por terra, condição que “é mais complexa e interessante do que a convencional assertiva materialista do século XIX segundo a qual Deus não existe” (BERMAN, 1982, p.87). A sentença final do enunciado de Marx – “e os homens são finalmente forçados a enfrentar” – bem expressa a confrontação com uma nova realidade perturbadora: a modernidade e suas dicotomias.

Assim, a modernidade possui em sua essência a contradição. Nas palavras de Marx:

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinado, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material (MARX & ENGELS *apud* BERMAN, 1982, p. 14).

A mesma ciência que consegue compreender a natureza a fim de beneficiar o homem também consegue criar artifícios para submeter o próprio sujeito a condições de vida altamente precárias. Nesse caminho, a modernidade, aos poucos, passou a expressar as contradições inerentes a ela.

De acordo com Octavio Paz (1984), Rousseau fora um dos primeiros a utilizar a expressão *moderniste* com um sentido próximo daquele usado e admitido pelos séculos XIX e XX. Portanto, esse filósofo francês poderia ser visto como uma matriz do entendimento da modernidade, não simplesmente por lançar mão do termo, mas também porque expressou, por meio de sua sensibilidade, as transformações que passaram a exercer mudanças na vida de inúmeras pessoas. A tensão do clima moderno é expressa pela novela *A Nova Heloísa*, de Rousseau, citada por Berman, por meio da personagem Saint-Preux, que se transfere do campo para a cidade, movimento alegórico que representa a condição de inúmeras pessoas que realizavam essa mudança de ambiente. Saint-Preux escreve à sua namorada, Julie, referindo-se às caóticas experiências na *tourbillon social*. Vivendo o turbilhão de emoções na cidade, o personagem transforma-se com o novo contexto.

A condição moderna veiculada pelo livro de Rousseau é muito bem definida como “agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-

expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma” (BERMAM, 1982, p.18). Rousseau sempre fora um indivíduo marcadamente perturbado, talvez devido a uma vida bastante difícil, mas também esse estado de alma pode ser resultado de um rol de condições sociais que moldava a vida de milhões de pessoas. Segundo Berman (1982), Rousseau anunciou a seus contemporâneos que a Europa estava “à beira do abismo”, “no limite das mais explosivas conturbações revolucionárias” (BERMAM, 1982, p.16).

A personagem do livro *A Nova Heloísa*, de Rousseau, Saint-Preux vivencia a vida no meio urbano

como ‘uma permanente colisão de grupos e conluios, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas.... Todos se colocam frequentemente em contradição consigo mesmos’ e ‘tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo’. Este é um mundo em que ‘o bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude, tem uma existência apenas local e limitada’. Uma infinidade de novas experiências se oferecem, mas quem quer que pretenda desfrutá-las ‘precisa ser mais flexível que Alcibíades, pronto a mudar seus princípios diante da plateia, a fim de reajustar seu espírito a cada passo’ (BERMAM, 1982, p.18).

A cidade é caracterizada como um turbilhão de contradições nas quais o belo e o feio, o certo e o errado, a virtude e a maldade coexistem em suas práticas diárias. Segundo Berman (1982), Saint-Preux anseia algo sólido para se agarrar, contudo encontra um ambiente movido repleto de fantasmas que desaparecem sem que possa se agarrar a algo. É essa atmosfera de agitação, aturdimiento e expansão “das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais” que dá origem à condição moderna (BERMAM, 1982, p.18).

Pensar a modernidade por meio da ótica de Berman (1982) necessariamente implica vê-la como um caminho que se bifurca em dois níveis, o material e o espiritual. Isto é, de um lado, a modernidade também é a junção do complexo jogo das estruturas e processos políticos, sociais e econômicos que, uma “vez encetados, desenvolvem-se por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana” (BERMAN, 1982, p.128). Ao mesmo tempo, a modernidade acrescenta a sua estrutura o elemento espiritual, isto é, artístico e cultural. Ver a modernidade por meio de um olhar dualista dificulta a compreensão de um dos fatos mais marcantes da vida moderna: a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno. Porém, na perspectiva de Berman (1982), tivemos alguns escritores e pensadores que conseguiram ter uma visão mais abrangente sobre esse fenômeno. Inicialmente, Goethe, Hegel e Marx, Stendhal e Baudelaire, Carlyle e Dickens, Herzen e Dostoiévski foram os primeiros pensadores e escritores da modernidade. Todos possuíam uma percepção

instintiva da modernidade. Por meio de suas visões, tivemos um vasto panorama caracterizado pela profundidade e pela riqueza, que faltou a alguns pensadores contemporâneos a eles.

Entre os artistas desse grupo, especificamente daremos atenção a Charles Baudelaire, visto que ele, mais do que ninguém, no século XIX, soube explorar/refletir sobre o tema, levando os seus contemporâneos a ter consciência de si mesmos enquanto modernos. Acerca da grandeza espiritual de Baudelaire focada na compreensão da modernidade, Paul Verlaine comenta:

A originalidade de Baudelaire está em pintar, com vigor e novidade, o homem moderno (...) como resultante dos refinamentos de uma civilização excessiva, o homem moderno com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado de tabaco, seu sangue a queimar pelo álcool. (...) Baudelaire pinta esse indivíduo sensitivo como um tipo, um herói (VERLAINE *apud* BERMAN, 1982, p. 129).

Para alguns, Baudelaire pode ser encarado como um profeta pioneiro do modernismo. De acordo com Berman (1982), se tivesse que apontar um primeiro modernista, sem sombra de dúvidas, teria que escolher Baudelaire, pois ele, por intermédio de sua arte, soube expressar a complexidade da vida e da arte na modernidade.

Tentar descrever a noção de modernidade e de sujeito moderno, segundo Stuart Hall (2002), é um exercício extremamente difícil. Pensar a modernidade e o sujeito moderno como dotados de uma unidade absoluta é uma visão bastante simplista. É um lugar-comum, pois nasceu uma nova concepção do sujeito e de sua identidade. Isso não implica dizer que antes os indivíduos não possuíssem as suas particularidades, mas a individualidade era tanto “vivida” quanto “conceptualizada” por outro viés.

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O status, a classificação e a posição de uma pessoa na ‘grande cadeia do ser’ – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano (HALL, 2002, p. 24-25).

As revoluções científicas da modernidade desestabilizaram o homem de sua consciência dogmática/religiosa e o “expuseram diretamente aos olhos de Deus” (HALL, 2002, p. 26). Essas revoluções conferiram ao homem as capacidades de investigar, inquirir e decifrar os mistérios da natureza, e de si mesmo; basta vermos os ensaios de Baudelaire sobre os paraísos artificiais acerca dos efeitos dos psicotrópicos no cérebro humano.

A imersão do sujeito moderno nas práticas e nos discursos da modernidade também é analisada com profundidade por Raymond Williams:

A emergência de noções de individualidade, no sentido moderno, pode ser relacionada ao colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval. No movimento geral contra o feudalismo houve uma nova ênfase na existência pessoal do homem, acima e além de seu lugar e sua função numa rígida sociedade hierárquica. Houve uma ênfase similar, no Protestantismo, na relação direta e individual do homem com Deus, em oposição a está relação mediada pela Igreja. Mas foi só ao final do século XVII que um modo de análise, na Lógica e na Matemática, postulou o indivíduo com a entidade maior [...] a partir da qual outras categorias (especialmente categorias coletivas) eram derivadas. O pensamento político do Iluminismo seguiu principalmente este modelo. O argumento começava com os indivíduos, que tinham uma existência primária e inicial. As leis e as formas de sociedade eram deles derivadas: por submissão, como Hobbes; por contrato ou consentimento, ou pela nova versão da lei natural, no pensamento liberal. Na economia clássica, o comércio era descrito através de um modelo que supunha indivíduos separados que decidiram, em algum ponto de partida, entrar em relações econômicas ou comerciais. Na ética utilitária, indivíduos separados calculavam as consequências desta ou daquela ação que eles poderiam empreender (WILLIAMS *apud* HALL, 2002, p. 28-29).

De acordo com Hall (2002), ainda no século XVIII, os processos da vida moderna eram centrados na figura do indivíduo coeso/cartesiano. Contudo, as sociedades foram se tornando mais complexas, adquirindo uma “forma mais coletiva e social” (HALL, 2002, p.29). Assim, a teoria do direito teve que se articular para dar conta das novas estruturas do estado-nação “e das grandes massas que fazem uma democracia moderna” (HALL, 2002, p.29). Surgiu, dessa forma, uma noção mais social do sujeito, que agora trocou o campo pela cidade moderna. É nesse momento que nascem as novas teorias das ciências sociais. É nesse período que a cidade se torna um espaço massificado e surge a figura do indivíduo solitário em meio à multidão,

a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Exemplos disso incluem a famosa descrição do poeta Baudelaire em ‘Pintor da vida moderna’, que ergue sua casa ‘no coração único da multidão, em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidio e ao infinito’ e que ‘se torna um único corpo com multidão’, entra na multidão ‘como se fosse um imenso reservatório de energia elétrica’ (HALL, 2002, p.32-33).

É inviável pensar em qualquer noção acerca da modernidade e ignorar o território urbano, por isso Baudelaire é um dos primeiros poetas que articulou a sua poesia centrada na cidade, espaço marcado pela presença de figuras humanas e situações que, às vezes, a colocam como uma espécie de protagonista. Baudelaire sempre se ateu à vida parisiense contemporânea, que a seu ver “é rica em assuntos poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e nos embebe como uma atmosfera, mas não o vemos” (BERMAN, 1982, 139). Aqui vale observar a simpatia e a generosidade com as pessoas comuns e suas ocupações, diferentemente da imagem tradicional de uma vanguarda *snoob* que, segundo Berman (1986), sentia desprezo pelo homem comum e por sua existência sofrível. O artista moderno, antes de tudo, devia “sentar a praça no coração da multidão, em meio ao fluxo e

refluxo do movimento, em meio ao fugidio e ao infinito” (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 1982, p. 140), próximo à multidão da grande metrópole. Para Baudelaire, a paixão do artista “e sua profissão de fé são tornar-se unha e carne com a multidão – *épouser la foule*” (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 1982, p. 140), adentrando-se à multidão “como se esta fosse um imenso reservatório de energia elétrica. [...] Ou devíamos então compará-lo a um caleidoscópio dotado de consciência” (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 1982, p. 140). O artista deve saber “expressar ao mesmo tempo a atitude e os gestos dos seres vivos, sejam solenes ou grotescos, e sua luminosa *explosão* no espaço” (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 1982, p. 140).

O sujeito moderno, segundo Simmel (1973), em meio à multidão da metrópole, adota algumas posturas e comportamentos a fim de defender-se nas relações no dia-a-dia, por exemplo, o distanciamento das relações afetivas. O homem moderno diariamente vivencia um embate entre o interior e o exterior, entre o individual e o supra individual. Simmel expõe que os “problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida” (SIMMEL, 1973, p. 11).

A experiência moderna na cidade altera “os fundamentos sensoriais da vida psíquica” (SIMMEL, 1973, p. 12) do sujeito que está mais exposto, em sua rotina, a um rol muito maior de estímulos nervosos do que o homem do campo. Para Simmel (1973), a cidade e o campo são realidades duais marcadas pela oposição entre rápido e lento, entre o tradicional e o movediço, entre o habitual e o não habitual. Com isso, a vida na cidade pode conduzir o indivíduo a uma *overdose* de estímulos psíquicos, o que pode levar à desarmonia no interior do homem. Tudo isso faz com que o sujeito adote posturas psicológicas para conseguir viver na cidade moderna. Talvez em consequência disso, ocorre o distanciamento das relações afetivas, a atitude *blasé*, e a intelectualização; nesse caso, por certo, o autor refere-se ao posicionamento *flâneur* de Charles Baudelaire. Para Simmel (1973), o homem da cidade conseguiu desenvolver um órgão capaz de protegê-lo das ameaças do espaço externo. O órgão referido é o “intelecto”, que se encontra nas camadas elevadas do psiquismo e é o que há de mais adaptável de nossas forças interiores, condição não verificada no homem do campo.

Outra postura do sujeito da metrópole é a atitude *blasé*. Haja vista que as pessoas têm ao seu redor tudo o que pode ser pago, as coisas começam a aparecer como destituídas de sentido,

isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí das próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa blasé num tom uniformemente plano e fosco; objeto nenhum merece preferência sobre o outro (SIMMEL, 1973, p.16).

Na cidade, o dinheiro é um artifício nivelador de quase tudo, o que afeta o desinteresse pela individualidade alheia, por isso “o dinheiro torna-se o mais assustador dos niveladores. [...] arranca irreparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade” (SIMMEL, 1973, p.16).

A arte moderna deve saber apropriar-se das prodigiosas transformações da sociedade moderna, fazendo delas o seu barro vital a fim de recriar a realidade poeticamente. Baudelaire soube dar

ênfase extraordinária [...] ao verbo *épouser*, como símbolo fundamental na relação entre o artista e as pessoas à sua volta. Quer a palavra seja tomada em seu sentido direto de casar-se, quer no sentido figurado de envolver sensualmente, trata-se de uma das mais banais experiências humanas, e uma das mais universais: trata-se, como diz a canção famosa, daquilo que faz o mundo girar (BERMAN, 1982, 141).

Para Baudelaire, a arte não pode perder a sua relação com a vida cotidiana, portanto, vida e arte possuem uma estreita relação que não pode ser rompida, caso contrário, a produção torna-se vazia, não podendo ser denominada de arte moderna.

Em Baudelaire, segundo Raymond Williams, “a cidade era uma ‘orgia de vitalidade’, um mundo instantâneo e transitório de ‘êxtases febris’” (WILLIAMS, 1989, p 316). Pode-se dizer que a literatura moderna de Baudelaire nasceu na cidade, porque ele desceu às profundezas da *urbe* para expressar as belezas e monstruosidades criadas pela modernização. Ele “não descreve nem a população, nem a cidade [...]. Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada” (BENJAMIN, 1991, p. 116). Baudelaire coloca-se no meio da multidão, mas também posiciona-se distante dela, o que expressa uma típica contradição moderna do escritor. Acompanhou de perto a modernização da capital francesa, “nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos” (BERMAN, 1982, 142).

Está dentro dessa modernidade e possui relação com a cidade uma das produções mais importantes de Baudelaire, *Paraísos artificiais*, livro de 1860; nela podemos

encontrar o ponto de vista do escritor francês sobre o haxixe, o ópio e o vinho. O livro é um grande ensaio sobre os efeitos entorpecedores dessas substâncias no homem. A obra reúne três grandes textos que foram reunidos somente após a morte do autor: *Do vinho e do haxixe*, *Poema do haxixe* e *Um comedor de ópio*. O último possui uma íntima ligação com o texto *Confissões de um comedor de ópio*, do inglês Thomas de Quincey, publicado em 1821. Normalmente, a obra *Paraísos artificiais* é vista, de forma errônea, como uma apologia às substâncias inebriantes, porém pode-se dizer que o texto de Baudelaire, em seu jogo polissêmico, não se dirige apenas a essas substâncias em si, mas aos paraísos que elas levam o usuário a divisar, paraísos que são, portanto, artificiais.

Antes da modernidade, a natureza cumpria um papel de exuberância natural numa espécie de paraíso para o homem, mas, a partir daí, a ideia de mundo natural enquanto refúgio deixou de existir gradativamente:

Poder-se-ia considerar, efetivamente, que a desmistificação da ideia de natureza só foi possível a partir dos tempos modernos; isto é, a partir do momento em que as forças naturais deixaram progressivamente de aparecer como indomáveis e inimitáveis, e quando começou a se impor a idéia de que a natureza nunca deixou de ser aquilo que faziam ser, ao longo de um processo em que o homem podia muito convenientemente desempenhar o papel do 'se' (ROSSET, 1989, p. 62).

Com a modernidade, o olhar do homem sobre a natureza passou por alterações. Agora a figura humana libertava-se da ideia de dependência com o meio ambiente. Para Baudelaire (1996), o que realmente era sublime transcendia o natural, portanto podia ser criado/imaginado pelo homem. Para que o homem tivesse o acesso ao paraíso particular, bastava uma dose de ópio, vinho ou haxixe. Mas não somente essas substâncias entorpecentes levariam a alma humana ao paraíso, na verdade, outros elementos que transcendem o natural, como a literatura, também poderiam fazer o homem “conquistar” essa condição. Esse paraíso sonhado poderia ser atingido graças ao próprio esforço humano com a ajuda de alguma substância catalizadora do processo. Diferentemente de algumas concepções religiosas, em que o paraíso somente seria atingido mediante uma conduta moral adequada, agora o paraíso pode ser alcançado por qualquer indivíduo, pois os critérios passam a ser o consumo de alguma substância que eleve o homem a um estado de alma. No caso de Baudelaire, o paraíso é artificial, pois está além daquilo que é dado pela natureza. Isso não quer dizer que o artificial seja encarado como falso ou ruim, mas como aquilo que é essencialmente criado pelo humano. Baudelaire afirma que esse lugar ideal não é encontrado naturalmente no meio ambiente, mas seria o resultado da razão e das vontades humanas; a esse lugar o escritor francês denominara paraíso.

O homem ocioso em sua existência, comenta Baudelaire, quis sonhar e esforçou-se por introduzir “artificialmente o sobrenatural em sua vida e em seu pensamento; mas, após tudo e apesar da energia acidental de suas ações, ele continua sendo o mesmo homem aumentado, o mesmo número elevado a uma altíssima potência” (BAUDELAIRE, 2011, p.22). Bastava uma colher bem cheia de ópio, por exemplo, para o homem alcançar a felicidade com todas as suas loucuras e criancices, isto é, ter acesso a um mundo prodigioso e sobrenatural: “pelas bebidas fermentadas, semelhante a um maníaco que substituía os móveis sólidos e os jardins verdadeiros por cenários pintados sobre a tela e emoldurados” (BAUDELAIRE, 2011, p.13).

É bastante comum, em suas produções, a citação dessas substâncias, que aparecem de maneira entusiasmada e, às vezes, de forma melancólica, o que também se associa aos sentimentos que Baudelaire possui acerca das pessoas e da própria cidade, como dito anteriormente. O vinho, o haxixe e o ópio, para Baudelaire, serviam para o homem atingir a elevação, pois permitem a criação de um paraíso construído pela orientação mundana. As relações, nesse paraíso, ganham uma lógica própria associada às particularidades do indivíduo e às substâncias experimentadas, isto é, o haxixe, o ópio ou o vinho desencadeiam nuances paradisíacas de efeito singular. Os efeitos de elevação dos entorpecentes e o lugar ideal são temas que Baudelaire explorou com bastante frequência em suas obras:

**O DEUS ENGARRAFADO**

Sabe o vinho vestir o ambiente mais espúrio  
 com seu luxo prodigioso,  
 e engendra mais de um pórtico miraculoso  
 no ouro de um vapor purpúreo,  
 com um sol que se põe no ocaso nebuloso  
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 223).

O vinho possui atributos divinos revelados inicialmente pelo próprio título do poema, e essa condição é operada pela interferência sensitiva no olhar do humano, o sujeito passa a ver a realidade a seu redor de maneira distinta. O vinho aparece como aquilo que embeleza o que é visto, ele tem o poder de vestir de um luxo prodigioso.

Em *Paraísos artificiais*, o processo de “desfronteirização” social é o resultado da embriaguez descrita em inúmeras passagens. Baudelaire afirma que o consumo do vinho é motivado por sentimentos que condicionam o sujeito. O autor define essa ação como algo profundamente humano, um mecanismo de sociabilização.

Quem quer que tenha tido um remorso a apaziguar, uma recordação a evocar, uma dor a afogar, um castelo em Espanha a construir, vos invocaram, deus misterioso escondido nas fibras da videira (BAUDELAIRE, 2011, p. 174).

Há, no vinho, um deus misterioso capaz de trazer ao homem momentos de plena satisfação, tudo se torna mais harmônico diante da embriaguez dessa bebida, as pessoas tornam-se mais interessantes, o peso da vida é aliviado, ou seja, o vinho configura-se como um mediador das relações humanas. Por meio da ingestão dessa bebida, os remorsos são apaziguados, aquilo que estava esquecido pode ser resgatado, e a coragem pode ser acentuada, operam-se no homem ações distintas das práticas rotineiras.

O vinho é um precioso mecanismo para o sujeito, pois “transmite aos deserdados sonhos de desforra e de glórias futuras” (BENJAMIN, 1991, p.16), como podemos constatar no texto poético de Baudelaire:

Muitas vezes, à luz de um lampião sonolento,  
do qual a chama e o vidro estalam sob o vento,  
num antigo arrabalde, informe labirinto,  
onde ferve o povo anônimo e indistinto,

vê-se um trapeiro cambaleante a fronte inquieta,  
rente às paredes a esgueirar-se como um poeta,  
e, alheio aos guardas e alcaguetes mais objetos,  
abrir seu coração em gloriosos projetos.

Juntamente profere e dita leis sublimes,  
derruba os maus, perdoa as vítimas dos crimes,  
e sob o azul do céu, como um dossel suspenso,  
embriaga-se na luz de seu talento imenso  
(BAUDELAIRE, 1985, p. 279).

Um grande número de trapeiros apareceu na cidade desde que a indústria passou a produzir com mais intensidade; com isso, comenta Benjamin (1991), os rejeitos e rejeitados passaram a ganhar certo valor. A imagem do trapeiro aparece metaforizada como a figura do poeta que transita pelas ruas da cidade à procura dos restos esquecidos por todos que lhe são alheios. Muitas práticas artísticas modernas, e também contemporâneas, articulam-se em torno daquilo que é visto como indesejável, restos/rastros, pela sociedade burguesa. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006), “assistimos hoje a mais uma transformação no conceito de *rastro*: desprovido da durabilidade que podia ligá-lo à escrita, entregue à caduquicidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata, do lixo” (GAGNEBIN, 2006, p. 116-117). Na sociedade burguesa do desperdício, poetas e artistas

constroem as suas obras. É com essa postura que Manoel de Barros (1999), poeta brasileiro contemporâneo, articula o texto “Matéria de poesia”:

#### **MATÉRIA DE POESIA**

Todas as coisas cujos valores podem ser disputados no cuspe à distância servem para a poesia.  
 O homem que possui um pente e uma árvore serve para poesia  
 Terreno de 10x20, sujo de mato – os que nele gorjeiam: detritos semoventes, latas servem para poesia (...)  
 Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado como, por exemplo, o coração verde dos pássaros; serve para poesia.  
 Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa, mija em cima. serve para a poesia  
 Pessoas desimportantes Dão pra poesia  
 Qualquer pessoa ou escada. O que é bom para o lixo é bom para a poesia.  
 As coisas jogadas fora Têm grande importância  
 Como um homem jogado fora. As coisas sem importância são bens de Poesia  
 (BARROS, 1999, p 17).

Todos os rastros/restos que sobram da vida e da história oficial servem para Manoel de Barros em sua criação poética. O que é jogado fora tem importância para a sua arte, condição similar a do poeta/trapeiro. Manoel de Barros é como o trapeiro/poeta ao sacralizar os elementos esquecidos e escamoteados por uma sociedade capitalista e utilitarista. Assim como o trapeiro, Manoel de Barros aprendeu a ver e escutar o espetáculo de um mundo esquecido e materializado em linguagem poética. Curiosamente há uma estreita relação entre lixo e arte, esses dois elementos podem ser vistos como fruto das atividades humanas, portanto são inesgotáveis. A arte e o lixo possuem a plena liberdade do vir a ser.

É por meio de um olhar sobre as coisas desimportantes que Manoel de Barros constrói toda a sua riqueza poética, marcada pelo avesso das coisas. Agora o pequeno torna-se máximo, infinito, isto é, grandioso em cada poesia do autor. Eis o poder de sua palavra poética: tornar monumental as miudezas do mundo. São inúmeros os “desutensílios” que aparecem na poesia de Manoel de Barros, ou seja, ciscos, restos, lixos,

coisas, despropósitos nascem por meio da palavra poética como uma maneira de “transver” o mundo:

34

Ele sabia que as coisas inúteis e os  
homens inúteis  
se guardam no abandono.  
Os homens no seu próprio abandono.  
E as coisas inúteis ficam para a poesia  
(BARROS, 2010, p. 91).

A visão torta de Manoel de Barros é uma afronta a um sistema que condicionou o nosso olhar. Raspas, restos, vazio, lixo, a terra, a infância, elementos excluídos pela sociedade interessam profundamente a Manoel de Barros, que lhes dá fertilidade para nascerem perspectivas a partir das quais se possa “desver” o mundo. “Passa a ser matéria de poesia tudo aquilo que escorrega entre as mãos controladoras do poder disciplinador: o que está no campo semântico do imprevisível, do não pragmático, do devaneio” (RODRIGUES, 2006, p.95).

Tudo isso nos leva novamente a pensar na imagem do poeta como um *flâneur* que caminha pelas ruas da cidade a selecionar e a coletar a matéria de sua poesia. O trapeiro está à procura daquilo que lhe garanta a vida material, restos, raspas, enfim, o que não tem mais importância alguma para o seu mundo. O trapeiro vive do lixo que a modernidade rejeitou. Sobre a figura do trapeiro, comenta Benjamin: “Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor” (BENJAMIN, 1991, p. 16). Os trapeiros, como os deserdados, são poetizados por Baudelaire, pois “encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico [...]. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos” (BENJAMIN, 1991, p. 78-79). Assim como o poeta anda pelas ruas à procura de rimas, o trapeiro também se movimenta para recolher os restos que encontra. No ano anterior à publicação do poema “O Vinho dos Trapeiros”, Baudelaire realizou uma curiosa descrição da figura do trapeiro:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafunum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1991, p. 78).

Baudelaire dá ao trapeiro uma identificação heroica, visto a ação transformadora operada por ele ser tão necessária para a sua sobrevivência na cidade. Esse heroísmo, porém, está associado a uma realidade que se revela de maneira trágica. A modernidade de Baudelaire possui uma beleza que é “inseparável das contas que o homem moderno tem que pagar” (BERMAN, 1982, p. 138). No caso do *flâneur*, poeta, temos a procura dos significados ocultos da cidade, isto é, daquilo que esse espaço representa para cada um que nele habita, embora não seja possível nomeá-lo objetivamente pelo cidadão que possui um olhar pragmático/condicionado acerca da cidade.

Feita essa digressão acerca da imagem do trapeiro, retomamos o poema de Baudelaire, particularmente a terceira estrofe, pois nela podemos ver o poder transformador operado no interior do sujeito, trapeiro. Este adquire novos contornos existenciais exemplificados por ações grandiosas, a criação de leis superiores que consigam reparar os homens que, de alguma maneira, se viram envolvidos no crime e a anulação dos maldosos: “vê-se um trapeiro cambaleante a fronte inquieta,/ rente às paredes a esgueirar-se como um poeta, / e, alheio aos guardas e alcaguetes mais objetos, /abrir seu coração em gloriosos projetos” (BAUDELAIRE, 1985, p. 279).

Acerca dos poderes do vinho, comenta Baudelaire (2011) que, quando houver um médico filósofo, algo raro de acontecer, capaz de realizar um volumoso estudo sobre o vinho, teremos a certeza de que certas bebidas têm a capacidade de aumentar sobremodo a personalidade humana de criar. O vinho e o homem juntos são capazes de formar “por assim dizer, uma terceira pessoa, operação mística, onde o homem natural e o vinho, o deus animal e o deus vegetal, desempenham os papéis de Pai e do Filho da Trindade; engendram um Espírito Santo, que é o homem superior e que procede igualmente dos dois” (BAUDELAIRE, 2011, p. 183). É por isso que o trapeiro, no poema de Baudelaire, adquire excepcionais qualidades logo após o consumo da bebida.

Para Baudelaire, o vinho é uma maneira artificial por meio da qual o homem, “ao exasperar sua personalidade, cria, em si, por assim dizer, uma espécie de divindade” (BAUDELAIRE, 2011, p. 184). Sobre o poder do vinho, esse “deus mundano”, temos outro importante texto de Baudelaire:

O espaço hoje esplende de vida!  
livres de esporas, freios ou brida,  
cavalguemos no vinho: adiante  
se abre um céu puro e fulgurante!

Como dois anjos que tortura  
uma implacável calentura,

no límpido azul da paisagem  
sigamos a fugaz miragem!

Embalados no íntimo anelo  
de um lúcido e febril afã,  
qual num delírio paralelo,

lado a lado nadando, irmã,  
chegaremos enfim, risonhos,  
ao paraíso de meus sonhos!  
(BAUDELAIRE, 1985, p. 387).

No primeiro quarteto, o espaço sugerido só é repleto de vida graças ao poder mágico do vinho, que abre ao horizonte humano um céu fulgurante. Tanto nesse poema quanto no anterior, temos o céu como um elemento bastante referido pelo poeta, elemento que pode ser lido como símbolo das grandes aspirações humanas, a liberdade, por exemplo. Para que haja o paraíso, faz-se necessária a união do vinho com o homem, assim como para que exista a imagem do Espírito Santo, necessariamente é preciso que haja os antecedentes – Filho e Pai. Baudelaire vê o vinho como uma forma de escapismo para o sujeito exausto da dinâmica da modernidade, que não pode ser amenizada pela figura de Deus, que já não basta para esse sujeito moderno. O escritor francês acredita que “há sobre o globo terrestre uma vasta multidão sem nome cujo sono não basta para adormecer os sofrimentos. O vinho torna-se para eles cantos e poemas” (BAUDELAIRE, 2011, p. 178). O vinho é a saída para o homem que se sente preso frente ao mundo, assim o artista lança o convite/provocação: “cavalguemos no vinho: adiante” (BAUDELAIRE, 1985, p. 387) ao leitor de “sua” época. Cavalgar no vinho é o mesmo que ter acesso a um mundo prodigioso, esplêndido de magia, onde se abre um céu “puro e fulgurante” (BAUDELAIRE, 1985, p. 387) livre das amarras sociais.

A noção de paraíso associada ao vinho é bastante caracterizada na segunda estrofe; nela o sujeito lírico faz referência à miragem, isto é, o vinho opera no homem uma visão enganosa, artificial. Os efeitos positivos dessa bebida são vistos como calentura, ou seja, como uma desordenação cerebral que leva o sujeito a um estado de alumbramento:

Profundos prazeres do vinho, quem não os conhece? [...] Como são grandes os espetáculos do vinho, iluminados pelo sol interior. Como é verdadeira e abrasadora esta segunda juventude que o homem dele retira! (BAUDELAIRE, 2011, p. 174).

Como se nota, o vinho adquire a condição de espetáculo interior; graças a ele, segundo Baudelaire, o homem pode mergulhar na verdadeira alegria existencial. Porém, essa bebida também pode intensificar estados de alma perigosos: “O vinho é como o homem: não se saberá nunca até que ponto podemos estimá-lo ou desprezá-lo, ou amá-lo

ou odiá-lo, nem quantos atos sublimes ou perversidades monstruosas ele é capaz” (BAUDELAIRE, 2011, p. 174). O vinho também pode ser um elemento prejudicial ao ser humano, nesse caso, o paraíso artificial deixa de ser uma condição positiva para nós e transforma-se num estado perigoso.

Por fim, no segundo terceto, Baudelaire encerra o texto com uma chave de ouro a respeito do “delírio paralelo”, isto é, o paraíso dos sonhos humanos, atingido graças aos poderes divinos provenientes das vinhas. O paraíso não é atingido solitariamente; lado a lado com o outro, chega-se, enfim, aos paraísos do sonho, o que sugere um espírito coletivo quanto ao consumo dessa bebida.

O vinho, para Baudelaire, chega a ser visto como alternativa enquanto proposta social que substituiria as arbitrariedades de sua época. A mudança é possível não por via de uma esquerda que exalta a figura do proletariado, nem mesmo de uma direita que os subestima, colocando-os num nível inferior à burguesia, mas pelo consumo do vinho por parte do homem moderno. Assim, por meio do vinho os conflitos entre as classes sociais antagônicas (burguesia e proletariado) deixariam de ser o que move a história para dar lugar a outra doutrina muito mais humana e livre, pautada, sobretudo, pela amizade, “lado a lado nadando, irmã, / chegaremos enfim, risonhos, / ao paraíso de meus sonhos!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 387). Benjamin (1991), acerca do poder social do vinho, observa, “Um observador contemporâneo escreve: ‘Uma coisa é certa: o *vinho da barreira* poupou ao governo muitos choques’. O vinho transmite aos deserdados sonhos de desforra e de glórias futuras” (BENJAMIN, 1991, p. 16).

No poema “Embriagai-vos”, a dialética histórica é deixada de lado, sugerindo uma trégua social:

É necessário estar sempre bêbado. Tudo se reduz a isto; eis o único problema. Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos embriagueis sem tréguas.

Mas – de quê? Do vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor. Contanto que vos embriagueis.

E, se algumas vezes, sobre os degraus de um palácio, sobre a verde relva de um fosso, na desolada solidão do vosso quarto, despertardes com a embriaguez já atenuada ou desaparecida, perguntei ao vento, à vaga, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que foge, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai-lhes que horas são; e o vento, e a vaga, e a estrela, e o pássaro, e o relógio hão de vos responder:

- É hora de embriaguez! Para não serdes os martirizados escravos do Tempo, embriagai-vos; embriagai-vos sem cessar! De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor (BAUDELAIRE, 1966, p. 105).

A embriaguez, de acordo com o texto de Baudelaire, serve como instrumento de libertação do sujeito que esquece a “batalha” social vivenciada em seu tempo. Para que haja liberdade/elevação, é necessário estar ébrio, somente assim o homem consegue livrar-se do fardo social e ressignificar as relações de sua vida.

Além da estreita relação de Baudelaire com o vinho, o haxixe leva o sujeito a experimentar um mundo regido por leis próprias. O haxixe, juntamente com o ópio, segundo Baudelaire (2011), são as substâncias mais propícias para criar o que se chama ideal artificial, visto a comodidade do uso e o forte teor das substâncias que levam aos devaneios. O haxixe, comenta o escritor, é uma planta da família das urticárias que, há muitos anos, chamara a atenção na França devido às propriedades embriagadoras extraordinárias.

A maioria dos noviços que se lançam ao uso do haxixe são tomados pela ansiedade, visto a lentidão dos efeitos, “esperam-nos com uma impaciência pueril e, como a droga não age com a rapidez que queriam, entregam-se a fanfarronadas de incredulidade” (BAUDELAIRE, 2011, p.25). Em seguida, quando a droga lança o seu “veneno” sobre o indivíduo, inicia-se uma hilaridade irresistível que se apodera do sujeito: “Esta brincadeira e estas gargalhadas, que se assemelham a explosões, parecem ser verdadeiras loucuras, ou pelo menos um disparate de maníaco, a qualquer homem que não estiver no mesmo estado” (BAUDELAIRE, 2011, p.26). Após esses efeitos, inicia-se a fase do apaziguamento, é lançada sobre o corpo uma verdadeira fraqueza em todos os seus membros: “você tem agora, mãos de manteiga e em sua cabeça, em todo o seu ser, há um estupor e uma estupefação embaraçantes” (BAUDELAIRE, 2011, p.31). Nessa fase, o sujeito permanece incapaz, por algumas horas, de realizar qualquer trabalho. “É a punição pela prodigalidade ímpia com a qual gastou seus fluidos nervosos. Você disseminou sua personalidade aos quatro ventos do céu e, agora, que dificuldade encontra para reuni-la e concentrá-la!” (BAUDELAIRE, 2011, p.44).

Grande parte dos usuários do haxixe era da aristocracia, que possuía o hábito de se excluir em grupos para o consumo da droga; ao trabalhador restava o vinho, em função dos valores cobrados pela bebida. Naquela época, o vinho era um assunto que ganhava bastante espaço entre os moradores das cidades francesas em virtude dos impostos que o governo lançava sobre a bebida. Segundo Benjamin (1991), o imposto às vezes prejudicava o consumo da bebida por parte do trabalhador, que se via forçado “a se dirigir às tavernas da periferia a fim de encontrar vinho mais barato. Lá era servido o vinho isento de imposto, o

*vinho da barreira*. [...] os trabalhadores, cheios de soberba e insolência, exibiam então todo o seu prazer, como se fora o único a lhes ser concedido” (BENJAMIN, 1991, p. 15).

Os aristocráticos usuários do haxixe acreditavam que a maioria das pessoas não possuía a mesma capacidade deles de compreensão do mundo. Dessa maneira, o universo da elevação e da transcendência estava restrito a uma minoria. Essa droga não era para todos, o seu consumo também exigia um grau de articulação diferente do vinho. O ambiente onde se consumia haxixe devia ser agradável, a fim de proporcionar a harmonia aos usuários, caso contrário, o recinto provocaria inquietação e desconforto:

O haxixe é impróprio à ação. Não consola como o vinho; apenas desenvolve sobremodo a personalidade humana nas circunstâncias reais às quais é transportada. Na medida do possível, é preciso um belo apartamento ou uma bela paisagem. Um espírito livre e desimpedido e alguns cúmplices cujo talento intelectual se aproxime do seu; um pouco de música, também, se possível (BAUDELAIRE, 2011, p.187).

A elevação proveniente da utilização do haxixe associa-se a uma atmosfera intimista, distante de ações prosaicas, o que colocaria Baudelaire e os usuários dessa droga numa posição superior da sociedade. Em outra obra, o escritor francês afirma essa posição de distanciamento intelectual associada a ele: “eu tenho algumas convicções, num sentido elevado e que os homens do meu tempo não podem compreender” (BAUDELAIRE, 1981, p. 62). Eram poucos os homens que conseguiam exercer a prática do distanciamento intelectual, às vezes, segundo Baudelaire, seria muito mais produtivo atingir a plenitude do paraíso sozinho do que com companhia inferior, isto é, alguém insensível intelectualmente. Talvez por isso, a solidão seja um tema tão recorrente na produção do escritor francês, como também podemos perceber nos contos que fazem parte dos *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, focos centrais desta dissertação.

Em outra interessante passagem, Baudelaire afirma a superioridade daqueles que se isolam para o consumo do haxixe:

Você é superior a todos os homens, ninguém compreende o que você pensa, o que você sente agora. Os outros são mesmo incapazes de compreender o imenso amor que você sente por eles. Mas não é preciso odiá-los por isto; é preciso ter piedade deles. Uma imensidão de felicidade e de virtude se abre diante de você. Ninguém jamais saberá a que grau de virtude e de inteligência você conseguiu chegar. Viva na solidão do seu pensamento e evite afligir os homens (BAUDELAIRE, 1981, p. 193).

A utilização do haxixe é uma maneira de aguçar a inteligência e a virtude humana, somente poucos indivíduos conseguem desenvolver a sensibilidade ideal. Para atingir esse estado, às vezes, temos que ser piedosos com aqueles que são mesmo incapazes de conquistar esse estado de alma. Ao transcender, o “homem deus” adquire a sensação de completude, na qual ele passa a ser um exemplo de dignidade e de virtudes humanas.

Todas as circunstâncias ideais para o consumo do haxixe descritas pelo poeta francês colocam a figura do artista como o tipo ideal do experimentador, em oposição à maioria ordinária da população, que vive de seu próprio trabalho e que é comumente afetada por aborrecimentos de inúmeras ordens.

Um dos estados finais dos efeitos do haxixe é um momento indescritível, condição próxima da felicidade absoluta. Não há mais um tumulto psicológico, todos os males da alma são resolvidos. O homem coloca-se acima das coisas materiais: “Encontramo-nos de tal maneira acima das coisas materiais que preferiríamos certamente deixar deitado o corpo no fundo de seu paraíso intelectual” (BAUDELAIRE, 2011, p.193). Nesse espaço paradisíaco, o homem adquire a condição de deus: “Todas as questões árduas contra as quais esgrimem os teólogos e que fazem o desespero da humanidade que raciocina são límpidas e claras. Toda contradição tornou-se unidade. O homem transformou-se em deus” (BAUDELAIRE, 2011, p.193). Esse paraíso é um reino de sonho que possui as suas regras próprias criadas no interior do homem. Nesse momento prodigioso, sujeito e sonho formam um todo inseparável:

Acontece, às vezes, de desaparecer a personalidade e a objetividade que é própria aos poetas panteístas, desenvolve-se de modo tão anormal que a contemplação dos objetos externos faz com que você esqueça a sua própria existência e confunda-se, em seguida, com eles (BAUDELAIRE, 2011, p. 24).

Nessa ilusão criada pelo consumo do haxixe, o homem pode interagir com os objetos que estão ao seu redor de maneira que ele também se configure enquanto coisa, o sujeito esquece sua existência e confunde-se com os objetos que estão em seu campo de visão. Isso nos leva a pensar que os objetos passam a se configurar como seres que possuem vida própria, o que sugere a quebra da solidão, visto que os objetos fazem parte do rol de amizade do usuário. O “haxixe pertence à classe dos prazeres solitários”, ele propõe uma reformulação da noção de isolamento. O indivíduo que se encontra sob o efeito do haxixe não padece na solidão, tão pouco necessita de alguma pessoa a seu lado para se sentir confortado. A personalidade do indivíduo desaparece, e ele passa a se confundir com os seres e objetos exteriores:

Eis você, árvore que brame ao vento e que oferece melodias vegetais à natureza. Agora, você plana no azul do céu, imensamente engrandecido. Toda dor desaparece. Você não luta mais, você é levado, não é mais seu mestre e não se aflige mais. Em breve, a ideia do tempo desaparecerá por completo. De vez em quando, acontece ainda um pequeno despertar. Parece-lhe sair de um mundo maravilhoso e fantástico (BAUDELAIRE, 2011, p. 192).

Criatura e criador fundem-se em um só, o homem projeta-se no ambiente e passa a se ver como árvore, há uma integração completa entre o observador e o objeto contemplado. Nesse mundo maravilhoso, a ideia de tempo não aflige o sujeito, que tem tormento apenas quando percebe despertar da ilusão.

O consumo do haxixe leva-o a um paraíso governado por um deus supremo, o homem, que consegue dar unidade a todas as contradições: “O homem transformou-se em deus” (BAUDELAIRE, 2011, p. 193). De outro lado, diferentemente do haxixe, o paraíso do vinho é governado por uma trindade.

No livro *Paraísos artificiais*, de Baudelaire, também há uma seção dedicada a outra importante via de acesso aos paraísos artificiais, o ópio. Essa droga é tão antiga como a própria história do homem, talvez seja uma das primeiras formas de entorpecimento encontradas por nós. Em quase todas as civilizações antigas, egípcia, mesopotâmica, persa, grega e romana, há relatos sobre o consumo do ópio. A Medicina usou a substância em casos de epilepsia, bronquite, asma, pedra nos rins, febre, diabetes, diarreia, entre outros. O ópio também é a única droga da humanidade a ser motivo declarado para uma guerra de proporções consideráveis. No ano de 1839, o imperador chinês Ch’ung Ch’em decretou a proibição do ópio produzido pelos ingleses em solo chinês. A medida causou um conflito de três anos entre os dois países, conhecido como a Guerra do Ópio.

Na parte do livro dedicada ao ópio, Baudelaire realiza uma análise da produção do inglês Thomas de Quincey intitulada *Confissões de um comedor de ópio*. Para alguns, o poeta francês realizou meramente uma tradução do texto do escritor inglês, porém, vale dizer que os relatos de Quincey se juntam às reflexões e angústias de Baudelaire, formando um novo universo artístico. Baudelaire lançou mão das revelações de Quincey para nos apresentar a sua própria versão acerca das ilusões criadas pelo ópio. Essa questão da autoria traz-nos a lembrança da narrativa excepcional do contista e teórico argentino Jorge Luis Borges (1992), “Pierre Menard, autor do Quixote”. Nessa narrativa, a personagem Pierre Menard propõe ser Cervantes, recuperando, se possível, em sua totalidade a história do livro *Dom Quixote*. Para isso, estabelece alguns critérios:

El método inicial que imagino era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fé católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes (1992, p. 132).

A empreitada de Menard é bastante difícil, por isso ele resolve “seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard” (BORGES, 1992, p.132). Por essa razão, a narrativa de Menard é muito mais rica, além de todo o

esforço aplicado nesse projeto: estudar todo o contexto histórico da obra “original”, aprender o espanhol arcaico, aprofundar-se em algumas questões religiosas. Paradoxalmente, o curso da história fez as obras de Cervantes e de Menard completamente distintas, embora idênticas em suas frases. O que torna as obras de ambos distintas é o momento de enunciação de cada uma, o contexto, o tempo, enfim, a história: “No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejíssimos hechos. Entre ellos para mencionar uno solo: el mismo Quijote” (BORGES, 1992, p.134). O processo de produção e de recepção também não são os mesmos, eles estão intimamente ligados a um determinado espaço cultural que atribui à palavra seu sentido histórico. Todo esse processo é bastante similar ao empreendido por Baudelaire na confecção de partes do texto *Paraísos artificiais*, produção espelhada na obra de Thomas de Quincey.

O ópio, como o vinho, interfere na maneira pela qual o cidadão compreende a realidade. Segundo Baudelaire, essa substância traz a lucidez para o usuário:

Os homens embriagados de vinho juram-se amizade eterna, dão-se as mãos e vertem lágrimas sem que ninguém possa compreender por quê, a parte sensual do homem é evidentemente levada ao seu apogeu. Mas a expansão dos sentimentos benevolentes causadas pelo ópio não é um acesso de febre; trata-se ao contrário do homem primitivamente bom e justo, restaurado e reintegrado ao seu estado natural, desembaraçado de todas as amarguras que ocasionalmente corromperam seu nobre temperamento. Enfim, por maiores que sejam os benefícios do vinho, pode-se dizer que ele frequentemente beira a loucura ou, ao menos, a extravagância, e que além de um certo limite ele se volatiliza, digamos assim, e dispersa a energia intelectual; enquanto o ópio parece sempre apaziguar o que foi agitado, e concentrar o que foi disseminado (BAUDELAIRE, 2011, p. 193).

O vinho aguça no homem um sentimento primitivo de solidariedade, contudo o sujeito vive à beira de um sentimento de loucura, isto é, a bebida pode levar o indivíduo a um estado de violência incontida ou de um teor de extravagância comportamental. Os efeitos do vinho causam um bem-estar crescente, ao “cabo da qual vai decrescendo, enquanto o efeito do ópio, uma vez criado, permanece igual durante oito horas” (BAUDELAIRE, 2011, p. 99). O ópio é capaz de apaziguar a agitação causada pela condição existencial moderna, introduz nas faculdades mentais “a ordem suprema e a harmonia” (BAUDELAIRE, 2011, p. 99). O vinho perturba as faculdades mentais, “priva o homem do governo de si mesmo, o ópio torna esse governo mais flexível e mais calmo” (BAUDELAIRE, 2011, p. 99-100).

O ópio, diferentemente do haxixe, não era consumido somente pelas elites, os pobres também podiam ter acesso aos efeitos desse entorpecente. Embora, às vezes, com intuitos singulares, os pobres viam no ópio a possibilidade de evasão das opressões de

ordem econômica, enquanto os ricos viam nesse entorpecente uma forma de “contemplanção” artística, por exemplo, ouvir uma sonata, ou assistir a uma ópera:

o ópio desceu ao limbo da sociedade, em Manchester, numa tarde de sábado, os balcões dos droguistas estão cobertos de pílulas para atender aos pedidos da noite. Para os operários das manufaturas de algodão, o ópio é uma volúpia econômica, pois a baixa dos salários pode tornar a cerveja e outras bebidas alcoólicas uma orgia dispendiosa. Mas não acrediteis que, se o salário aumentar, o operário deixará o ópio para retornar às grosseiras alegrias do álcool. A fascinação operou-se; a vontade está domada; a lembrança do prazer experimentada exercerá sua eterna tirania. Se naturezas grosseiras e embrutecidas pelo trabalho diário e sem encanto encontram no ópio grande consolo, qual não será então o seu efeito num espírito sutil e letrado, numa imaginação ardente e cultivada, em particular se foi prematuramente trabalhada pela dor que fertiliza... (BAUDELAIRE, 2011, p. 71).

Novamente é estabelecida uma oposição entre os intelectualmente preparados para o exercício da ilusão, paraíso artificial, e os pobres embrutecidos pela rotina massacrante. A potencialidade do ópio, segundo Baudelaire, deixa transparecer as diferenças comportamentais dos grupos sociais. Curiosamente, Baudelaire e Quincey puderam viver tanto em condições financeiras razoáveis quanto em precárias condições sociais. Os primeiros contatos do escritor inglês com o ópio não foram em busca das ilusões que a droga oferecem, “mas simplesmente para adoçar as torturas do estômago, nascidas do hábito cruel da fome” (BAUDELAIRE, 2011, p. 74). Independentemente da origem social do indivíduo, a fascinação exercida pelo ópio sobre o espírito humano é um fator que transcende as relações sociais e econômicas e exerce o seu poder sobre a vontade de quem o conhece.

A princípio, o comedor de ópio via no entorpecente uma fuga das dores físicas estomacais, porém, aos poucos, a droga abriu um novo horizonte em sua perspectiva: “o desejo irresistível de renovar as volúpias misteriosas, descobertas desde o princípio, que o induziu a repetir constantemente suas experiências” (BAUDELAIRE, 2011, p. 98). Normalmente, as experiências de libertação dos comedores de ópio davam-se no sábado, momento em que a ordem burguesa do trabalho cessava e iniciava, como a todos o homens, comenta Baudelaire (2011), o alívio e a recreação da alma. Sobretudo para os pobres, o ópio restituía-lhe o retorno a um tempo primordial, liberto de todas as fontes de opressão, seria a instauração de uma pasárgada mítica, nas palavras de Manuel Bandeira (1983).

Esse momento mágico possui as suas próprias leis, as experiências diárias não serviam para compreender esse lugar idealizado – paradisíaco:

Toda sua vida passada vivia nele próprio, diz o autor, não por esforço da memória, mas como presente encarnado na música; não era doloroso contemplá-la; toda a trivialidade e a

crueldade inerentes às coisas humanas estavam agora excluídas dessa misteriosa ressurreição ou fundidas e sufocadas numa bruma ideal, e suas antigas paixões se encontram exaltadas, enobrecidas, espiritualizadas (BAUDELAIRE, 2011, p.102).

Como no consumo do haxixe, o ópio instaura outra lógica temporal, e o sujeito passa a vivenciar um tempo altamente subjetivo. Segundo Quincey (2007), somente o ópio possuía a chave do paraíso. Contudo, o escritor inglês encontrou-se frente a um dilema, porque a alma necessitava do brilho entorpecedor do ópio, porém o corpo apresentava sinais de cansaço.

Quincey viu-se obrigado a diminuir as doses da substância, nesse momento, ele comenta que se sentiu como Adão e Eva expulsos do Éden. Baudelaire, no final de sua vida, também trilhou um caminho bem análogo ao de Quincey em função de seu estado de saúde.

Embora Baudelaire buscasse nas substâncias entorpecentes uma maneira de elevar-se à experimentação dos paraísos artificiais que o colocavam em um estado existencial bastante singular do verificado em sua rotina, vale dizer que mesmo essas visões ímpares se enraízam em um tempo e um espaço concretos. Tudo isso nos leva a pensar que os paraísos artificiais também foram para ele uma maneira diversa para lançar o seu olhar sobre a modernidade, talvez sem eles a experiência moderna tivesse sido digerida e refletida de forma superficial e incompleta.

Baudelaire sempre representou inúmeros papéis ao longo de sua existência, por isso pode ser encarado como o herói moderno que “é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica” (BENJAMIN, 1991, p. 73). Essa constituição heroica não se liga ao idealismo romântico, pelo contrário, relaciona-se à decadência. Foram inúmeros os papéis heroicos representados por Baudelaire em sua trajetória a fim de expressar toda a intensidade da vida moderna: “*Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 1991, p. 94). Por “esse tempo, o despossuído aparece em outro ponto sob a imagem do herói e, com efeito, ironicamente” (BENJAMIN, 1991, p. 72).

Como se pode ver, Baudelaire não é “nenhum salvador, nenhum mártir, nem mesmo um herói” (BENJAMIN, 1991, p. 156), porém soube como ninguém representar o “papel do ‘poeta’ diante de uma platéia e de uma sociedade que já não precisa do autêntico

poeta e que só lhe dava, ainda, espaço como ator” (BENJAMIN, 1991, p. 156). Por fim, comenta Benjamin, a modernidade tornou-se um papel que somente Baudelaire conseguiria representar, visto que “tinha de assumi-lo por falta de outras forças” (BENJAMIN, 1991, p. 156). A modernidade baudelaيرية transcende o recorte temporal, na verdade, trata-se de um posicionamento diante da vida e de uma forma de ser e agir.

O próprio Baudelaire deu nome à experiência moderna, atitude existencial frente ao mundo:

Ele [o homem do mundo] busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar a moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. [...] A modernidade é transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época (1996, p. 52-26).

Diante disso, podemos dizer que Baudelaire fora um moderno. Afirmamos isso não simplesmente por ele ser um oitocentista ou por nascer logo após a Revolução Industrial, mas, sobretudo, porque soube extrair o “eterno do transitório” como ninguém. Diante de todo o turbilhão moderno, Baudelaire soube constatar que o seu padrão artístico moderno é o artificial. O natural é pequeno frente ao artificioso, o “belo” precisa passar pelo crivo humano para elevar-se, “como uma tentativa permanente e sucessiva de correção da natureza” (BAUDELAIRE, 1996, p. 63).

A artificialidade conseguiu estipular as formas do desenho moderno, agora a transcendência não é mais uma atividade estranha à condição humana para se tornar algo construído por ele. Na modernidade, o homem pode definir qual é o seu paraíso e de que forma poderia ser alcançado:

Esse senhor visível da natureza visível (falo do homem) quis, pois, criar o paraíso graças à farmácia, às bebidas fermentadas, tal como um maníaco que substituiu móveis sólidos e jardins verdadeiros por cenários pintados em tela e montados sobre armações (BAUDELAIRE, 2006, p. 370).

O vinho, o haxixe e o ópio são capazes de criar uma realidade paralela no contexto da modernidade. Isso leva o sujeito a confrontar as “realidades” vividas por ele. O paraíso baudelaيرية ganha forma no papel, o que sugere a possibilidade de sua existência em outra, em outro contexto, como se o paraíso fosse materializado por meio da escrita. Talvez por isso, no poema “Embriagai-vos”, Baudelaire exija que a embriaguez poética por meio da palavra também possa nos conduzir aos paraísos artificiais, algo semelhante aos paraísos proporcionados pelo vinho, pelo haxixe ou pelo ópio:

A minha embriaguez em 1848.

De que natureza era essa embriaguez? Gosto de vingança. Prazer natural da demolição. Embriaguez literária; lembrança das leituras (1981, p. 59).

Em alguns contos de *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, a escrita também se apresenta como forma de atingir um estado de alma singular do verificado no cotidiano. É a escrita que une o transitório ao eterno, fazendo com que inúmeras realidades se encontrem em um eixo comum: o texto literário. A produção de Britto, objeto de nossa pesquisa, está inserida em outro contexto, não na modernidade de Baudelaire, mas na pós-modernidade. O termo pós-moderno procura definir algumas tendências contemporâneas e, de acordo com Marisa Martins Gama Khalil, caracteriza-se por inúmeras polêmicas entre os teóricos: “Nem tudo o que é contemporâneo pode ser classificado como pós-moderno e [...] nem tudo o que tem marcas pós-modernas instala-se na contemporaneidade” (2000, p. 170). Para uma das maiores estudiosas da condição pós-moderna, Linda Hutcheon, a partícula “pós” indica a dependência e independência contraditória em relação à modernidade, que permitiu a emergência do pós-moderno:

o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia (HUTCHEON, 1991, p. 19).

O pós-modernismo nasce com a própria modernidade, há uma subversão dos valores modernos que servem para a sustentação do projeto pós-moderno, que é uma “reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico. É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 21). O pós-moderno atua dentro do próprio sistema que procura subverter, “provavelmente o pós-modernismo não pode ser considerado como um novo paradigma (nem mesmo até certo ponto da acepção kuhniana do termo). Ele não substitui o humanismo liberal, mesmo que o tenha contestado seriamente” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Já que o pós-modernismo é essencialmente contraditório, não poderíamos, de maneira alguma, propor a essência desse contexto. Segundo Linda Hutcheon (1991), em vez disso, é importante vermos como sendo um processo ou atividade cultural em transformação/andamento. Portanto, precisamos, mais do que de uma definição estável e

estabilizante, é de uma ‘poética’, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Não seria uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas ultrapassaria o estudo do discurso literário e chegaria ao estudo da prática e da teoria culturais (HUTCHEON, 1991, p. 31-32).

A obra *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, está inserida no contexto da pós-modernidade, por esse motivo, aprofundaremos a discussão acerca desse aspecto mais adiante em nosso trabalho.

## 1.2. (Re)visões do paraíso na Literatura Brasileira

Se houver além da Vida um Paraíso,  
 Outro modo de ser e de viver,  
 Onde p'ra ser feliz seja preciso  
 Apenas ser;

Onde uma Nova Terra áurea receba  
 Lágrimas, já diversas de alegria,  
 E em Outro Sol nosso olhar outro beba  
 Um Novo e Eterno Dia;  
 [...]

De nós nosso íntimo sentir decorra  
 Em outra Causa que não Duração,  
 E nada canse porque viva ou morra –  
 Acalmaremos então?  
 [...]  
 (PESSOA, 2006, p.52).

A obra *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, deixa transparecer um diálogo com a produção literária do escritor francês Charles Baudelaire. O contato dá-se com um dos textos mais conhecidos daquele que é considerado o inaugurador da “modernidade poética” no Ocidente, *Os paraísos artificiais: O ópio e Poema do haxixe*, produção explorada na seção anterior do nosso trabalho. Apenas para título de recordação, para Baudelaire (2011), o paraíso artificial é um momento extraordinário do estado de espírito e dos sentidos, que, sem sombra de dúvida, podemos chamar de paradisíaco. Essa condição nirvânica é alcançada mediante a experiência com os psicotrópicos – haxixe, vinho e ópio –, que nos levariam a atingir uma supra realidade.

Ainda que exista um diálogo da obra de Britto com a de Baudelaire, visto que, em alguns contos do escritor carioca, podemos notar a presença de substâncias inebriantes, em Britto há outra possibilidade de significação do termo paraíso artificial. Ao certo, o escritor brasileiro procura fazer uma revisão irônica de um conceito forjado sobre o Brasil desde os primórdios da nossa inserção na história oficial. Dessa maneira, para compreender a obra de Britto, é preciso também buscar explicações para a expressão paraíso na história da formação da cultura brasileira.

A experiência da colonização do Novo Mundo, antes de qualquer coisa, esteve imbricada pelo espírito “*profiteur*, a espada e a falsa cordialidade” (SANTIAGO, 1982, p. 17). Povos autóctones e europeus haveriam de coexistir em tranquilidade desde que aqueles obedecessem amistosamente aos visitantes. Essa seria uma relação de falsa cordialidade, pois, caso a subserviência não fosse possível, a espada, a ferro e fogo,

cumpriria a determinação de manter tudo em seu lugar; por fim, o espírito ganancioso arrematava: “vale a empresa, enquanto der lucro” (SANTIAGO, 1982, p. 16). Nessas condições, normalmente, eram estabelecidas as relações entre povos autóctones e povos do “velho continente”.

As descobertas marítimas pelos europeus alargaram as fronteiras visuais e econômicas da Europa e, ao certo, serviram “também para tornar a história européia em História universal, História esta que, num primeiro momento, nada mais é do que estória, ficção, para os ocupados” (SANTIAGO, 1982, p. 16). A inserção dos povos americanos nos avanços tecnológicos, para Silviano Santiago, seria uma espécie de simulacro, isto é, uma ficção. De outro lado, o europeu recém-chegado ao território americano também criou situações imaginárias (exóticas) ao deparar-se com um novo horizonte, que serviu para fabulações inumeráveis que alimentaram o imaginário dos que aqui chegaram posteriormente. Mesmo antes do primeiro contato com a América, a experiência dos navegantes com o mar enchia o imaginário popular de mitos. Após a conquista do “novo” continente, as lendas continuavam a povoar o espírito dos europeus. Quando as crônicas aqui escritas chegavam à Europa, às vezes repletas de lendas, serviam para confirmar o que todos imaginavam. Era bastante comum a referência a povos acéfalos, que possuíam um olho na barriga, ou de índios enormes com mais de três metros de altura, ou de monstros gigantes que povoavam o mar ou a terra. Como nos informa Arinos: “os seres *phantásticos* com que a imaginação européia povoava as terras ignotas foram localizados no Brasil, depois do descobrimento deste” (1937, p. 22).

André Thevet, cronista que participou do processo histórico do “descobrimento” da América, em seu texto “A visão singular de um católico francês” (2000), publicado na França pela primeira vez em 1554, bem expressa esse olhar exótico sobre o “novo” continente. Thevet era padre franciscano, e sua estada no Brasil cumpria o objetivo de fundar aqui uma colônia francesa nomeada de França Antártica. Sua obra recebeu inúmeras críticas, visto a visão etnocêntrica repleta de moralismos cristãos:

Além dos cristãos, que depois de Américo Vespúcio a habitam, esta terra foi e é ainda hoje habitada por gente prodigiosamente estranha e selvagem, sem fé, sem lei, sem religião, sem civilidade nenhuma, que vive como os animais irracionais, do modo como a natureza a fez, comendo raízes, andando sempre nua (tanto homens quanto mulheres), e isso talvez até que, convivendo com os cristãos, aos poucos se despoje dessa brutalidade, passando a vestir-se de modo mais civilizado e humano. No que devemos efetivamente louvar o Criador, que nos esclareceu, não permitindo que fôssemos assim brutais, como estes pobres americanos (THEVET, 2000, p.60).

O olhar de André Thevet acerca do “novo” continente é marcado de exageros sobre os hábitos dos silvícolas. Aqui o índio, como em outras produções, é descrito por meio de uma visão negativa no que se refere a sua humanidade, o que lhe confere, muitas vezes, uma associação ao universo animal. Thevet apresenta uma visão imbricada em uma estrutura vinculada ao universo dos viajantes europeus, caracterizada pela dificuldade de se desvencilhar das concepções herdadas do “velho mundo”. De outro lado, a natureza é caracterizada de maneira bastante positiva pelo cronista:

Quanto ao território de toda a América, é muito fértil em árvores que dão frutos excelentes, mas sem lavoura nem cultivo. E não duvideis de que sendo a terra cultivada, produziria bem, considerando sua situação, as montanhas belíssimas, as vastas planícies, os rios piscosos, as fertilíssimas ilhas e terras firmes (THEVET, 2000, p.60).

A valorização da paisagem natural descrita por André Thevet é comum nos relatos dos outros cronistas que por aqui passaram e registraram os nossos “paraísos naturais”, propícios a serem civilizados e artificializados pelo europeu. As terras não cultivadas distanciam o homem da América de um sistema produtivo voltado para a própria existência e para o comércio, condição diversa daqueles que aqui chegavam. Novamente, o cronista marca o seu texto pela dualidade do civilizado em oposição ao selvagem, o que deixa transparecer certa nuance crítica voltada ao não cultivo das terras por parte dos índios. Esse maravilhamento do sujeito em relação aos “paraísos” inexplorados da América também aparece de forma evidente nos textos de Colombo, conforme se pode verificar em *A conquista da América: a questão do outro* (2003), estudo de Tzvetan Todorov.

O teor ficcional citado por Silviano Santiago também pode ser relacionado ao europeu que aqui esteve e aos que, distantes de nós, alimentavam a sua imaginação com um lugar imaginário. Portanto, não apenas o americano se integrou em um sistema diverso de seu modo de vida, a Europa também passou a fazer parte de um novo modelo, as transformações deram-se em dois planos, isto é, em todos os continentes envolvidos nesse processo histórico houve uma alteração em seus horizontes de experiências.

Numerosos marinheiros e exploradores se moveram, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda (2000), por necessidades práticas de ofícios, trazendo para a sua realidade um universo nublado das terras incógnitas e remotas. A simples ideia ou notícia do “achamento” de um continente remoto é apta a receber inúmeras idealizações.

É nesse momento que diversos cronistas passaram a elaborar um estereótipo bastante recorrente ao se pensar no Novo Mundo, e uma das nuances mais utilizadas para descrever o território conquistado é a de representação de um paraíso. A imaginação

deslumbrada dos europeus apresentava a terra recém-conquistada sob um olhar edênico. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Visão do Paraíso*, os cronistas europeus pintaram a América segundo esquemas literários dos poetas gregos e romanos para “exaltar a idade feliz, posta no começo dos tempos, quando um solo generoso, sob constante primavera, dava de si espontaneamente os mais saborosos frutos, onde os homens, isentos da desordenada cobiça não conheciam os ‘ferros, nem aço, nem armas’” (2000, p. 227). Mesmo os cronistas mais sábios e experientes lançavam-se em imitações dos antigos e traziam para si, como se fossem próprias, palavras de Ovídio sobre a Idade de Ouro. Tudo isso servia para a crença de uma realidade geográfica atual do Éden instaurada de maneira inabalável:

O espetáculo, ou a simples notícia de algum continente mal sabido e que, tal como a cera, se achasse apto a receber qualquer impressão a assumir qualquer forma, suporta assim, entre muitos deles, as idealizações mais inflamadas. Idealizações estas de que seria como um ‘negativo’ fotográfico este nosso mundo entorpecido e incolor, e em que parecia ganhar atualidade histórica a possibilidade de remissão (HOLANDA, 2000, p. 233).

De acordo com Alfredo Bosi, sobre o primeiro contato do europeu com a América, podemos falar sem reboços em “visão do paraíso como *leitmotiv* das descrições: Eldorado, Éden recuperado, fonte da eterna juventude, mundo sem mal, volta à Idade de Ouro” (1978, p. 19). Os primeiros europeus que se lançaram rumo à América, segundo Maria Lucília Barbosa Seixas, pensavam encontrar no “novo” continente a concretização do mito da Idade de Ouro. Seria uma espécie de regresso à primeira Idade da Humanidade, a um mundo onde não haveria propriedade nem autoridade, “e onde também se usufruía da abundância. A nudez dos Índios fez com que os navegadores, missionários e colonos portugueses remontassem à Idade de Ouro, ao pretenderem transportar para o futuro a idade edênica” (SEIXAS, 2003, p. 21-22).

Um dos primeiros registros escritos sobre o Brasil seria a “Carta do achamento”, de Pero Vaz de Caminha, escrita entre os dias 26 de abril e primeiro de maio de 1500; nela podemos encontrar a hipótese de os portugueses estarem perante o paraíso terrestre ou algo muito próximo dele, visto o esplendor da descrição feita acerca das condições naturais do Brasil:

E assim seguimos o nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram vinte e um dias de abril, estando da dita ilha obra de 660 ou 670 léguas, segundo os pilotos diziam, topamos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas [...]. Neste dia, a horas de véspera, houvemos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; [...] e de terra chã, com grandes arvoredos (2000, p.20).

Por meio de uma linguagem poética e fluente, Caminha revela-nos a primeira expressão de deslumbramento acerca do continente sul-americano. Seria o ponto de partida para a exaltação da terra recém-descoberta, que renderia vantagens econômicas para a Europa. Na verdade, a carta funciona antes como consolidação da descoberta do que como informação sobre ela. Fica claro que a carta tem por objetivo atrair os portugueses para a colonização da terra descoberta, e, como agente dessa atração, temos a representação do paraíso. Por isso, a imagem do Brasil expressa por Caminha condiz perfeitamente com a noção de paraíso: a terra verde, bons ares, águas infundas, vegetação luxuriante sinalizam as qualidades do lugar.

O índio é o homem que habita o “paraíso” das Américas, espaço que lhe garante uma identidade diferente da do homem branco. De acordo com Caminha, o índio vive uma espécie de estado sem mal: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijamente sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles pousaram” (2000, p.20). Nesse “paraíso”, não há necessidade de trabalho por parte de seus habitantes, a natureza oferece inúmeras possibilidades de sobrevivência. A carta é um importante documento acerca da mentalidade do colonizador que projeta no “Novo Mundo” uma visão do paraíso terreal em que não se lava, pois a terra é capaz por si só de produzir o que for necessário para a sobrevivência do homem. Nessa visão de paraíso, está contida a noção de lugar onde o trabalho é dispensável, como uma terra que produz independente da intervenção humana. Essa concepção está vinculada à colonização lusitana, de outro lado, os ingleses viam que o “Novo mundo” deveria ser construído pelo trabalho.

Segundo Massaud Moisés (1974), o português Sebastião da Rocha Pita, na obra *História da América Portuguesa*, publicada em 1730, acreditava que, mesmo após o momento eufórico da “conquista” da América, ainda persistia a crença no continente edênico:

Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora: o sol em nenhum outro hemisfério tem os raios tão dourados, nem os reflexos noturnos tão brilhantes: as estrelas são as mais benignas, e se mostram sempre alegres: os horizontes, ou nasça o sol, ou se sepulte, estão sempre claros: as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras: enfim o Brasil terreal paraíso descoberto, onde tem nascimento, e curso os maiores rios; domina salutífero clima; influem benignos astros, e respiram auras suavíssimas, que o fazem fértil, e povoado de inúmeras habitantes, posto que por ficar debaixo da tórrida zona, o desacreditassem, e dessem por inabitável Aristóteles, Plínio, Cícero (PITA *apud* MOISÉS, 1974, p. 60).

José de Alencar, importante autor do Romantismo brasileiro, lança mão, nas suas obras, de descrições de seus personagens e dos espaços próximos aos cronistas e de produções como a citada de Pita (1974), por exemplo, como na composição da figura do pai de Iracema, o velho Araquém: “O ancião fumava à porta sentado na esteira de carnaúba, meditando os sagrados ritos de Tupã. O tênue sopro a brisa carneava, como flocos de algodão, os compridos e raros cabelos brancos” (ALENCAR, 1999, p. 25). No final do trecho, a doce brisa do Brasil a balançar os raros cabelos do velho índio sugere a presença de uma natureza exótica, que cumpre um importante papel na literatura na América Latina, segundo Ángel Rama (2001, p. 242), que é fazer “da literatura o instrumento apropriado para forjar a nacionalidade”. O clima do cenário brasileiro proporcionava aos nativos longos anos de vida: mesmo velho, o pai de Iracema possui poucos cabelos brancos, o que reforça as qualidades do cenário natural do Brasil. Fernão Gardim (2000), outro importante cronista, afirma que o clima do Brasil é bastante propício à vida dos indígenas, visto que muitos deles vivem mais de cem anos, por isso as tabas indígenas eram repletas de índios velhos.

A literatura de Alencar procura forjar a nossa realidade por meio de romances como *Iracema*, em que o próprio autor explica que o Ceará possui o significado de “o canto da jandaia”, ave que, conforme Sérgio Buarque de Holanda (2000), era tomada pelos cronistas do descobrimento como paradisíaca, em função de sua longevidade, sua capacidade de se expressar e de seu exotismo. Essa ave normalmente é vista como habitante original do paraíso, por isso, no romance de Alencar, em seu início, ela é apresentada como parte integrante do ambiente lírico edênico. Quando Iracema e o português Martim concretizam o ato amoroso, o pássaro distancia-se da protagonista, numa espécie de alegoria da profanação do paraíso; depois disso, a jandaia não mais volta à cabana.

Como se nota, o “sentimento da natureza, um dos caracteres essenciais do Romantismo, traduziu-se na literatura brasileira de maneira exaltada, transformando-se quase numa religião” (COUTINHO, 2003, p. 26). Assim, nas palavras de Antonio Candido (1975), a natureza para os românticos é o mundo, o cosmos, um ambiente marcado pela graça e pela exuberância. Nesse sentido, basta atentarmos para o poema “Canção de Exílio”, de Gonçalves Dias, produção que expressa a natureza brasileira de maneira tradicional, de acordo com o projeto de edenização do espaço americano. A epígrafe utilizada pelo poema fora tomada de Goethe e sinaliza ao leitor um posicionamento romântico para a contemplação de uma natureza paradisíaca: “Conheces a região onde

florescem os limoeiros?/ Laranjas de ouro ardem no verde-escuro da folhagem?/ Conheces bem? Lá, lá/ Eu quisera estar” (DIAS, 1998, p. 105). O poema de Gonçalves Dias dá continuidade ao que é apresentado pela epígrafe, nele temos uma estruturação comparativa entre o lugar onde se encontra o sujeito lírico, expresso pelo pronome daqui, e o Brasil, referido pelo advérbio lá.

A condição de exilado voluntariamente de Gonçalves Dias, muito distante da terra natal, é um elemento catalisador para o processo de idealização do Brasil e consequente aproximação desse país à noção de paraíso terreal. Em “Canção do Exílio”, como em *Iracema*, temos um pássaro, mas agora o símbolo americano deixa de ser a jandaia e passa a ser o sabiá. O poema de Gonçalves Dias é um manifesto lírico que clama pelo retorno ao “paraíso perdido”, caso contrário, a existência do sujeito parece estar fadada ao sofrimento. José Guilherme Merquior (1990) nota que Gonçalves Dias não se refere às coisas que o Brasil possui e que faltam à terra estrangeira; há, na verdade, uma comparação entre aspectos comuns aos dois lugares, por exemplo, estrelas e flores, para afirmar a condição superior de sua terra natal. A natureza serve de pretexto para expressar a forte emoção do eu poético sensibilizado ao ter consciência de seu distanciamento da terra natal.

A visão do território americano forjada pelos escritores românticos remete-nos às reflexões de Ricardo Piglia em seu texto “*Memória y Tradición*”. Para Piglia (1990, p. 60), a ideia de tradição assemelha-se a um sonho: “restos perdidos reaparecem, máscaras incertas que guardam rostos queridos. Escrever é uma tentativa inútil de esquecer o que fora escrito<sup>1</sup>”. É como se os escritos do presente trabalhassem com os rastros de uma tradição perdida, caminho trilhado por nossos românticos na composição de suas obras ao expressar a nossa cor local. As produções literárias não estão distantes das culturas, mas as coroam “e na medida em que essas culturas são invenções seculares e multitudinais, fazem do escritor um produtor que trabalha com as obras de inumeráveis homens. Um compilador, teria dito Roa Bastos. O genial tecelão, na vasta oficina histórica da sociedade americana” (RAMA, 2001, p. 247).

Em meados dos séculos XIX, em nosso Romantismo, graças a condições históricas e sociais, olhava-se para a natureza com certas particularidades, porque, naquele momento, a visão do paraíso servia a um novo projeto, a expressão da identidade de um povo. Assim,

---

<sup>1</sup> “restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostos queridos. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito” (1990, p.60).

para nós “o nosso sentimento da natureza era menos individualista e mais de afirmação nacional” (ALENCAR *apud* COUTINHO, 2003, p. 309). A imagem da pátria é exaustivamente explorada como uma visão sublime do Novo Mundo. A cor é cintilante, indelével no imaginário daqueles que a vivenciaram; mesmo no exílio, é impossível esquecer-la, condição que às vezes é expressa de maneira melancólica por alguns textos, por exemplo, na “Canção do Exílio”, de Casimiro de Abreu, escrito em Lisboa no ano de 1855:

**Canção do exílio**

Se eu tenho de morrer na flor dos anos  
 Meu Deus! não seja já;  
 Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,  
 Cantar o sabiá!

Meu Deus, eu sinto e tu bem vês que eu morro  
 Respirando este ar;  
 Faz que eu viva, Senhor! dá-me de novo  
 Os gozos do meu lar!

O país estrangeiro mais belezas  
 Do que a pátria não tem;  
 E este mundo não vale um só dos beijos  
 Tão doces duma mãe!

[...]  
 Se eu tenho de morrer na flor dos anos  
 Meu Deus! não seja já!  
 Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,  
 Cantar o sabiá!

[...]  
 (ABREU *apud* FACIOLI E OLIVEIRA, 2000, p. 41).

Casimiro de Abreu retoma alguns lugares comuns – o sabiá, o céu, por exemplo, do texto embrionário de Gonçalves Dias. No caso do texto do poeta de Nova Friburgo, o eu lírico aceita a sua morte prematura apenas mediante uma condição, isto é, o retorno à pátria mãe, visto que a sua permanência no exterior é uma experiência dolorosa. Casimiro de Abreu procura descrever, sobretudo, o caráter físico de sua pátria, daí o tom ufanista do poema. Além da exploração do tema da saudade da pátria, há outra discussão nostalgicamente romântica, a saber, a saudade de um tempo perdido, ou seja, a primavera existencial do sujeito, a infância. As queixas do sujeito lírico não se limitam à saudade da pátria longínqua, também percebe-se a profunda saudade de um tempo primordial, a infância. O Brasil de Casimiro é um território de evasão temporal e espacial, é a configuração de um paraíso perdido, resgatado por meio da escrita, que é um lamento e, ao

mesmo tempo, uma maneira de o sujeito poético simbolicamente ter acesso ao seu lugar de origem.

Segundo Coutinho (2003), a natureza, para os românticos, adquiriu uma condição quase religiosa, por isso, em grande parte dos textos desse movimento, existe uma espécie de apologia aos nossos elementos naturais. Para Antonio Candido, a paisagem natural é “o mundo, o cosmos, a natureza física cheia de graça e impressão” (CANDIDO, 1975, p.24). Gonçalves de Magalhães, ao regressar ao Rio de Janeiro, registrou poeticamente a emoção de entrar em contato com o território brasileiro:

**Saudade à Pátria à vista do Rio de Janeiro no meu regresso da Europa – Em 14 de maio de 1837**

Eis o pétreo gigante majestoso,  
Sobre as cerúleas ondas ressupino,  
Guardando a entrada do meu pátrio Rio!  
Ei-lo c’o pé assinalado a barra  
Do golfo ingente, que o mundo as naves  
Todas pode conter no âmbito imenso,  
Sem par na Natureza!...  
Ei-lo!... do sol nascente os primos raios  
Já lhe douram a nobre, altiva fronte;  
E ele como que acorda do seu sono,  
O cobertor de névoa sacudindo!  
Terras da minha pátria, eu vos saúdo,  
Depois de longa ausência!  
Eu te saúdo, oh sol da minha infância!  
Inda brilhar te vejo nestes climas,  
Da Providência esmero,  
Onde se apraz a amiga liberdade  
Tão grata aos corações americanos!  
Minha terra saudosa,  
Terra de minha mãe, como és tão bela.  
Sei em ti não venho achar da Europa o fausto,  
[...]  
Que ele em seus braços apertar deseja.  
Aqui meu corpo está, ali minha alma!  
Ah se eu asas tivesse,  
Nem mais um’hora no baixel ficara!  
Deixando os mares  
Precipitando,  
Rompendo os ares  
Qual veloz águia  
A ti voara,  
[...]  
(MAGALHÃES *apud* FACIOLI & OLIVEIRA, 2000, p. 17-18).

O regresso do poeta ao Rio de Janeiro, registrado no poema, é caracterizado como um momento grandioso, condição motivada pelo sublime contato com a paisagem carioca. A emoção do regresso não se dá pelo reencontro dos familiares ou da amada, mas pela simples contemplação das cores e formas do Rio de Janeiro. A primeira imagem registrada

poeticamente são as altas montanhas de pedra que contrastam com o mar da cor do céu. A natureza é exaltada de maneira hiperbólica, “Sem par na Natureza”, bem à maneira romântica, para caracterizar a nossa nacionalidade. Depois da longa separação, cabe ao homem curvar-se diante do paraíso natural do Rio de Janeiro, por isso o poeta realiza uma saudação ao ambiente de sua infância. A beleza do Brasil é um empreendimento cuidadosamente criado por Deus – “Da Providência esmero”, entregue aos americanos. Embora esteja em território brasileiro, ainda percebemos um distanciamento do poeta, que sofrivelmente se encontra em um batel a contemplar a paisagem sublime – “Aqui meu corpo está, ali minha alma! / Ah se eu asas tivesse, / Nem mais um’hora no baixel ficara!”. Há um interessante jogo com a linguagem expresso por uma antítese, corpo versus alma, que bem revela o sofrimento do sujeito que se vê limitado dentro do barco. O mar, ao mesmo tempo, é parte integrante da paisagem e configura-se como obstáculo para o artista, que não o conseguiria transpor com os próprios braços a fim de chegar ao continente. Mesmo que a limitação física atrapalhe, resta à alma o deleite do paraíso.

De acordo com João César Rocha, no Brasil não havia uma tradição histórica em função do nosso passado colonial, assim, a natureza apareceu como um substituto simbólico dessa falência:

A descrição maravilhada da natureza tropical serviria, portanto, como compensação pela debilidade das tradições históricas e, em boa medida, explicava a adesão dos românticos ao indianismo. O índio era o elemento que fornecia o vínculo orgânico entre a natureza tropical e uma forma de vida determinada. Sobretudo uma forma de vida propriamente brasileira (1999, p. 51).

A imagem do índio, apresentada como símbolo da nacionalidade, era forjada nas narrativas românticas como um elemento introdutor da ideia de fundação, uma vez que seria impossível apresentar, nos enredos, um modelo de nação pautado numa tradição histórica marcada pelas fraturas.

Aos poucos, o “desenvolvimento” econômico e histórico-social brasileiro contribuiu para distanciar, com relatividade, a focalização lançada sobre as nossas riquezas naturais. Dessa maneira, o Brasil passou a ser representado, em algumas produções literárias, de forma avessa ao que vimos, isto é, o país “deixou” de ser veiculado de acordo com o mito do paraíso edênico, como observamos em algumas produções que perpassam desde os cronistas do descobrimento até alguns românticos. Com isso, não somente o “paraíso” natural passou a ser mote para a representação literária, mas também outro “paraíso” erguido artificialmente, a cidade. Impossível negar as transformações advindas

ao longo dos anos, porquanto, no lugar do estereótipo das belezas naturais, entrou um “novo” ingrediente nas produções literárias, a cidade, que passou por inúmeras representações.

A nossa experiência cotidiana liga-se necessariamente a uma maneira de ser e agir relacionada à cidade. Mesmo que as nossas práticas no dia a dia liguem-se a ela, às vezes, é difícil cercá-la com uma definição segura. Para Kevin Lynch (1975, p. 209), a “linguagem da cidade é tão difícil de compreender como uma notícia de jornal”. Conhecer a cidade, na perspectiva de Lynch (1975), é um trabalho árduo, pois esse espaço é lugar das dissonâncias entre as partes que o compõem e que impedem o homem de compreendê-lo com abrangência. Por isso, a cidade, espaço das descontinuidades e fragmentações, seria uma espécie de enigma sem uma identidade fixa. De acordo com Erik Swyngedouw (2001), na “cidade, sociedade e natureza, representação e ser são inseparáveis, mutuamente integradas, infinitamente ligadas e simultâneas; essa coisa híbrida socionatural chamada cidade é cheia de contradições, tensões e conflitos” (SWYNGEDOUW, 2001, p. 84). São essas contradições, transformações, aperfeiçoamentos, destruições, tensões e conflitos que conferem uma identidade única a esse espaço.

Como as terras descobertas, os paraísos naturais, eram enigmas a ser desvendados pelos europeus descobridores, a cidade funciona como um denso e cotidiano “mistério” a ser compreendido pelos seus habitantes:

Quando as partes da cidade não têm relação visível entre si, sua incoerência pode contribuir para um sentimento de alienação de se estar perdido em um meio com o qual não é possível manter nenhum tipo de diálogo. Nossas cidades apresentam muitas ambiguidades, confusões e descontinuidades; as atividades significativas não são possíveis de apreciação; a história e a base natural são obscurecidas (LYNCH, 1975, p. 209).

Porém, todo sujeito sabe caracterizá-la de alguma forma, “posto que ele vive na cidade e constrói no cotidiano o cotidiano da cidade” (CARLOS, 2005, p.11). Inúmeras são as imagens associadas à cidade: prédios, multidões, tráfego, bairros, aeroportos, violência, velocidade, solidão, entre outras. Nas palavras de Renato Cordeiro Gomes (1994), a cidade é o lugar onde podemos sentir de maneira mais acentuada as consequências do sistema capitalista e da Revolução Industrial. A materialidade do espaço urbano é oferecida a nós por meio de suas formas, perceptíveis para o cidadão. Porém, às vezes, a cidade, que é tão próxima, “aparece num emaranhado difícil de ser apreendido, quase impossível de ser capturado” (CARLOS, 2005, p.11), visto a complexidade de relações, lugares, olhares a ela associados.

A cidade deixa as suas marcas invisíveis no interior do homem, que configura o horizonte de sua experiência também graças a ela. Assim, os habitantes de uma cidade, ao longo de sua existência, passam a dar um significado bastante especial para cada espaço por onde circulam, dão muita atenção à concretude do lugar, e, provavelmente, segundo Halbwachs, cada um se sentiria bastante tocado com o desaparecimento de uma rua, prédio, Igreja, casa, do que pelos acontecimentos nacionais, religiosos, políticos. Por isso, o “povo se apega mais às pedras do que aos homens” (HALBWACHS, 2006, p. 161). A valorização do espaço da cidade no interior do sujeito é tão significativa que mesmo um efeito perturbador abala uma sociedade sem alterar a fisionomia da cidade, abrandando-se logo e é esquecido pelos habitantes. A memória coletiva, de acordo com Halbwachs, sempre se apoia nas imagens espaciais:

não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem uma às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento e cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar a nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembrança reapareça (2006, p. 170).

O nascimento da primeira cidade provavelmente ocorreu quando o homem se fixou no solo como produtor de seus próprios alimentos, o que propiciou condições para deixar a existência nômade, espécie de primeiro passo para o nascimento da cidade. Julio de Sá Rocha relata a possível origem da cidade:

Foi em torno do ano de 5.000 a.C. que surgem, nas planícies aluviais do Oriente Próximo, as primeiras povoações às quais pode-se denominar de cidades; os produtores de alimentos são persuadidos e obrigados a produzir sem excedente a fim de manter uma população de especialistas: artesãos, mercadores, guerreiros, sacerdotes, que residem na urbe, e controlam o campo. Desde sua origem a cidade significa, concomitantemente, maneira de organizar o território e uma relação política (1999, p. 02).

Sobre a origem da cidade, comenta Jacques Le Goff (1998, p. 55): “Uma das virtudes das pessoas das cidades é, durante muito tempo, ter um lugar. O cidadão é alguém que talvez parta em peregrinação, mas que, normalmente, tem um lugar”. O segundo passo, de acordo com Ana Fani Alessandri Carlos, deu-se no momento em que o homem passou a dominar um rol de técnicas menos rudimentares, que permitiam extrair um excedente agrícola, “visto que ele pode agora dedicar-se a outra função que não a de plantar” (2005, p. 59). À medida que tem melhores condições, o homem, gradativamente, por meio de seu trabalho, passa a transformar a natureza. Segundo Jacques Le Goff (1998), a função essencial de uma cidade são as informações que podem ser obtidas, a vida cultural e o

poder. A cidade é algo “essencialmente não definitivo; não pode ser analisada como fenômeno pronto e acabado, pois as formas que a cidade assume ganham dinamismo ao longo do processo histórico” (CARLOS, 2005, p. 57). Uma das marcas da cidade é a sua efemeridade, quase tudo nela está em constante transformação, exceto aquilo que permanece no sujeito que nela habita.

Poderíamos dizer, segundo Ana Fani Alessandri Carlos, que a cidade nasce da necessidade de se sistematizar certo espaço no sentido de incorporá-lo e aumentar a sua independência visando a certos fins. Nesse contexto, o homem é agente de transformação da vida econômica e da produção desse espaço, que é um produto social, não existente *a priori*. Segundo Rogério Lima (2000), a cidade é como um grande organismo em constante mutação, há, em cada instante, algo novo que o olhar ou os ouvidos possam perceber. Portanto, a cidade é “a expressão do trabalho social materializado, mas também expressão de um modo de vida” (CARLOS, 2005, p. 24) associada à realidade humana, por isto ela é tão dinâmica, em constante mudança, pois é produto e obra do homem. A cidade não é “tão-somente, produto da história, na medida em que a aparência reproduz a história. A paisagem urbana, enquanto forma de manifestação do espaço urbano, reproduz num momento vários momentos da história” (CARLOS, 2005, p. 24). Pensar a cidade nessa perspectiva significa pensar a dimensão do humano, “onde o espaço urbano é entendido enquanto produto, condição e meio do processo de reprodução da sociedade urbana” (CARLOS, 2005, p. 90).

A cidade é esse turbilhão de imagens em movimento, emaranhado complexo, alimentado pelo homem, que parece construir nela uma espécie de paraíso perdido, é lugar “sínico do mundo dos objetos, do mundo dos discursos, do material e do político” (GOMES, 1994, p. 24). Além de configurar-se como o principal espaço da vida humana na contemporaneidade, a cidade sempre serviu de matéria-prima para a articulação do texto literário, que soube muito bem representá-la por meio de diversos olhares. Após o Realismo, por exemplo, comenta Ronaldo Costa Fernandes (2000), a cidade “substituirá” a natureza, atuando de maneira significativa e direta no comportamento das personagens<sup>2</sup>. Essa transformação operou-se de maneira tão evidente, comenta o estudioso, que chegou até nossos dias, e hoje a cidade se configura como tema e personagem, quando não produz

---

<sup>2</sup> Embora em alguns movimentos literários anteriores ao Realismo a cidade também substitua a natureza, para isso basta lembrarmos de textos como *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, ou mesmo *Senhora*, de José de Alencar.

ações que explicam a densa e complexa psicologia da personagem. Renato Cordeiro Gomes (1994) define a cidade como espaço da materialização histórica do homem, o resultado concreto de seu avanço contra a natureza. A cidade é recipiente das experiências humanas, e a escrita adquire um importante papel na fixação da memória e na representação desse espaço coletivo.

Gomes (1994), em uma citação a Barthes, diz que existe uma construção recíproca entre a cidade e seus moradores, um comunica ao outro, definindo-se mutuamente. A cidade é o espaço onde os habitantes dialogam entre si, o que constrói uma espécie de identidade desse lugar. Rogério Lima (2000), no texto de introdução ao livro *O imaginário da cidade*, afirma que a tentativa de apreensão da cidade é uma tarefa instigante, significativa, que vai muito além do visível, das formas geométricas, isto é, de casas, praças, ruas, bairros e prédios.

Um importante escritor brasileiro que traçou um perfil bastante singular acerca desse “paraíso” construído, que, aos poucos, sobrepõe ao natural, é João do Rio, em sua obra de crônicas *A alma encantadora das ruas*. Nesses textos, o autor expressou o processo de modernização da capital federal, que, naquele momento, era o Rio de Janeiro, procurando identificar as almas que encantavam e perturbavam as ruas da capital. João do Rio, em seu fazer literário, adotou uma postura típica de dândi, figura que esteve associada à noção de refinamento intelectual, elegância, indiferença e ócio. O dândi normalmente utiliza-se de livros, revistas e pinturas a fim de promover a sua imagem. Acerca do olhar de João do Rio sobre a cidade, comenta Antonio Edmilson Martins Rodrigues:

João do Rio, ao renovar o jornalismo carioca, abriu caminho para um avanço do conhecimento da cidade, revelando o ‘mundo das sombras’, colocando em evidência aquilo que a modernização escondia e transitando por um espaço de crítica social. Esse movimento transformou o modo de ver a cidade. A crônica do banal e do cotidiano expressou-se como o modo mais rápido de entender as mudanças. O gênero recuperou a tradição com a velocidade de um novo tempo (2000, p. 23).

João do Rio lançou sobre o paraíso urbano uma nova ótica, quase tudo que fora erguido sobre o concreto da cidade passou pela caneta desse ávido escritor, que soube mostrar um Rio de Janeiro transformado pela crescente modernização. As crônicas de João do Rio revelaram um raro momento histórico do Brasil:

O novo cenário suntuoso e grandiloquente exigia novos figurinos, a revelar ‘a fúria imitativa, a macaquice universal, a doença de exterioridade’ que a ironia de João do Rio detectou na conferência ‘O figurino’, publicada no volume *Psicologia urbana* (1911), deduzindo uma lei de psicologia social: ‘Tudo no mundo é cada vez mais figurino, obsessão contemporânea [...]. Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas’. Na base desse artificialismo das cópias, inaugura-se o mundo do *chic* e do *smart*, registrado na crônica mundana de Figueiredo

Pimentel, na *Gazeta de Notícias*, na coluna ‘Binóculo’, em que cunhou o *slogan* ‘o Rio civiliza-se’, emblematizado na avenida Central, que criará toda uma mitologia urbana característica desses tempos eufóricos da *belle époque* em versão dos trópicos (GOMES, 2005, p. 21-22).

Como se nota, João do Rio conseguiu por meio de seus textos os artificialismos da cidade do Rio de Janeiro que passava pelo processo “civilizatório” da euforia da *belle époque* tropical. Os cenários da *urbe* são descritos por esse escritor com inúmeros adjetivos que realçam a descrição. O Pré-Modernismo, período estético no qual o autor cronologicamente está inserido, é movimento literário em que os adjetivos e os advérbios ainda traziam a força das fórmulas narrativas de origem romântica.

Em suas crônicas, João do Rio conseguira mostrar inúmeros objetos, formas, cores, pessoas, lugares, momentos e situações que formam esse grande paraíso artificial denominado cidade. Por isso, as ruas, o carnaval, o telefone, a polícia, a multidão, as religiões, a prostituição, a imprensa, entre outros elementos, aparecem como a construção singular da capital federal.

Na primeira crônica do livro *A alma encantadora das ruas*, intitulada “A rua”, o narrador a princípio afirma:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agrêmia o amor da rua (RIO, 2007, p.25).

O amor às ruas é o sentimento que, segundo João do Rio, une os cidadãos na grande cidade. Com a modernidade, esse sentimento pela *urbe* passou a ser compartilhado por inúmeras pessoas. A rua é a própria alma da cidade, a “rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!” (RIO, 2007, p.26).

Adiante, na crônica, há uma importante descrição que marca a artificialidade do espaço urbano criado pelo esforço humano:

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. A rua criou todas as blagues todos os lugares-comuns. Foi ela que fez a majestade dos rifões, dos brocados, dos anexins, e foi também ela que batizou o imortal Calino. Sem o consentimento da rua não passam os sábios, e os charlatães, que a lisonjeiam lhe resumem a banalidade, são da primeira ocasião desfeitos e soprados como bolas de sabão. A rua é a eterna imagem da ingenuidade. Comete crimes, desvaria à noite, treme com a febre dos delírios, para ela como para as crianças a aurora é sempre formosa, para ela não há o despertar triste, quando o sol desponta e ela abre os olhos esquecida das

próprias ações, é, no encanto da vida renovada, no chilrear do passaredo, no embaló nostálgico dos pregões — tão modesta, tão lavada, tão risonha, que parece papaguear com o céu e com os anjos... (RIO, 2007, p.25-26).

A rua/cidade é a eterna imagem do paraíso construído e arquitetado pelo espírito humano, de acordo com João do Rio (2007), é a maior das invenções pensadas pelo homem. A cidade é construída pelo esforço exaustivo de inúmeros homens. Pedreiros, garçons, prostitutas, traficantes, médicos, criminosos, todos os tipos sociais que transitam pelas ruas são invenções da cidade, são criações que somente poderiam existir em toda a sua complexidade na cidade.

Segundo João do Rio (2007), para compreender toda a densa realidade que compõe a cidade, é preciso ter um espírito vagabundo, cheio de curiosidades, “é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar” (RIO, 2007, p.27). Mais à frente em “A rua”, João do Rio apresenta uma brilhante definição acerca dessa figura que transita livremente pelas ruas a observar: “É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção do perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico” (RIO, 2007, p.28).

As crônicas de João do Rio, de certa maneira, associam-se às do período do descobrimento do Brasil. Naquele momento, havia o olhar contemplativo dos europeus, expresso em seus textos, lançado sobre a paisagem primitiva, condição análoga ao posicionamento de João do Rio em suas crônicas. Porém, agora, a paisagem natural da “exuberante” natureza é substituída pelos inúmeros cenários urbanos e seres que compõem a cidade. Portanto, temos a imagem do Brasil relativizada, que escapa do estereótipo do paraíso natural registrado nas primeiras produções literárias. A representação do Brasil contida na produção de João do Rio é distanciada daquele olhar edênico lançado pelo europeu sobre nós.

Um pouco mais adiante no território das letras nacionais, Oswald de Andrade, em seu romance modernista, experimental, *Memórias sentimentais de João Miramar*, no capítulo “2 – Éden”, faz uma referência à noção de paraíso:

A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que tinha cara de bichos esquisitos e animais de história.

Apenas nas noites dos verões dos serões de grilos armavam campo aviatório com os berros do invencível São Bento as baratas torvas da sala de jantar (2000, p. 74).

O título do capítulo está transcrito sob o código da ironia, pois São Paulo não é o “Éden” que muitos europeus acreditavam ter encontrado na conquista da América, momento em que a cidade recebera a designação de Eldorado tropical. Oswald, no

romance, lança mão de um processo intertextual com a Bíblia e também com um importante momento da nossa História, em que o “Novo Mundo” era associado a uma imagem paradisíaca, espaço composto por cenário e seres exóticos. Contudo, São Paulo não é um lugar ocupado por seres esquisitos como os cronistas do descobrimento propunham, mas cidade metropolitana marcada pelo progresso, representado pelo campo aviatório, hoje denominado Campo de Marte.

Em “Canto de regresso à pátria”, também de Oswald (1998), notamos a mesma presença marcante do paraíso urbano paulista, como se essa fosse portadora de uma espécie de destino histórico. O poema de Oswald é talvez uma das mais famosas paródias da “Canção de exílio”, de Gonçalves Dias, condição efetivada, sobretudo, por apresentar certa aversão referente ao nacionalismo artificial idealizante do passado. Por meio de um posicionamento crítico, antisentimental, o autor transgredir a fonte originária, isto é, rompe com a noção ufanista expressa pelo texto “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. No primeiro verso – “Minha terra tem palmares” –, há uma inversão paródica que distancia o espaço referido de qualquer noção paradisíaca, o que rompe o horizonte de expectativa do leitor, porque ocorre um distanciamento do universo ufanista do passado. O verso posiciona o leitor em um momento histórico do Brasil ao referir-se a um dos seus episódios mais sangrentos e marcantes, o Quilombo dos Palmares, símbolo da escravidão e da resistência dos negros.

Na última estrofe do texto, Oswald traz para a cena poética a metrópole bandeirante, caracterizada como símbolo do desenvolvimento brasileiro. Essa exaltação tecnológica deixa transparecer no texto um tom futurista:

Não permita Deus que eu morra  
Sem que volte pra São Paulo  
Sem que veja a Rua 15  
E o progresso de São Paulo  
(1998, p. 139).

Tudo se volta para a capital paulista, sede irradiadora de outro paraíso, berço do futuro, dos avanços tecnológicos. Em uma leitura comparativa dos poemas de Gonçalves Dias e de Oswald de Andrade, Walnice Nogueira Galvão aponta que, de Gonçalves Dias para Oswald:

A natureza desapareceu, os três componentes são, ao contrário, da ordem da cultura: mais próspera cidade do país; nela, as ruas dos bancos, sede do dinheiro, à época; e uma noção evolucionista ligada à modernização industrial, de que essa cidade é tida como depositária. Sabiá e palmeira, generalizáveis para todo o território nacional, são assim particularizados, reforçando a singularização do possessivo, num lance ambíguo daquilo que se chamou bairrismo: alegre *nostos*, sem nostalgia, de um paulista de posses (2000, p. 294-95).

São Paulo é um dos espaços em que o “herói da nossa gente” (ANDRADE, 1997, p. 9) transita em algumas partes do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade; ali o anti-herói Macunaíma vive inúmeros processos de transformação, promovidos pelas múltiplas influências culturais a que se expõe no contato com São Paulo. Dessa forma, o “texto de Mário de Andrade rompe com a representação estática, ao compor uma personagem que se desloca em universos identitários distintos do modelo imobilista colonial”, comenta Claudia Passos Caldeira (2006, p. 89-90).

Outra importante obra da literatura brasileira que bem caracteriza o cenário urbano é *Os ratos*, de Dyonélio Machado, texto publicado pela primeira vez em 1935. A cidade descrita nesse texto remete à caracterizada por Simmel (1973), espaço onde o sujeito se depara com uma enorme variedade de imagens que o levam a experimentar uma sobrecarga emocional.

Embora a cidade do texto *Os ratos* não seja denominada diretamente, ao certo, pela sua caracterização, poderíamos associá-la à Porto Alegre da década de 1930. Essa difusa localização do território confere à narrativa um caráter universal, visto que o protagonista representa um sujeito pressionado pelo universo do capital a quitar uma dívida que poderia pertencer a qualquer cidade moderna do mundo. Assim, a personagem central, Naziazeno, percorrerá inúmeros lugares da *urbe* a fim de obter uma quantia de cinquenta e três mil réis para pagar um pequeno valor contraído pelo consumo diário de leite. A narração desdobra-se ao longo de 24 horas ininterruptas da precária existência do pobre funcionário público.

O leitor do romance tem a possibilidade de acompanhar toda a trajetória de Naziazeno bem de perto, em função da proximidade do narrador com a personagem, com isso a cidade pela qual o sujeito caminha aparece constantemente deformada pela sua visão subjetiva. Nesse caso, o paraíso artificial caracteriza-se pela tensão que o sujeito vivencia e que o leva a criar imagens alucinatórias que podem ser vistas como a representação das tensões que o sujeito experimenta em seu interior.

Os deslocamentos da personagem central, em sua maioria, são realizados em espaços públicos marcados pelo grande volume de pessoas, por exemplo, a prefeitura, uma praça, um café e um banco. Naziazeno é um pobre sujeito que, radicado no meio urbano, carrega dentro de si a experiência/fantasia de uma vida no campo:

Quanto foi a manteiga, a mesma coisa, como se fosse uma lei da polícia comer manteiga. Fica sabendo que eu quando pequeno, na minha cidadezinha, só sabia que comiam manteiga os ricos, uma manteiga de lata, amarela. O que não me admirava, porque era voz geral que eles ainda comiam coisa pior (MACHADO, 2002, p. 10).

As deficiências experimentadas e fantasiadas pela personagem servem para justificar a falta de alimentos vivida na cidade. O protagonista coloca o leite e a manteiga no mesmo nível de importância, a fim de substituir um pelo outro. No caso, a manteiga funcionaria como um substituto do leite. Talvez em função dos valores, na casa de Naziazeno tinha manteiga com abundância, diferentemente da escassez do leite.

Ao que tudo indica, Porto Alegre serviu de mote para o autor referir-se a um período em que o poder público e partes do segmento privado procuravam tornar essa cidade uma capital moderna, artificialmente construída pelo braço do homem. Segundo Pesavento (1999), já no início do século XX, existiam inúmeras propostas de mudanças nos desenhos arquitetônicos da cidade, o que cumpria o ideário de igualar Porto Alegre a um patamar moderno e artificial. Dessa maneira, imóveis que lembravam os tempos coloniais da cidade logo foram destruídos, cortiços que ocupavam áreas centrais também vieram abaixo para se criar uma noção de progresso.

A cidade em que Naziazeno transita muito se assemelha a um labirinto, pois, a cada passo, sente-se mais distante de seu objetivo, que seria pagar a mísera quantia ao leiteiro, “Lhe dou mais um dia” (MACHADO, 2010, p. 17). Ao longo do dia, Naziazeno parece vivenciar uma situação aparentemente insolúvel. Assim, a cidade, mesmo oprimindo-o com situações rotineiras, às vezes, também lhe dá força para prosseguir em sua jornada de pai de família:

Sente-se outro, tem coragem, quer lutar. Longe do bonde (que é um prolongamento do bairro e da casa) não tem mais a “morrinha” daquelas ideias... Naquele ambiente comercial e de bolsa do mercado, quantos lutadores como ele!...Sente-se em companhia, membro lícito duma legião natural (MACHADO, 2010, p. 20).

Porém, ao mesmo tempo em que a coragem faz Naziazeno prosseguir em sua empreitada, às vezes, a cidade rouba-lhe as forças, deixando-o inseguro:

Um gelo toma todo o seu corpo. Gelo que é tristeza e desânimo. Voltam-lhe as cenas da manhã, o arrabalde, a casa, a mulher. Tem medo de desfalecer nos seus propósitos. Acha-se sozinho. Aquela multidão que entra e sai pela enorme porta do café lhe é mais do que conhecida: parece-lhe inimiga. Já acha absurdo agora o seu plano, aquele plano tão simples. Quando pensa em pedir ao diretor sessenta mil réis emprestados – sessenta! – chega a sentir um vermelhão quente na cara, tão despropositado lhe parece tudo isso. ‘- Sessenta mil réis! Um ordenado quase!... É isso coisa que se peça?!’ (MACHADO, 2010, p. 23).

Em meio à multidão, Naziazeno sente-se frágil, pequeno, oprimido. A cidade moderna oferece ao sujeito um turbilhão de sentimentos que são difíceis de serem organizados em seu interior. Sobre essa condição da cidade, Simmel (1973) afirma que há o domínio do mundo objetivo sobre o interior, em consequência disso, o nervosismo e a tensão condicionam a vida do homem na cidade.

Após regressar à sua casa com o valor desejado, Naziazeno dormiu, porém a conflituosa experiência pelas ruas não o deixa dormir com tranquilidade, com isso o seu cérebro é tomado pela imagem de vários ratos:

São os ratos! ... Vai escutar com atenção, a respiração meio parada. Hão de ser muitos: há várias fontes daquele guinchinho, e de quando em quando, no forro, em vários pontos, o rufar...

A casa está cheia de ratos...

Espera ouvir um barulho de ratos nas panelas, nos pratos, lá na cozinha.

O chiado desapareceu. Agora, é um silêncio e os ratos... [...]

Ele vê os ratos em cima da mesa, tirando de cada lado do dinheiro – da presa! – roendo-o, arrastando-o para longe dali, para a toca, às migalhas!... [...]

Tem um desespero nervoso. Vai levantar! Mas depois do baque da tampa caindo, fez-se um silêncio, um grande silêncio... Espera um pouco. O silêncio continua. Nem mesmo o chiado se ouve. Há só o silêncio. Ele está sentado na cama. A seu lado, a mulher dorme, muito pálida, a cara gorda e triste. É um sono sereno, como de morta. Pensa em acordá-la, mas suspende-se: é tudo silêncio outra vez, o guinchinho cessou, cessou aquele roer num dos cantos do assoalho... E, depois, sente um meio ridículo, uma vergonha... (MACHADO, 2010, p. 138).

A imagem dos ratos no pesadelo de Naziazeno reflete um estado emocional atormentado. Embora exista a possibilidade do pagamento da dívida, esses animais seriam uma representação simbólica do drama moral desse sujeito que percorreu várias partes da *urbe* a fim de conseguir o valor cobrado pelo leiteiro. Os olhares, as ações entrecortadas, as inúmeras negativas, os rostos, os lugares ganham forma, no pesadelo de Naziazeno, de ratos.

Por fim, ao amanhecer, o leiteiro abre bruscamente o portão, a porta é aberta pujantemente, em seguida, um leve silêncio a sinalizar um estado de alma apaziguado, visto que o leiteiro encontrará o valor determinado sob a mesa. Por fim, serve uma nova porção de leite à família de Naziazeno:

Um baque brusco do portão. Uma volta sem cuidado da chave. A porta que se abre com força, arrastando. Mas um breve silêncio, como que uma suspensão... Depois, ele ouve que lhe despejam (o leiteiro tinha, tinha ameaçado cortar-lhe o leite...) que lhe despejam festivamente o leite. (O jorro é forte, cantante, vem de muito alto...) – Fecham furtivamente a porta...Escapam passos leves pelo pátio...Nem se ouve o portão bater...

E ele dorme (MACHADO, 2010, p. 143).

O leiteiro vai embora sem nenhum sinal de agressividade, diferentemente do dia anterior, quando ele viera cobrar o protagonista. Finalmente, Naziazeno pode dormir, após árduas vinte e quatro horas de angústia, e, quando acordar, continuará a viver a sua epopeia rebaixada de todos os dias no paraíso artificial.

Outra produção da literatura brasileira que possui uma relação direta com o universo artificial da cidade é a obra *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, que é composta de quinze contos predominantemente urbanos, como podemos ver na seguinte passagem do

conto “Passeio noturno (Parte I)”: “Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas” (FONSECA, 2010, p.53). Em grande parte dos contos, o escritor oferece-nos a figura de seres marginais que vivem na grande cidade e, por essa condição, são ignorados pela grande maioria dos moradores da *urbe*: ladrões, assassinos, prostitutas e mendigos aparecem com frequência no livro. De certa maneira, o escritor, em seus contos, representa as transformações da cidade herdeira de uma “tradição literária oriunda, por exemplo, de José de Alencar, Machado de Assis e João do Rio” (ABREU, 2004, p.1). Porém, a cidade representada por Rubem Fonseca não é a mesma desses autores, a realidade desse espaço é bastante diferente e possui inúmeras problemáticas inerentes ao seu tempo, como podemos notar também nos contos de *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto.

A maioria dos contos de Rubem Fonseca possui o Rio de Janeiro como o cenário primordial. Esse espaço é representado como fruto da interação humana no meio ambiente, por isso a recorrência constante a um espaço degradado, diferentemente do estereótipo da “cidade maravilhosa” ostentada pela sua beleza natural. A visão minuciosa de quem caminha pelas ruas da cidade impossibilita enxergar apenas as belezas naturais do lugar, o Rio de Janeiro é visto em seu íntimo pelas personagens:

Começava a escurecer. Na sombra da tarde o campo ficava ainda mais feio. Eu estava sozinho, todos tinham ido embora. Fui andando, passei por um monte de lixo, tive vontade de jogar a maleta com o uniforme. Mas não joguei. Apertei a maleta de encontro ao peito, senti as traves da chuteira e fui caminhando assim, lentamente, sem querer voltar, sem saber para onde ir (FONSECA, 2010, p. 45).

A cidade representada na obra *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, é artificialmente marcada pelas transformações impostas pelo progresso impulsionado pelo pensamento burguês. Por isso, o espaço de concreto da *urbe* se constitui como um organismo em eterna mutação relacionado ao poder econômico: “Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque” (FONSECA, 2010, p. 09). Toda a cidade se preparava para as festividades do réveillon, momento importante para a economia, que acumula volumosas cifras no período. Nesse momento do ano, as atenções dos habitantes da *urbe* voltam-se para as comemorações, abrindo a possibilidade para ações como a dos assaltantes, que usaram da fragilidade da família para efetuar seus planos.

A cidade de Rubem Fonseca apresenta inúmeras faces, sobretudo as da violência, que atravessa as suas ruas, da degradação e segregação social e espacial, condição do conto “Feliz ano novo”, escrito na década de 1970. Essa narrativa articula-se em torno da injustiça social da grande cidade. Temos um narrador em primeira pessoa que, no último dia do ano, juntamente com outros dois sujeitos, organizou um assalto a uma casa de classe alta.

Na parte inicial do conto, deparamo-nos com a segregação social da grande cidade: de um lado os ladrões, que residem em um ínfimo apartamento sem fornecimento de água e comem os restos de rituais africanos, “Tô morrendo de fome, disse o Pereba. De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse...” (FONSECA, 2010, p. 09); de outro lado, temos um espaço caracterizado pelo bem-estar da classe alta:

Puxamos o Opala. Seguimos para os lados de São Conrado. Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinha gente demais. Até que chegamos o lugar perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. A gente ouvia barulho de música de carnaval, mas poucas vozes cantando. Botamos as meias na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal. [...] As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro. [...] Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro (FONSECA, 2010, p. 13-16).

No interior da casa abastada, acontece um dos pontos altos da narrativa, momento em que os ladrões realizam o assalto e o assassinato de alguns indivíduos que estavam em seu interior. Há inúmeras cenas de violência explícitas no conto, cabe dizer que a violência também se dá no nível da linguagem, que expressa um mundo ficcional fragmentado e degenerado:

a violência, polifônica e compulsiva, é recuperada em sua força e estilo ficcionalmente elaborada por uma prosa concisa, depurada e pulsante. O mais importante é que a violência é elemento fundante do enredo (quase todos os contos têm sua história iniciada com um ato de violência) e, principalmente, da palavra (IPIRANGA, 1997, p. 23).

A palavra é a porta-voz de um mundo marcado pela violência, que se expressa por meio de tons bastante agressivos:

Ele se encostou na parede.  
Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado.  
Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.  
Viu, não grudou o cara na parede porra nenhuma (FONSECA, 2010, p. 16).

O narrador expõe a violenta situação acima por meio de pinceladas cruéis, realizando uma narração de caráter exibicionista a fim de seduzir o leitor de seu tempo, que é caracterizado por uma sede voraz de uma violência gratuita.

A carência financeira e sexual gera inúmeros tipos de violência dentro da narrativa, por isso, a fim de satisfazer essas “necessidades básicas” (SILVA, 1983, p. 64), as personagens decidem levar um verdadeiro arsenal bélico, “Uma Thompson lata de goiabada, uma carabina doze, de cano serrado, e duas Magnum” (FONSECA, 2010, p. 11). No interior da residência, inúmeros atos de violência são praticados.

No final do conto, os ladrões saem da casa e vão fazer a sua própria festa de ano novo com a comida e a bebida roubadas. O narrador personagem finaliza a narrativa da seguinte maneira: “Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo” (FONSECA, 2010, p. 15).

A violência praticada pelos assaltantes, Zequinha, Pereba e Narrador, é a possível saída encontrada para minimizar todas as carências vividas numa cidade injusta. O crime praticado não é ilícito para quem o pratica, visto que as personagens: “têm seus crimes justificados [...] Matam sempre em legítima defesa, em nome de continuar a viver, melhor dizendo, de sobreviver. Suas necessidades são, no mais das vezes, necessidades básicas” (SILVA, 1983, p. 64). Isso nos faz pensar na imagem da cidade enquanto território da violência produzida pela ausência de inúmeros projetos que ancorassem a figura humana. A cidade assume a caracterização da perda da comunhão entre os seus habitantes. Assim, temos a sensação de inúmeras segregações do espaço urbano.

Em 2002 o escritor carioca Bernardo Carvalho publicou uma importante obra de sua carreira, o romance *Nove noites*, que possui uma íntima ligação com um fato real, o suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain em 1939. O episódio da morte desse estrangeiro, pouco conhecido dos brasileiros, tornou-se uma espécie de tabu na antropologia nacional. O narrador do livro procura, numa perspectiva jornalística, as causas do suicídio de Buell. A leitura do romance induz-nos a acreditar que Bernardo Carvalho tece um resgate histórico sobre o caso do antropólogo, em virtude de inúmeras cenas históricas, personagens reais, fotos e diálogos. Porém, na sessão de agradecimentos no final do livro, o escritor afirma que o seu romance é uma mistura entre imaginação e memória, o que confere ao texto um território movediço.

O livro *Nove noites* possui dois narradores, ambos são personagens que também caminham no estreito território entre o real e a ficção. Temos, então, um narrador sertanejo, denominado de Manoel Perna, que habitava a cidade de Carolina. Ele conheceu Buell Quain em um momento próximo ao seu suicídio. Há, também, um narrador sem nome, que bastante se assemelha à figura do próprio autor do romance, Bernardo Carvalho.

Esse posicionamento de Bernardo Carvalho na escritura de seu livro remete ao período do Descobrimento da América, quando os europeus escreviam os registros históricos sobre o continente recém-descoberto. As crônicas escritas pelos viajantes almejavam ser o verdadeiro testemunho de homens brancos que aqui passaram e resolveram enviar o seu relato aos que estavam na Europa. Cabe lembrar que, nessas crônicas, assim como no romance de Bernardo Carvalho, há uma mistura entre realidade e ficção, e não simplesmente um documento histórico como alguns insistem em vê-las. Buell, aqui no Brasil, cumpriu um papel bastante parecido com o dos viajantes do descobrimento, embora de maneira bastante singular, pois ele é americano e viveu séculos após a Conquista da América.

Buell Quain sempre teve um verdadeiro fascínio por viagens, por isso, tanto em sua vida pessoal como profissional, visitou inúmeros lugares. Sob essa condição, poderíamos vê-lo como um amante do exotismo; talvez tenha sido a partir desse olhar que o antropólogo articulou os seus estudos sobre os índios brasileiros. Poderíamos pensar que Buell Quain enxergava o território brasileiro como um paraíso a ser redescoberto pelos seus próprios olhos. É com essa noção acerca do exótico que Quain decide tornar-se antropólogo, uma vez que se sente atraído pelo exótico no sentido usual do termo.

Tudo indica que a vontade de Buell Quain de ser antropólogo nascera da mesma fantasia dos povos europeus sobre os trópicos. O paraíso mentalizado pelo norte-americano perpassava um mundo intocado e violado pela cultura do branco. Assim, de acordo com Manoel Perna, o paraíso de Quain seria uma espécie de sociedade indígena “onde cada um decide o que quer ser, pode escolher sua irmã, seu primo, sua família e também sua casta, seu lugar em relação aos outros” (CARVALHO, 2002, p. 48). Contudo, a estada de Buell Quain no Brasil será suficiente para romper esse estereótipo criado por ele, em virtude dos inúmeros problemas enfrentados por aqui.

O paraíso buscado por Buell Quain fora manchado pelo avanço do “desenvolvimento” ocidental. A existência idílica dos índios, que tanto inspirou Quain, não expressaria uma alteridade feliz, mas um atraso cultural, visto que os índios, naquele momento histórico do Brasil, tinham que lutar para alcançar os padrões da modernidade. É justamente nesse momento que a noção de paraíso edênico começa a ser desconstruída para o antropólogo norte-americano, que esperava encontrar o estereótipo do paraíso natural no território brasileiro. Assim, o exotismo colonial deixa de existir para dar lugar a uma visão

abrangente da miséria endêmica da tribo dos índios Krahô, lugar onde Buell Quain passara alguns dias.

O Brasil, para Quain, seria uma espécie de fuga, na qual, fora de seu país, de sua cultura, ele estaria distante de seu próprio campo de visão. Esse deslocamento remonta à postura dos descobridores da América, que, em terra distante, se viam desenraizados do seu universo cultural e geográfico. Talvez Quain buscasse no Brasil um paraíso que o abrigasse e assim pudesse encontrar a si mesmo.

O olhar lançado por Buell Quain sobre o Brasil nasce da idealização dos índios que ocupavam um paraíso primitivo, condição que teve início com a sua experiência com nativos da ilha Fiji, que lhe aparecem como o ideal de nativo, um modelo “de reserva e dignidade” (CARVALHO, 2002, p. 48). Contudo, no território brasileiro, depara-se com os aculturados Trumai, que, com o passar do tempo, passaram a ser admirados pelo norte-americano. Segundo o narrador Manoel Perna, a relação de Quain com os índios estruturou-se num paradoxo entre o céu e a terra. A utopia dos selvagens a habitar a ilha mágica seria representada pelo céu. De outro lado, as duras condições existenciais na selva, o contato com a diferente cultura dos nativos brasileiros e, principalmente, o medo de ser atacado e morrer seriam metaforizados pelo inferno.

A cidade cresce e, a cada dia, o índio vê as suas tradições serem apagadas por outra que nem sempre pode ser absorvida e vivida por ele. Assim, entregue a misérias inúmeras, resta-lhe transitar em meio a uma “floresta” com os “trajes” do branco ou resignar-se à posição de pedinte na cidade, lugar melancólico na civilização ocidental. Antes era visto como símbolo da nossa força, como beleza, qualidades, enfim, da nossa brasilidade; mais à frente, no imaginário modernista, como o herói de pouco caráter; em *Nove noites*, Bernardo Carvalho procura desconstruir esses estereótipos ao índio associados, o que também pode ser aplicado à noção de paraíso vinculada ao Brasil.

Feito esse passeio histórico sobre a noção de paraíso associada ao Brasil, partiremos especificamente para a produção de Paulo Henriques Britto no capítulo seguinte, Paulo Henriques Britto: paraísos. A princípio, tendo em vista as inúmeras situações problematizadas pelas narrativas, é possível perceber que o escritor carioca parte de outro olhar sobre a noção de paraíso. Vale dizer que o contexto de escritura e publicação dos contos é outro, uma vez que vivenciamos um momento em que a “questão nacional é, notoriamente, um tema controverso” (HOBSBAWM, 1990, p. 10), diferentemente das crônicas do descobrimento e das produções românticas. O próprio título

do livro de Britto orienta-nos a outro caminho, basta olhar para a adjetivação feita pelo termo “artificiais”, sinalizando outro caminho de interpretação.

### 1.3. Sujeito(s) contemporâneo(s)

É preciso que haja uma estrutura,  
 uma coisa sólida, consistente,  
 artificial, capaz de ficar  
 sozinha em pé (não necessariamente  
 exatamente na vertical), dura ...  
 (BRITTO, 2003, p.17).

Para pensar uma produção contemporânea como *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, é importante compreender a noção de sujeito contemporâneo, em função de grande parte dos contos, que compõem o livro, estarem centrados na figura do sujeito, haja vista que as oito narrativas são narradas pelos protagonistas. Esse centramento na figura dos narradores sugere algumas posturas do sujeito contemporâneo, figura “alheia” ao real, que, por isso, tende à simulação da realidade. No caso dos narradores do livro de Britto, isso ocorre por meio da fabulação; desse modo, os protagonistas possuem um verdadeiro prazer pelo ato de narrar por meio da escrita, que se transforma numa hiper-realidade sedutora para o indivíduo.

Por mais de vinte anos, a grande questão procurada por Foucault (1995) em seus trabalhos e suas reflexões não fora exclusivamente o poder, mas aquilo que cria, fundamenta e articula qualquer sistema estabelecido e reconhecido por nós, isto é, o próprio homem:

Meu objetivo, ao contrário, foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos. Meu trabalho lidou com três modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos (FOUCAULT, 1995, p. 231).

Foucault não acredita ser possível criar uma teoria que resuma o homem determinando-o por meio de regras gerais pré-fixadas. Pelo contrário, ele crê que o sujeito é histórico, assim constitui-se por meio da sua relação com a sua própria história e a história que o circunscreve, por isso Foucault afirma que o “sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros. Este processo o objetiva” (1995, p. 231). Dessa maneira, os modos de objetivação estudados por Foucault são três: o primeiro é o do discurso na filologia e na linguística; o seguinte é o produtivo, isto é, a objetivação do mundo do trabalho; e o terceiro é o da simples propriedade de estar vivo.

O sujeito, aos poucos, passa a se constituir como tal a partir da sua íntima ligação com os jogos de verdade, que se referem a um conjunto de leis de produção da verdade e de transformações das regras estabelecidas que articulam a verdade e, dessa maneira, o sujeito passa a construir historicamente a sua experiência. O sujeito, em suas práticas

diárias, estabelece um conjunto de procedimentos pelos quais a verdade é instaurada ou rompida, assim cria a sua subjetivação, que é, antes de tudo, um processo. Sobre essas relações comenta Foucault:

Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a (1995, p. 235).

O reconhecimento das relações de poder atravessam o sujeito, que, mediante o outro, passa a negá-las ou a se orientar por meio delas, transformando-se nesse processo de interação com o poder. O sujeito não é uma unidade fixa e acabada, pelo contrário, de acordo com Deleuze: “E, olhando bem, isso é tão-só uma outra maneira de dizer: o sujeito se constitui no dado” (2001, p.118). A noção de unidade que prevalece estabilizada não existe, pois o sujeito constitui-se nas relações de experiências vivenciadas ao longo de seu processo histórico. Essas experiências, ou dados, de acordo com Deleuze (2001), afetam a configuração do sujeito, visto que podem ser tomados (as) como forças que influenciam a articulação da subjetividade. Sobre esses dados / forças articulados (as) de fora do sujeito:

O lado de fora diz respeito à força: se a força está sempre em relação com outras forças, as forças remetem necessariamente a um lado de fora irreduzível, que não tem mais sequer forma, feito de distâncias indecomponíveis através das quais uma força age sobre a outra ou recebe a ação da outra (DELEUZE, 1988, p. 93).

Essas forças comprovam que o sujeito não é uma unidade pronta e estável, mas um complexo construído com base no contato com elas, que o obriga a dar a elas um significado, etapa necessária para a sua configuração enquanto sujeito. Deleuze, a citar Foucault a respeito dessas forças, afirma: “[...] força de imaginar, de recordar, de conceber, de querer... Objetar-se-á que tais forças supõe, já, o homem; mas não é verdade, como forma. As forças, no homem, supõe apenas lugares, pontos de aplicação, uma região do existente” (1988, p. 132). Vale dizer que essas forças, no ato da experiência, podem ou não exercer algum efeito no sujeito, em sua constituição.

Na década de 1970, Foucault, de acordo com Agamben (2009), lançou mão de um termo interessante para o entendimento da concepção de sujeito, que, de certa maneira, se relaciona à noção de força utilizada por Deleuze (1988), que é o dispositivo:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os

elementos dos dispositivos. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...]

[...] com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica [...]

Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de forças, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-la em certa direção, seja para bloqueá-la ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que deriva desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2009, p. 28).

O dispositivo pode ser dito ou não dito, uma vez que se relaciona ao jogo de poder que se impõe externamente ao sujeito e que normalmente se posiciona frente a ele, internalizando um sistema de “crenças e dos sentimentos [...] entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder” (AGAMBEN, 2009, p. 32). O termo dispositivo “no uso comum, como no foucaultiano, parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência de obter um efeito mais ou menos imediato” (AGAMBEN, 2009, p. 35). Agamben procura definir o dispositivo da seguinte maneira: “O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (2009, p. 38). O dispositivo estabelece a subjetivação, é por meio dele que o sujeito se configura como tal.

Dessa maneira, Agamben, em seu texto, baseado em Foucault, propõe o seu próprio olhar sobre o termo dispositivo. Dessa maneira, ele nos propõe: “nada menos que uma geral e maciça divisão do existente em dois grandes grupos ou classes: de um lado, os seres vivos (ou, as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados” (2009, p. 40). Para que exista um dispositivo, é necessária a classe dos vivos, que, por sua vez, permite o aparecimento de um terceiro fator, o sujeito, que vive sob a “guarda” do elemento cultura, isto é, o dispositivo. Em outras palavras:

chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também, a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o

mais antigo dos dispositivos, e que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

Os dispositivos seriam, portanto, um mediador entre o sujeito e o mundo. Para Agamben, o sujeito é o resultado “da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (2009, p. 41). Em nosso mundo, o número de dispositivos avança em uma escala vertiginosa, o que implica múltiplos processos de subjetivação:

Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão e que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para ser preciso, não de cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal (AGAMBEN, 2009, p. 41-42).

Os dispositivos cercam o universo humano desde que “apareceu o primeiro *homo sapiens*” (AGAMBEN, 2009, p. 42) no mundo. Com o desenvolvimento do sistema capitalista, o número de dispositivos cresceu de maneira significativa, de forma que não há nenhum momento na vida dos indivíduos que não seja controlado ou modelado por algum dispositivo. Agamben lança alguns questionamentos acerca dos inúmeros dispositivos que exercem o seu poder sobre nós: “De que modo, então, podemos fazer frente a esta situação, qual a estratégia que devemos seguir no nosso cotidiano corpo a corpo com os dispositivos? Não se trata simplesmente de destruí-los, nem, como sugerem alguns ingênuos, de usá-los de modo correto” (2009, p. 42). Todo esse processo pode levar o sujeito a passar por um mascaramento da identidade pessoal. O sujeito é controlado e modelado em sua vida diária por inúmeros dispositivos tecnológicos que não criam uma nova subjetividade, mas, pelo contrário, veremos, segundo Agamben (2009), um processo de dessubjetivação sobre o interior do sujeito, produzindo, assim, indivíduos isolados, apáticos, incomunicáveis, imóveis. Essas marcas de subjetivação e especialmente de dessubjetivação estão presentes do livro *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, sobretudo nos cinco primeiros contos, em que o isolamento das personagens é muito mais intenso do que na parcela final do livro. Esses contos serão analisados no próximo capítulo da nossa dissertação.

O sujeito que passa pelo processo de dessubjetivação é visto, de acordo com o olhar de Agamben, como um espectro, espécie de figura fantasmagórica, uma vez não ser mais possível observar o ciclo completo de subjetivação que é verificado quando o sujeito se afirma pela negação do antigo: “[...] no qual um Eu se constitui por meio da negação e, ao mesmo tempo, assunção do velho” (2009, p. 47). A dessubjetivação não seria a ausência da

subjetivação, mas um mascaramento encoberto pela disseminação dos dispositivos. Por isso, as “sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes” (AGAMBEN, 2009, p. 48) que perderam a sua consistência. Numa sociedade como a nossa, os “dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assume a sua identidade e a sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo de seu assujeitamento” (AGAMBEN, 2009, p. 48). Como se nota, o dispositivo é uma espécie de máquina que fabrica subjetivações, que também exerce a sua força nas práticas de dessubjetivações.

Na cidade, são inúmeras as imagens que exercem sobre nós a função de dispositivos de subjetivação e de dessubjetivação, que produz o “sujeito espectral” (AGAMBEN, 2009, p. 40), embora a dessubjetivação pareça prevalecer, uma vez que o sujeito se transforma em um espectador que passa seus dias frente à televisão recebendo frustrantemente a máscara do “zappeur”, vendo-se reduzido à frieza dos cálculos de audiência dos meios de comunicação.

De acordo com Deleuze, Foucault vê a cidade como um dispositivo a modelar a subjetivação:

Foucault distingue o dispositivo da cidade ateniense como lugar de invenção de uma subjetivação: é que, segundo a definição original que lhe dá, a cidade inventa uma linha de forças que passa pela rivalidade entre homens livres. Ora, da linha sobre a qual um homem livre pode dar ordens a outros, destaca-se uma outra diferente, segundo a qual aquele que dá ordem a homens livres deve ele próprio ser mestre de si próprio. São essas regras facultativas da orientação de si próprio que constituem uma subjetivação, autónoma, mesmo se esta é chamada, em consequência disso, a fornecer novos saberes e a inspirar novos poderes (1996, p.2).

As linhas de forças existentes/dispositivos da cidade criam distinções entre os homens, que por sua vez passam a interferir no interior do homem que se constitui como sujeito. Em decorrência do avanço do sistema capitalista, que articulou um número enorme de dispositivos, a relação com a cidade apresenta-se de outra maneira. O sujeito espectral caminha pelas ruas como um telespectador inerte frente ao aparelho de televisão. Quase nada lhe desperta a atenção pelas ruas por onde anda. Outdoor, carros, revistas, *sites*, filmes, tudo isso faz parte da saga urbana que aparece de maneira fragmentada para um sujeito que também é fragmentado. Seria o efeito “zapping”, em que o sujeito seleciona de maneira abrupta o que interessa a ser observado, nunca por meio de um olhar homogêneo, mas cortado, fragmentado, em alta velocidade. O que resta a esse sujeito são pequenos pedaços, cacos, migalhas, fotografias dos episódios “vivididos” na cidade. O narrador do

conto “Um criminoso”, de Paulo Henriques Britto, da obra *Paraísos artificiais*, do alto de seu apartamento, observa e “seleciona”, à distância, as ações que mais lhe interessam e, à medida que se embriaga, manipula-nos com o que lhe dá bastante prazer, que é a própria fabulação do que é “visto” por ele. Os núcleos observados são, sobretudo, três: uma jovem que fuma no alto de um prédio, um casal de jovens que se beija intensamente entre dois carros e um jovem bêbado que atravessa a rua:

[...] tudo está se encaixando nos devidos lugares, é preciso reequacionar todo o problema, agora não se trata mais de (a) uma mulher solitária num apartamento vazio, de um lado, e (b) um casal de nordestinos excitadíssimos, de outro, porém há um terceiro elemento, a saber: (c) um rapaz tentando atravessar a rua (BRITTO, 2004, p. 26).

Entre esses episódios, o que mais interessa a esse solitário narrador é o que envolve o casal de namorados que, subitamente, desaparece da rua: “Chego à janela, e a primeira coisa que vejo é que o casal sumiu. Sumiu! Isso é terrível, todos os meus planos vão por água abaixo, uma noite desperdiçada” (BRITTO, 2004, p. 26). Infelizmente os acontecimentos da rua passam por novas configurações, o que deixa o narrador bastante irritado, pois anseia, a todo custo, ver finalizado um episódio, no caso o ato sexual entre os jovens: “[...] preciso completar na minha cabeça aquela cena inacabada, o que não consegui assistir até o fim [...]” (BRITTO, 2004, p. 27). O mal-estar vem à tona, pois não há como prever/manipular as ações dos habitantes da cidade. O controle remoto do “zapping” não funciona em todas as situações.

As cidades contemporâneas se “apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real” (AGAMBEN, 2009, p. 48), por isso temos um corpo social altamente fragilizado como não se viu em nenhum outro período histórico da humanidade. Talvez por isso comenta-se que o sujeito “individual ou individualista está ‘morto’” (JAMESON, 2001, p. 30), visto que esse modelo de homem emerge juntamente com o

apogeu da família nuclear e da emergência da burguesia como classe social hegemônica, havia uma coisa chamada individualismo, sujeitos individuais. Mas hoje na era do capitalismo empresarial, do chamado homem da organização, das burocracias na vida comercial e no Estado, da explosão demográfica - hoje, esse antigo sujeito individual burguês já não existe (ZAHAR, 1993, p.30).

Da noção de “sujeito coerente e contínuo” (HUTCHEON, 1995, p. 226), associada à modernidade, surge um indivíduo que perdeu a sua unidade para dar lugar a um sujeito que “é considerado como um processo e como o local das contradições” (HUTCHEON, 1995, p. 214). Assim, a sua relação com o espaço, com a história, e “com a formação social e até com o seu próprio inconsciente” é profundamente relativizada. Um trecho do

romance *Midnight's Children*, do escritor anglo-indiano Salman Rushdie, citado por Linda Hutcheon (1995) bem ilustra essa condição do sujeito “descentralizado e radicalmente dividido” chamado de sujeito pós-moderno:

Sou o somatório de tudo o que houve antes de mim, de tudo o que vi ser feito, de tudo o que foi feito-a-mim. Sou todos tudo cujo estar-no-mundo afetou foram afetados pelo meu. Sou qualquer coisa que acontece depois que me fui que não teria acontecido se eu não tivesse vindo. Não sou especialmente excepcional nesse assunto; cada ‘eu’, cada um dos agora-mais-de-seiscentos-milhões de nós, contém uma multiplicidade semelhante (RUSHDIE *apud* HUTCHEON, 1995, p. 210).

O sujeito pós-moderno é somatório de tudo que houve antes dele, portanto ele é a síntese paradoxal de um passado e de um presente; ele é um eu descentralizado, vale dizer que descentralizar não é negar.

O pós-modernismo não faz confusão, conforme afirma Terry Eagleton, entre ‘a desintegração de certas ideologias tradicionais do sujeito’ e dos alicerces (centralizadores) habituais desse sujeito problematiza radicalmente toda a noção de subjetividade, voltando-se diretamente para suas contradições dramatizadas. [...] A noção humanista do sujeito unitário e autônomo é inserida [...] e, depois, subvertida. [...] Como Derrida insiste em afirmar, ‘O sujeito é absolutamente indispensável. Eu não destruo o sujeito; eu o situo’ [...]. E situá-lo, conforme ensina o pós-modernismo, é reconhecer diferenças – de raça, sexo, classe, orientação sexual, etc. Situar é também reconhecer a ideologia do sujeito e sugerir noções alternativas de subjetividade (HUTCHEON, 1995, p. 204).

Esse sujeito pós-moderno desintegra e, de certa maneira, incorpora os alicerces tradicionais do passado numa espécie de articulação contraditória que atua “dentro dos próprios sistemas que tenta subverter [...], não se trata de nenhum paradigma radicalmente novo, mesmo que haja mudança” (HUTCHEON, 1995, p. 21-23). Assim, poderemos perceber que, no pós-modernismo, há uma continuação do passado moderno, entretanto ocorre uma subversão, na medida em que a modernidade é revisitada com ironia, isto é, de maneira não gratuita:

Invariavelmente o debate começa pelo significado do prefixo ‘pós’ – um enorme palavrão de três letras [...] a relação do pós-modernismo com o modernismo é contraditória [...] ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos (HUTCHEON, 1995, p. 36).

Há, no pós-modernismo, segundo Hutcheon, a contestação do indivíduo unificado e coerente

em relação a *qualquer* sistema totalizante ou homogeneizante. O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir do centro. A teleologia das formas de arte – desde a ficção até a música – é surgida e transformada ao mesmo tempo. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar de ‘ex-cêntrico’ (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o

monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual branca e ocidental) que podemos ter presumido (HUTCHEON, 1995, p. 29).

A identidade fixa da modernidade, no pós-modernismo, é trocada pelo simulacro; a palavra de ordem para o sujeito pós-moderno é a simulação, que é mais real do que a própria realidade, talvez por isso a constante preocupação dos narradores em primeira pessoa do livro *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, em narrar/simular as suas “experiências” de vida. Nos contos, quase tudo é simulação, o que se narra parece se configurar como um espetáculo que substitui a realidade vivida pela narrada. Há nos relatos um verdadeiro prazer para os narradores que criam um paraíso artificial por meio da linguagem. Tudo isso nos faz pensar numa intencionalidade do uso da linguagem que seria um simulacro daquilo que não “pode” ser vivido por esses sujeitos:

Você está sentado numa cadeira. Você está sentado nesta cadeira já faz bastante tempo. [...] Mas há uma maneira simples de alterar essa situação – quer dizer, não alterá-la objetivamente, o que seria impossível, e assim, modificar o modo como você a vivencia (e como você só sabe das situações o que vivencia delas, para todos os fins práticos modificar a sua percepção de uma situação é a mesma coisa que modificar a situação em si): basta sentar-se na cadeira, pegar um lápis e uma folha de papel, e começar a escrever (BRITTO, 2004, p. 09-12).

Modificar uma situação, para o narrador do conto “Os paraísos artificiais”, de Paulo Henriques Britto, é criar um simulacro da realidade por meio da escrita. Na verdade, o narrador do conto propõe uma substituição da realidade por meio da linguagem literária, que serviria como substituto simbólico do mundo real ou dos males vividos na contemporaneidade, por exemplo, a solidão, a incomunicabilidade e a apatia. Sobre essa condição, comenta Jair Ferreira: “não é para se acreditar no que está sendo dito, não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre” (SANTOS, 2004, p. 40). Os narradores da obra *Paraíso artificial*, de Paulo Henriques Britto, obtêm um verdadeiro prazer pelo ato de fabular situações, a linguagem exerce sobre eles um verdadeiro fascínio, talvez por isso o predomínio de narradores em primeira pessoa. No conto “Uma doença”, o narrador encontra-se imóvel em um quarto fechado e possui uma doença não caracterizada:

Estou doente, e minha doença é das que obrigam a pessoa a ficar deitada o tempo todo. Assim, meu raio de ação é bastante reduzido; tenho que me contentar com um número pequeno de objetos, permanecer na mesma cama dia e noite encarando o mesmo teto, as mesmas quatro paredes, a mesma janela a mostrar a mesma nesga de céu (BRITTO, 2004, p. 13).

O enclausuramento descrito pelo narrador bastante se assemelha ao comportamento de alguns escritores centrados na construção de um texto literário que, às vezes, exige

“disciplina” e certo isolamento do mundo para a sua construção. O narrador, no trecho, afirma que o seu raio de ação e os objetos que estão a sua volta são poucos, visto que para a construção do texto, é preciso apenas papel e um lugar isolado. A obsessão pelo texto é alegoricamente ilustrada pelas quatro paredes do quarto, que podem representar a folha do papel que abre um novo céu quando a construção do texto é concluída, condição que nos remete ao primeiro conto do livro, “Os paraísos artificiais”, que também faz uma alusão ao ato da escrita:

Mas quando você está sentado, sentado nesta cadeira, nada disso acontece. Você é capaz de ficar sentado nela horas a fio, os olhos fixos na parede em branco, sem pensar em nada, sem sentir nada além da sensação de ter um corpo, de estar ali, sentado, olhando para uma parede em branco, intensamente acordado (BRITTO, 2004, p. 10).

Nos dois primeiros contos, há uma obsessão dos narradores pela escritura do texto, a qual serviria enquanto completude existencial para esses sujeitos que vivem uma condição de apatia e mal estar do mundo pós-moderno. Isso nos faz pensar que a “doença” referida no conto de Britto poderia ser compreendida como essa ação obsessiva para a construção do texto. No final da narrativa, esse jogo com a linguagem é mais evidenciado quando o narrador diz:

[...] por fim, cheguei à conclusão – óbvia, aliás – de que, com os dados de que dispunha, a questão era, a rigor, insolúvel. Além disso, a rachadura já estava me entediando, por ser um fenômeno demasiado previsível. Então resolvi escrever este breve relato (BRITTO, 2004, p. 17).

Portanto, grande parte daquilo que o narrador expressou por meio de seu “diário hospitalar” seria um jogo/simulacro para compensar uma questão insolúvel, isto é, a linguagem seria uma maneira para compensar o mal-estar vivido na sociedade pós-moderna. De acordo com Marisa Martins Gama Khalil:

A ausência do centro possibilita o movimento da suplementaridade. Não há referente, significado, signifiante, tudo é linguagem, tudo é jogo de significantes, escritura. Não se tem uma existência fora da linguagem. Os sujeitos são construídos pela linguagem (2000, p. 174).

Para Jair Ferreira dos Santos, no pós-modernismo, o sujeito é descrito de duas maneiras: como uma criança e como um androide melancólico. Primeiramente, temos um “indivíduo desenvolvido, sedutor, hedonista integrado à tecnologia, narcisista com identidade móvel, flutuante, liberado sexualmente” (2004, p. 11). Condições bastante próximas das ações do narrador do conto “O companheiro de quarto”, que se caracteriza como um sujeito narcisista e profundamente marcado pela ânsia da liberdade sexual, o que nos remete a outra personagem, Pedro, do conto “O primo”, que, em certo momento do enredo,

diz ao visitante Ivan: “Ninguém é de ninguém, Pedro retrucou, num tom perfeitamente neutro. Logo em seguida olhou para Ivan e acrescentou: E todo mundo é de todo mundo. É ou não é?” (BRITTO, 2004, p. 09-12). O sujeito androide, de acordo com Jair Ferreira dos Santos, é “o consumidor programado e sem história, indiferente, átomo estatístico na massa, boneco da tecnociência” (2004, p. 11).

No pós-modernismo, alguns conceitos tidos como absolutos, vistos como verdade suprema para o homem, como a ciência, a unidade, Deus, com o pós-modernismo, passaram a ser relativizados pelo sujeito, que não via neles mais a satisfação para as suas angústias e dilemas. A desconstrução desses valores contribuiu para o surgimento do sujeito pós-moderno:

[...] ao propor que uma outra vida, lá no céu, seria o Fim do homem, o cristianismo negou a vida aqui na Terra e com ela negou o corpo, o prazer, a alegria, o presente. Além disso, um Deus punitivo plantou no coração do homem a culpa – sua flor mais nefasta. A suposta unidade do cosmos levou a ciência a opor o Homem (o conhecedor) à Natureza (o conhecido). Ao mesmo tempo, fragmentou a Natureza em campos de conhecimento (Física, Química, Biologia) e decretou, pela Matemática, a quantificação do mundo natural e social para tornar as coisas previsíveis, isto é, programáveis, matando assim a eterna novidade do futuro, o movimento sempre incerto com que jorra a vida. Escravizando-se à Verdade, enfim, o homem ocidental quis governar sua existência só pela Razão, que supostamente mergulha no ser das coisas, traça uma moral racional, quando na realidade a vida é também instinto e emoção, força e imaginação, prazer e desordem, paixão e tragédia. [...] Para superar o niilismo – que está pondo abaixo os valores supremos, alimenta o pessimismo e a fraqueza – a transvaloração de todos os valores, perseguida por Nietzsche ergueria uma cultura voltada para o prazer na alegria, o corpo integrado à imaginação poética, à arte, em suma. Nem a religião, nem a ciência, nem a filosofia, mas a arte, com sua embriaguez dos sentidos, enraizada no presente, mas aberta ao futuro, a arte seria o fio condutor para um novo estilo de vida. Neste estilo, quanto aos Fins: nada de Deus nem de Estado, mas cada um vivendo sem sobreviver, realizando o melhor de si como obra de arte aqui e agora. Quanto à Unidade: nada de conhecimento científico de programação, pois o cosmos, como a vida, é um jogo indefinido, aberto, sem direção e o pluralismo, isto é, diversidade das formas, dos caminhos é a sua lei. Quanto à Verdade, nada de conceitos universais e eternos, mas a sabedoria do corpo, o valor do erro e da ilusão, a afirmação segundo a perspectiva de cada um, o sujeito deixando-se rolar pelo tempo guiado pelo pragmatismo dos instintos, num ego a flutuar de experiência em experiência, sem se preocupar com uma identidade fixa (SANTOS, 2004, p. 76-77).

Nada mais satisfaz o indivíduo que agora parece tudo poder, uma vez que quase todos os conceitos universais caíram por terra, e o sentimento de ruptura e descentramento passaram a orientá-lo para um caminho sem volta. O sujeito pós-moderno caminha sem a solidez de algumas verdades que poderiam garantir uma identidade fixa. Seria ausência de inúmeros fins que caracteriza o indivíduo nesse turbilhão de imagens, marcas, ideologias, prazeres e consumo. A identidade do sujeito pós-moderno, já que tudo que é estável passa por dissoluções, também tornou-se provisória:

O sujeito previamente, vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se transformando em fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades,

algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2002, p. 12).

Ao certo, essa mixórdia condição tivera o seu início com a própria modernidade. O pós-modernismo sinaliza para a quebra de um modelo proveniente da cultura grega, que era orientada por meio de uma apreensão antropológica da realidade. O sujeito centrado do Iluminismo, dotado de consciência e razão, transformou-se em sujeito sociológico, que é aquele possuidor de uma consciência não autônoma que somente é erguida mediante a relação com o outro. Por fim, segundo Hall (2002), surge o sujeito pós-moderno, que não possui uma identidade fixa e permanente, mas heterogênea:

No lugar do conceito de não-identidade desenvolvido na modernidade, emerge o conceito de diferenças, que desencadeia um olhar sobre as heterogeneidades e pluralidades. Não há um aparelho ideológico centralizador, mas há, como esclarece Foucault (1999a), micropoderes. No lugar da uniformidade centralizada, a sociedade descentralizada; no lugar da *verdade*, há a *vontade de verdade* (Foucault, 1999b), que, apoiada sobre um suporte institucional, exerce uma espécie de pressão, um poder de coerção sobre os discursos (KHALIL, 2000, p. 174).

No pós-modernismo, não existe espaço para uma visão estável do sujeito, pelo contrário, “há múltiplas posições que o sujeito pode ocupar. Cada posição tomada pelo sujeito depende da sua heterogeneidade e das suas próprias contradições” (KHALIL, 2000, p. 184). A crise da identidade do sujeito assemelha-se à crise das identidades nacionais, o processo histórico da contemporaneidade relaciona-se à fluidez das fronteiras dos estados-nações.

Adriano Davanço Quadrado, em sua dissertação de mestrado, discute o pós-modernismo; nela há importantes reflexões acerca do tema que nos auxiliam na compreensão do sujeito moderno:

Em 1917, Freud identificava o que ele chamou de ‘três severos golpes no narcisismo universal do homem’. O primeiro deles foi o golpe cosmológico causado no século 16 por Nicolau Copérnico, que retirou a Terra do centro do universo. Em seguida, sofremos o golpe biológico, aquele causado pela obra de Charles Darwin, que, no século seguinte, ousou postular a ascendência animal da espécie humana. Por fim, Freud creditou à própria psicanálise o terceiro grande golpe em nosso narcisismo, o golpe psicológico, uma vez que a descoberta dos processos mentais inconscientes acabou por colocar em cheque a soberania de nossas decisões, mostrando que o ego daí em diante não mais poderia ser ‘o senhor da sua própria casa’. Um século depois, Stuart Hall faria algo parecido ao identificar os cinco ‘descentramentos’ do sujeito pós-moderno, reconhecendo o trabalho de Freud como um deles, incluindo outros quatro: o marxismo, que colocou as relações econômicas e não o homem no centro da dinâmica social, o trabalho de Ferdinand de Saussure, que vê a língua como sistema preexistente ao indivíduo, as contribuições de Foucault sobre a presença camuflada de um feroz poder disciplinar a regrar nossas vidas e, por fim, o impacto do feminismo, que lançou novo olhar sobre as instituições e os comportamentos humanos (2006, p. 31).

O sujeito pós-moderno passou por gradativos descentramentos que lhes tiraram as unidades erguidas há séculos, tornando a sua identidade movediça, nas palavras de Hall (2002). As certezas passaram a ser relativizadas. No conto “Uma doença”, de Paulo Henriques Britto, o narrador personagem, em momento algum, fez referência à família, a qual, de certo modo, serviu enquanto âncora para o sujeito moderno. Também não há referência a amigos, tampouco médicos e enfermeiros; nesse conto, esses elementos foram dissolvidos para o sujeito que não lhes atribui nenhuma importância. No pós-modernismo, a ciência, que antes oferecia explicações sobre a realidade, “pouco” explica, ao certo não restam zonas obscuras que o seu olhar não tenha contemplado. Para Jameson,

o pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a ‘cultura’ se tornou uma verdadeira ‘segunda natureza’ (2001, p.13).

Poderíamos dizer que a segunda natureza passou a ser o próprio sujeito, uma vez que ele organiza a sua existência em torno de si mesmo, numa atitude de autocentramento, condição caracterizada principalmente por individualismo, hedonismo e narcisismo. Tânia, protagonista do conto “Os sonetos negros”, do livro *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, ao se deslocar do Rio de Janeiro, espaço simbólico do anonimato diante da multidão, sente-se incomodada diante do interior mineiro:

A viagem foi dose. Seis horas de ônibus até Varge dos Índios, depois quase uma hora até chegar aqui. Odeio o tipo de pessoa que a gente conhece em viagens e se sente na obrigação de cumprimentar, e que acaba falando sem parar – como a mulher que se sentou do meu lado e resolveu puxar conversa comigo e veio até São Dimas falando praticamente sozinha o tempo todo. Odeio mais ainda o tipo de pessoa em que me transformo quando me vejo fora da minha toca, principalmente quando estou no interior, longe das cidades grandes, porque é só nelas que eu consigo respirar (BRITTO, 2004, p.81).

A personagem esquiva-se de qualquer contato com os indivíduos que encontra ao longo da viagem; o mal-estar é evidente, não é estabelecido nenhum diálogo entre Tânia e aqueles que dividem a poltrona com ela. Isso é uma marca do sujeito pós-moderno, que é apaixonado por si mesmo em seu autocentramento, e, como consequência, há a exclusão do “outro”. Tânia anseia o regresso para o Rio de Janeiro onde poderia viver em sua toca, lugar do anonimato e do isolamento. Sobre essa condição do sujeito pós-moderno, comenta Jair Ferreira dos Santos:

É o Narciso dessubstancializado. Narcisismo (amor desmedido pela própria imagem) e a dessubstancialização (falta de identidade, sentimento de vazio) resumem o sujeito pós-moderno. [...] Em sociedades movidas a informação acelerada, o sujeito também vira signo em alta rotação, sem substância por baixo. Os valores foram trocados pelos modismos, os ideais, pelo ritmo cotidiano. Saturado de consumo e informação, ele encosta-se ao conformismo, refletindo a famosa apatia pós-moderna. Sem laços ou impressões fortes, sua

apatia logo cai na depressão e na ansiedade, ambas melancólicas. A melancolia, sentimento frio, é o último grau de apatia - a doença da vontade – prevista por Nietzsche para o homem ocidental quando ele fosse o androide programado pela tecnociência. Temendo a robotização, mas sem projetos sua vida interior é sem substância. Absorvido em si e nostálgico, sempre a analisar-se como Narciso, sua sensação mais comum é de irrealidade (2004, p. 102-103).

Tânia, em sua estada em São Dimas, diariamente procura uma *lanhouse* para alinhar a sua vida ao modelo existencial da capital carioca, medida necessária para a sua “tranquilidade”, diga-se de passagem, marcada pelo “signo em alta rotação” (SANTOS, 2004, p. 102-103). Uma vez que Tânia se coloca numa posição de autocentramento, ela nega a existência do outro a tratá-lo com bastante indiferença. Tânia é um “sujeito espectral”, pela ótica de Agamben (2009), ela vive um modelo existencial massificado, referenciais da humanidade como amor, política, amizade, e ética foram banalizados, o que reflete a perda da dimensão do outro. Há uma constante e crescente

perda da experiência humana. Uma crescente condição de incomunicabilidade entre os sujeitos, eis que estes, em sua essência, se comunicam de forma mais eficaz com os objetos [...] Perdemos a capacidade de autodeterminação, de experienciar relações [...]. Construimos relacionamentos de troca de mercadorias, de coisas, mas não de experiências vitais. Perdemos, efetivamente, o horizonte teológico, transcendental, orientador e humano. Perdemos a condição humana de nos emocionar, de nos sensibilizar pela condição do outro (THUMS, 2003, p. 38-39).

A obra *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, é composta de nove contos e temos predominantemente narradores em primeira pessoa, somente a penúltima narrativa, “O primo”, possui um foco narrativo em terceira pessoa. Essa escolha narrativa relaciona-se a esse autocentramento do sujeito pós-moderno, que tirou de seu horizonte diário a presença do outro. Thums, acerca dessa condição narcisista do sujeito pós-moderno, acrescenta:

O que justamente caracteriza a subjetividade na cultura do narcisismo é a impossibilidade de poder admirar o outro em sua diferença radical, já que não consegue se descentrar de si mesma. Referido sempre a seu próprio umbigo e sem poder enxergar um palmo além do seu próprio nariz, o sujeito da cultura do espetáculo encara o outro apenas como um objeto para seu usufruto. Seria apenas no horizonte macabro de um corpo a ser infinitamente manipulado para o gozo que o outro se apresenta para o sujeito no horizonte da atualidade [...] Com isso, as relações inter-humanas assumem características nitidamente agonísticas, de uma maneira perturbadora. Na ausência de projetos sociais compartilhados, resta apenas para as subjetividades os pequenos pactos em torno da possibilidade de extração do gozo do corpo do outro, custe o que custar. Este é o cenário para a estridente explosão de violência na cultura da atualidade, que assume assim não apenas diversas formas, mas também configurações inéditas [...] Saquear o outro, naquilo que ele tem de essencial e inalienável, se transforma quase no credo nosso de cada dia (2003, p. 25).

O outro é uma possibilidade para que o sujeito narciso conquiste o gozo. No conto “O companheiro de quarto”, da obra *Paraísos artificiais*, o narrador em primeira pessoa divide um espaço ínfimo de uma quitinete com um jovem oriental. O espaço é coletivo,

contudo não há relações de solidariedade, tampouco projetos compartilhados entre os dois, o que contrasta com o próprio título do conto, que sugere o contrário:

O canto do quarto que era dele estava sempre mais limpo e mais arrumado do que o resto do quarto, que era meu. Quer dizer, a gente rachava o aluguel meio a meio, mas na prática era como se o quarto fosse meu e ele ficasse naquele cantinho de favor. Eu morava lá sozinho antes, e aí quando ele veio os meus cacarecos já estavam espalhados pra todos os lados, e aí ele só fez trazer um colchão, uma mala onde ele guardava as coisas dele, que o armário eu ocupava todo, e a planta dele (BRITTO, 2004, p.30).

O narrador personagem, às vezes, recebia a visita de uma ex-namorada, que ao certo passou a ser utilizada para ele expor a sua virilidade masculina para o seu companheiro de quarto, visto que, quando o oriental chegava, o casal continuava a relação sexual sem nenhum pudor com a presença do jovem:

Essa garota eu não via há um tempão, eu tinha namorado com ela uma vez, depois a gente destransou, mas aí ela estava sem ninguém e veio me ver, e como eu também estava sozinho ela foi ficando e a gente acabou transando. No melhor da coisa o cara chegou em casa. Ele ficou meio sem jeito quando viu que a gente estava transando. Aí a garota, pra deixar ele à vontade, cumprimentou ele [...] Ele agradeceu e foi logo dormir. A gente passou boa parte da noite trepando e fazendo barulho mas ele ficou na dele (BRITTO, 2004, p.31-32).

A garota, ex-namorada do narrador, mesmo o jovem oriental, não são apresentados com nomes próprios para nós, o que sugere a indiferença da relação estabelecida entre eles, sobretudo por parte do narrador. A garota e o narrador relacionavam-se sexualmente sem estabelecer nenhum vínculo afetivo, encontravam-se simplesmente porque ambos estavam sozinhos. Na ausência de “projetos coletivos, resta apenas para as subjetividades os pequenos pactos em torno da possibilidade de extração do gozo do corpo do outro, custe o que custar” (THUMS, 2003, p. 25).

O homem pós-moderno, em seu narcisismo, segundo José J. Queiroz (2006), é “feito à imagem e semelhança dos objetos que ele consome [...] é veloz, efêmero, descartável, volúvel, desenraizados” (QUEIROZ, 2006, p. 4). Sem consistência, o sujeito pós-moderno torna-se “presa fácil da apatia, da ansiedade, da depressão. Publicidade, marketing, design, embalagem, micro, TV, internet, forjam o cérebro e o comportamento” (QUEIROZ, 2006, p. 4). Sem saber onde chegar, o homem contemporâneo vaga por um oceano de “liberdade”, as âncoras que asseguravam certa solidez ao homem moderno não existem mais na pós-modernidade, quando verificamos o

fim dos grandes relatos, a subjugação da natureza e a morte de Deus nos deram inédita liberdade individual, mas cobraram o preço da intranquilidade e da incerteza. Podemos agora ir a qualquer lugar, mas não sabemos bem aonde ir nem qual o caminho certo a se tomar afinal. Tornamo-nos, na avaliação do psicanalista Jurandir Freire Costa, uma multidão anônima, sem rosto, raízes ou futuro comum. E, se tudo é provisório, se tudo foi

despojado da dignidade que nos fazia querer agir corretamente, quem ou o que pode apreciar o ‘caráter moral’ de quem quer que seja? (QUADRADO, 2006, p. 34).

Essa inédita liberdade individual, nunca antes verificada no sujeito pós-moderno, que não sabe quais caminhos seguir, pode ser vista tanto na composição estrutural do romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, discutido anteriormente em nossa dissertação, como no comportamento de alguns personagens que nele transitam. As viagens de Buell Quain, protagonista do livro, que muito se assemelham às do narrador, atestam o descentramento do sujeito pós-moderno sem uma identidade fixa. O grande desejo de Buell Quain seria encontrar uma sociedade indígena ideal, onde ele pudesse escolher a sua própria identidade, aspecto muito próximo da utopia do mundo moderno, em que o sujeito possui algumas âncoras a garantir certa unidade. Para Bauman, a modernidade

prometia libertar o indivíduo da identidade herdada. Não tomou, porém, uma posição firme contra a identidade como tal, contra se ter uma identidade, mesmo sólida, exuberante e imutável identidade. Só transformou a identidade, que era questão de atribuição, em realização – fazendo dela, assim, uma tarefa individual e da responsabilidade do indivíduo (1998, p. 30).

A questão da identidade antes do pós-modernismo, isto é, na modernidade, não chegou a passar por uma verdadeira crise, muito pelo contrário, a escolha da individualidade era determinada pelo sujeito. Diferentemente do indivíduo moderno, Buell Quain, no que se refere à identidade, vivencia sérios dilemas, que culminam no suicídio, o que sinaliza uma condição pós-moderna, em que os “projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as consequências do ‘desencaixe’, deter o eu flutuante à deriva” (BAUMAN, 1998, p. 32).

A falta de solidez nos relatos do romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, bem expressa esse clima de incerteza do pós-modernismo. Os dois narradores do livro apresentam uma ligação direta com a realidade, traço que confere ao texto uma mistura entre realidade e ficção, o que nos faz pensar na noção de “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1995, p. 150), isto é, o romance instala e depois subverte a linha divisória entre a História e a ficção. De acordo com Quadrado,

testemunhamos a época em que estamos tão afastados do real que não mais exigimos que os signos garantam qualquer contato com as coisas que representam, vivemos o tempo em que não se pede qualquer fundamentação do signo na realidade. Para todos os efeitos, não existe mais uma realidade dura com a qual possamos (queiramos) lidar, pois estamos planando a quilômetros de distância acima do nível zero do real (2006, p. 36).

Em *Nove noites*, caminhamos num território movediço, quase nada que nos é ofertado é sólido, ali a linha que separa o real do ficcional é tênue, ao mesmo tempo em que estamos aparentemente próximos de elementos vinculados ao real, estamos soltos em um jogo irônico que desestabiliza essas referências. Esse caráter dispersivo do livro pode ser visto em sua própria estrutura, a obra é um romance de difícil classificação, em seu início, ao que parece, estamos diante de uma narrativa que resgata a estrutura das tramas policiais em decorrência, sobretudo, do certo grau de suspense. Em seguida, o livro adquire aspectos de um romance reportagem, pois um dos narradores articula-se em torno da coleta das pistas sobre a morte de Buell Quain; por fim, o livro ganha contornos autobiográficos, quando o passado de um dos narradores tem certa semelhança com o história de vida de Bernardo Carvalho, o autor do livro. Além da incerteza sobre a morte do norte-americano, também temos que lidar com a dificuldade em enquadrar o texto em alguma modalidade narrativa.

Na contemporaneidade, o sujeito transita numa espécie de zona fronteira entre o moderno e o que usualmente é chamado de pós-moderno, que não é um fenômeno radicalmente novo, pelo contrário, a sua mola propulsora tem origem na modernidade, o que deixa transparecer a relação com a modernidade, como dissemos anteriormente. Como afirma Giddens (1991), temos que compreender o pós-modernismo não como uma ruptura com a modernidade, mas como uma radicalização dela.

O pós-modernismo é institucionalmente complexo e pode ser visto como “um movimento para ‘além’ da modernidade” (GIDDENS, 1991, p.144) que o sujeito experiencia um “mundo de signos sem centro” (GIDDENS, 1991, p.156). Esse sujeito é parte de um todo denominado pós-modernismo, portanto também se apresenta como signo complexo sem centro.

Inúmeros foram os olhares lançados acerca desse sujeito, e quase todos procuram atribuir-lhe um contorno teórico nítido. Para Agamben (2009), esse sujeito contemporâneo é como um “espectro” “assujeitado”/“dessubjetivado”. Linda Hutcheon (1995) vê o sujeito pós-moderno como um “ex-cêntrico” “radicalmente dividido” e “descentralizado”. Para Santos (2004), o indivíduo pós-moderno é um “sujeito androide” “dessubstancializado”. Jameson (2001), por sua vez, analisa o sujeito como um ser “narcisista” e “autocentrado”. Para Hall (2002), o indivíduo contemporâneo é um “sujeito fragmentado” e sem “unidade fixa”.

Todos esses olhares acerca do sujeito pós-moderno carregam a semântica da dissolução/fragmentação de um homem que parece ter perdido a sua solidez que garantia a unidade para enfrentar os desafios do existir. O próprio rol de concepções acerca do indivíduo atesta que algo ocorreu com o sujeito moderno, e o que restou agora é um sujeito fraturado como um quebra-cabeça, que perdeu uma peça de maneira por que o todo jamais terá um estado concluso.

## 2. OS PARAÍÇOS DE PAULO HENRIQUES BRITTO

[...] E um cheiro forte de borracha queimada nos acompanhou até o paraíso (BRITTO, 2003, p.51).

Nos contos de Britto, não temos a representação de um lugar exótico associado a um Brasil exuberante em suas cores, como em alguns movimentos da literatura brasileira. Todos os nove contos apresentam um espaço predominantemente urbano. Nesse caso, a noção de paraíso está associada à cidade e não mais à paisagem natural como vimos, por exemplo, no Romantismo de José de Alencar.

Ao lançarmos um olhar panorâmico sobre o livro, veremos certa gradação no que se refere à maneira de caracterizar o espaço e as personagens. Nos primeiros cinco contos, notamos espaços fechados, em consequência disso, nessas narrativas, quase não há movimentação das personagens, que vivenciam um estado solitário e imóvel em lugares fechados como quartos e salas. Assim, a mobilidade reduzida delas sinaliza, sobretudo, uma vida em comunidade que aparece apagada. As personagens vivem em espaços solitários com pouquíssimos contatos com outros indivíduos. A primeira relação efetiva existente entre os narradores e o outro acontece no quinto conto, “O companheiro de quarto”, porém a possível interação sugerida por meio do título não se realiza entre o narrador e um jovem oriental com quem dividia o quarto.

Os espaços fechados, muitas vezes, aparecem de maneira negativa, por isso o incômodo de alguns narradores, como percebemos em “Um criminoso”: “Diabólica essa luz que só ascende quando eu abro a porta, como se quisesse me enganar, me fazer pensar que está acesa, e não está [...] tenho a impressão desagradável de que os objetos todos estão me olhando com ar de censura” [...] (BRITTO, 2004, p. 24). Se esses narradores se encontram em espaços desencantados, resta a eles criar um mundo novo por meio da palavra, um mundo artificial, isto é, um paraíso artificial. Por isso, grande parte dos narradores do livro possui uma focalização em primeira pessoa e coloca-se constantemente em busca do prazer individual por meio da fabulação.

No primeiro conto, “Os paraísos artificiais”, tem-se um personagem que se caracteriza como um escritor, o que sugere a noção de paraíso como metáfora da escrita.

Nesse conto, quase não há referências espaciais amplas como ruas, praças, prédios, mas somente a alguns objetos que caracterizam o espaço interior de uma casa.

No conto seguinte, “Uma doença”, o narrador parece exercer a função de cartógrafo, em função da linguagem empregada, que se associa ao universo científico. Nesse caso, o ambiente também é bastante fechado, e a movimentação da personagem é quase nula, restrita à superfície da cama. O narrador encontra-se sozinho, em um quarto, a observar uma janela que, de certa maneira, abriria a possibilidade de contato com o mundo externo, condição que não se realiza na narrativa. O terceiro conto é intitulado “Uma visita” e também possui o quarto como espaço predominante. Quando estava prestes a dormir, alguém chama o narrador à rua. O narrador aparece na janela, mas não estabelece um diálogo com o visitante, que estava do lado de fora, na rua. Nesse conto, a janela e o visitante abrem a possibilidade para a integração do narrador com o mundo, contudo ela não se efetiva.

O quarto conto é denominado “Um criminoso”. Nessa narrativa, o narrador encontra-se no sétimo andar de um prédio no Rio de Janeiro a contemplar alguns sujeitos do lado de fora de seu apartamento. Ao certo, nesse conto, o narrador procura estabelecer um contato com a realidade externa, para isso, permanece, durante grande parte do texto, na janela de seu apartamento como um *voyeur* a observar a rua. No final da narrativa, o narrador recebe a “visita” de um jovem que estava à procura de uma festa, que ocorria no andar de cima do apartamento do narrador. Se pensarmos o livro como um todo, esse é o primeiro conto em que há uma relação face a face do narrador com algum sujeito do mundo externo. Porém, o contato entre o narrador e o jovem visitante restringiu-se a um questionamento sobre onde ocorria a festa, situação que fora suficiente para instaurar um desequilíbrio no narrador personagem, que deixa um copo de vodca cair ao chão: “O copo escorrega da minha mão e se espatifa, à toa, à toa” (BRITTO, 2004, p. 28).

Esta parte da dissertação, que compreende o segundo capítulo, aborda a análise de todos os nove contos do livro de Paulo Henriques Britto. O último conto que analisaremos da primeira parte do livro recebe o título de “O companheiro de quarto”. Nas outras narrativas de *Paraísos artificiais*, os narradores apresentaram mínimos contatos com o ambiente exterior e mesmo com a presença de outros indivíduos, e nesse conto, a aproximação com a realidade é representada por meio de um jovem oriental que passa a conviver com o narrador personagem. Há também a presença da ex-namorada do narrador,

que pode ser vista como símbolo da realidade externa, que gradativamente começa a ser nuançada nos próximos contos.

Nessas cinco primeiras narrativas, o contato com a realidade exterior é quase insignificante, o isolamento descortina a solidão do sujeito em relação aos espaços sociais. Nelas, os espaços excluem quase que totalmente a ideia de alteridade. “O companheiro de quarto” é o último da sessão na qual os narradores pouco estabelecem contato com o mundo externo, a partir dele veremos narrativas com ambientações mais amplas e personagens com mobilidade pelo espaço urbano a realizar trocas culturais, condição bastante evidente nas seguintes narrativas: “Coisa de família”, “O 921”, “O primo” e “Os sonetos negros”.

Os cinco primeiros contos fazem-se pensar que o indivíduo contemporâneo parece ter perdido a noção de comunidade, como se as marcas do mundo tivessem sido apagadas para dar lugar à “hiperindividualização”, segundo Lyotard (2004, p.6). Britto, numa entrevista dada ao jornalista Felipe Varanda (2011), classifica os primeiros contos do livro como “solipsistas”, marcadamente articulados pelas leituras do escritor irlandês Samuel Beckett:

Os contos mais antigos são de uma época em que eu lia muito [Samuel] Beckett [1906-1989]. “Uma Doença” é puro Beckett, diz Britto, classificando os primeiros textos do livro de “solipsistas”, enquanto os finais são “mais convencionais”. A imobilidade tipicamente beckettiana aparece também no pequeno conto-título, que abre o livro. O narrador mostra a um suposto personagem que não há uma posição em que ele ficará duradouramente confortável, seja deitado, sentado ou em pé. Só há uma saída: “Sentar-se na cadeira, pegar um lápis e uma folha de papel e começar a escrever”.

A vida das personagens da primeira parte do livro *Paraísos artificiais* normalmente se restringe ao alto de seus apartamentos, é lá o espaço da expiação, palavra que, nos contos, não se traduz em purificação de crimes ou pecados, mas sofrer as consequências de algo, isto é, de um mundo marcado pelo desaparecimento de inúmeros valores sociais. Em Britto, assim como em Beckett, grande ponto de contato do brasileiro, a solidão manifesta-se como “uma doença que as atinge profundamente, sem transmitir-lhes nenhuma elevação ou glória. Parece traduzir fisicamente, concretamente, e materializada inclusive através do cenário” (BERRETTINI, 1977, p. 12).

De outro lado, na parcela final do livro, a relação dos narradores com a realidade social é acentuada, há uma tentativa de integração com os lugares onde se encontram. Nessa segunda parte da obra *Paraísos artificiais*, a suposta integração social é aberta pelo conto “Coisa de família”; nesse caso, o narrador está em um país estrangeiro, no natal,

momento em que recebe um convite de seu vizinho para passar a ceia na casa da cunhada deste, portanto há um relacionamento da personagem com o mundo externo, diferentemente dos primeiros contos do livro de Britto. Esse primeiro contato com o meio externo é marcado por inúmeros incômodos para o narrador, que não consegue decifrar algumas situações vivenciadas na família de seu vizinho.

Na sétima narrativa do livro, “O 921”, o narrador personagem, a trabalho, conhece um bairro periférico, lugar em que toma consciência de uma dura realidade social, desconhecida por ele, caracterizada pelo abandono do Estado. Nesse conto, como em todos os outros dessa parte do livro, o narrador desloca-se numa espécie de “viagem” rumo ao desconhecido. Novamente, a experiência com a realidade externa é marcada pelo incômodo de situações constrangedoras.

O contraste entre o meio interno e o externo é utilizado também nos dois últimos contos, nos quais os narradores se deslocam deixando para trás, numa espécie de “desprendimento”, as suas casas, que podem ser vistas como símbolo do espaço fechado. Segundo Oziris Borges Filho (2005), uma das coordenadas espaciais importantes para a compreensão de uma obra literária é a que se relaciona em torno da interioridade. Com isso, “convém verificar de que maneira aparece o contraste entre o interior x exterior” (BORGES FILHO, 2005, p. 102). Os espaços interiores dos contos de Britto são caracterizados normalmente pelo imobilismo e, de outro lado, os espaços externos são apresentados pela movimentação.

No conto “O primo”, o protagonista, Ivan, expulso do único colégio de sua cidade, segue rumo ao Rio de Janeiro, local simbolizado pela liberdade existencial, em função das experiências radicais, para ele, vivenciadas na casa de seu primo Reginaldo. O conto mostra uma pequena parcela do dia do protagonista Ivan, que lhe possui um significado especial.

No último conto, “Os sonetos negros”, Tânia, a protagonista, sai do Rio de Janeiro e vai ao interior de Minas Gerais, percurso marcado pelo mal-estar, pois a personagem não gostaria de sair da sua “toca”, isto é, não queria perder o anonimato propiciado pela cidade. Esse é o maior de todos os contos, é escrito sob a forma de um diário de viagem da doutoranda carioca Tânia, personagem que é fascinada pelo paraíso artificial da escrita literária.

## 2.1. Os cinco primeiros contos: solipsismo e dessubjetivação

### 2.1.1. Conto: “Os paraísos artificiais”

A invenção da palavra  
desinventa o real  
e põe no lugar da coisa  
um enfezado matagal –  
mistura de a coisa haver  
com não haver coisa tal.  
E quem ao pé desse mato  
Tocaia algum animal  
que tenha pé e cabeça  
pele escama pelo ou pena  
encontra mesmo é um poema  
afinal  
(BRITTO, 1989, p. 38).

Nesse primeiro conto do livro *Paraísos artificiais*, Britto dialoga de maneira mais direta com a produção de Charles Baudelaire (1982). O contato dá-se, sobretudo, com uma das obras mais conhecidas desse escritor francês: *Os paraísos artificiais: O ópio e Poema do haxixe*. Nesse texto, Baudelaire escreveu diversos ensaios denominados de paraísos artificiais. Esses textos seriam estudos/experiências sobre o efeito dos entorpecentes no espírito humano, como fora discutido por nós no primeiro capítulo da dissertação. Nessa obra, o francês procura sustentar que a ação das substâncias entorpecentes elevaria o indivíduo à condição de “homem-deus”, permitindo-lhe atingir dimensões espirituais de um caráter singular não vivenciadas no cotidiano: “[...] o homem se sente de tal maneira acima das coisas materiais [...]” (BAUDELAIRE, 1982, p. 23). A noção de tempo e espaço, aspectos da realidade objetiva, é quebrada para dar lugar a uma espécie de delírio poético, “pois as proporções do tempo e do ser estão completamente alteradas pela multidão e pela intensidade de sensações e idéias. Seria mesmo possível dizer que se vive várias vidas humanas no espaço de uma hora” (BAUDELAIRE, 1982, p. 24). Como se nota, o paraíso de Baudelaire seria uma maneira do ser humano artificialmente atingir a elevação espiritual mediante a experiência com psicotrópicos, que nos fariam atingir uma supra-realidade.

Britto, por meio do título do conto, faz uma alusão direta à obra de Baudelaire; em ambos os casos, a escrita é sugerida como uma possível interpretação de “paraíso artificial”, pois é vista como uma maneira de elevação da experiência humana. No primeiro conto, Britto metaforicamente utiliza a expressão “parede em branco” (2004, p. 10) como metáfora do texto, que seria uma maneira do sujeito encontrar a completude.

Esse procedimento intertextual com os escritos franceses, como Baudelaire usado por Britto no conto “Os paraísos artificiais”, é bastante comum na literatura pós-moderna. Segundo Thomas Bonnicci, na “cultura pós-moderna tudo pode tornar-se referência ou alusão, piada ou jogo de simulação” (BONNICCI, 2003, p. 257), aspecto visível na estruturação do contista carioca, que propõe outra noção ao conceito de paraíso artificial por meio de uma elaboração crítica. Para Linda Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (1995, p.19). Trata-se de uma espécie de passado reelaborado/recriado, uma vez que em Britto temos uma ressignificação não inocente ao referir-se a Baudelaire.

Esse primeiro conto pode ser entendido como uma espécie de introdução à obra de Britto, pois não existe um fio condutor de ações, nem mesmo uma história a ser narrada. Nas grandes narrativas do passado, havia soberanos valores a servir de arrimo ao homem, traços que ruíram ao se defrontar com o pragmatismo do pós-moderno.

No conto “Os paraísos artificiais”, o narrador nada conta, mas procura sustentar, a todo custo, frente a um interlocutor imaginário, que a nosso ver seria o próprio leitor, que não há uma posição definitiva de conforto em nosso cotidiano. Em virtude dessas reflexões, poderíamos ler essa narrativa como um conto-teoria, bem à maneira dos ensaios de Baudelaire, em que predominam as sequências expositivas e argumentativas:

*Você está sentado numa cadeira. Você está sentado nesta cadeira já faz bastante tempo. Você fica sentado nesta cadeira durante muito tempo, diariamente. Você não conseguiria ficar parado em pé por tanto tempo; logo você ficaria cansado, com dor nas pernas. Também não conseguiria permanecer tanto tempo assim deitado na cama, de cara para o teto; essa posição se tornaria cada vez mais incômoda com o passar do tempo, até fazê-lo virar-se para um lado – por exemplo, para o lado esquerdo; mas depois de alguns minutos de bem-estar, seu corpo seria dominado pouco a pouco por uma sensação de desconforto que gradualmente se transformaria numa ideia, de início vaga, depois mais nítida, mais e mais, até cristalizar-se nas palavras: “Esta posição é a menos confortável que há”, e essas palavras em pouco tempo levariam a estas: “A posição mais confortável de todas seria ficar virado para a direita”. A ideia aos poucos se tornaria mais forte, até sobrepujar a inércia natural do corpo, e nesse momento você se viraria para o lado direito. Imediatamente uma sensação deliciosa de prazer lhe invadiria o corpo, como se cada célula sua fosse uma boca a proclamar: “Essa é verdadeiramente a mais confortável de todas as posições”. A nova sensação, porém, não perduraria por muito tempo; logo você seria obrigado a trocar de posição mais uma vez, e todo o ciclo recomeçaria (BRITTO, 2004, p. 9-10).*

As situações descritas são bastante prosaicas, aqui o narrador organiza o seu relato sobre condições bem corriqueiras, por exemplo, ficar em pé, deitado e sentado. Todas essas posições guardam em si um mal-estar do sujeito em sua vida diária. Uma importante marca desse conto é a escolha tipográfica, pois a narrativa é toda escrita em itálico, e, portanto, diferencia-se dos oito contos seguintes do livro *Paraísos artificiais*. Esse aspecto

convida-nos a vê-lo como um texto diferenciado dentro da obra, espécie de caminho necessário e introdutório a um mundo novo que se abre para o leitor. Construído pelo hibridismo entre o conto e o ensaio, seria um rito de iniciação ou pórtico que antecede situações prosaicas do sujeito pós-moderno.

Para a insatisfação revelada pelo narrador em sua busca por uma posição confortável do corpo é apresentada uma alternativa que aparentemente seria um paraíso artificial:

*Mas quando você está sentado, sentado nesta cadeira, nada disso acontece. Você é capaz de ficar sentado nela horas a fio, os olhos fixos na parede em branco, sem pensar em nada, sem sentir nada além da sensação de ter um corpo, de estar ali, sentado, olhando para uma parede em branco, intensamente acordado* (BRITTO, 2004, p. 10).

O desconforto de estar em pé, deitado, ou sentado pode ser substituído pela sensação paradisíaca de estar frente à “parede em branco”. A cor branca na história da humanidade carrega em si conotações positivas e, no conto “Os paraísos artificiais”, ela também assim se caracteriza. Essa cor referida pelo narrador pode ser vista como uma referência à folha do papel, onde a criação humana exerce a sua liberdade por meio da escrita. Dessa maneira, a expressão utilizada pelo narrador pode ser compreendida como metáfora do papel onde o texto literário é tecido. A obra literária, há séculos, exerce um verdadeiro fascínio sobre o espírito humano, fazendo-o refletir sobre si mesmo e o mundo que o cerca, fazendo-o entrar em contato com um universo regido por regras próprias, deixando-nos “intensamente acordado” em virtude do que é lido.

Diante do texto literário, segundo o conto, é possível permanecermos horas na mesma posição sem nos preocuparmos com nenhum mal-estar:

*Você consegue ficar sentado assim nesta cadeira por muito tempo sem nem mesmo trocar de posição; e quando você se cansa da posição em que está, basta mudar ligeiramente as posições relativas das pernas e dos pés – por exemplo, colocar o pé direito em cima do esquerdo se antes o esquerdo estava em cima do direito – e logo você restabelece o conforto com um mínimo de esforço, sem ter que reestruturar a posição geral do corpo, como acontecia se você estivesse deitado* (BRITTO, 2004, p. 10).

Nem mesmo a cama consegue dar o conforto experimentado pelo prazer da leitura de um texto literário. A cama proporciona pequenos momentos de conforto com o mínimo esforço, pois mesmo nela o corpo incomodado pede trocas de posições como se cada célula pedisse de uma só vez: “cada célula de seu corpo é como uma boca reclamando: ‘A melhor posição seria estar virado para o outro lado’” (BRITTO, 2004, p. 10). Na cadeira frente à folha de papel, “tudo o que acontece é uma leve sensação de desconforto ser substituída por uma leve sensação de conforto” (BRITTO, 2004, p. 10) proveniente do prazer que o

paraíso do texto proporciona a nós. A cadeira combinada com o texto oferece uma “situação em que perdura uma sensação mais ou menos constante de bem-estar, sem grandes variações”, (BRITTO, 2004, p. 10), diferentemente da posição da cama ou em outras situações da vida.

Mesmo ao estar deitado na cama, não podemos experimentar a sensação paradisíaca de estar frente a um texto, que pode ser uma experiência enriquecedora. Deitar na cama associa-se à perda da consciência que o sono promete. Isso seria uma forma de apaziguamento do eu que momentaneamente “narcotiza” a consciência dormindo:

*[...] pelo menos promete o sono, a perda da consciência, o esquecimento de tudo isso que tanto incomoda você, a da cadeira não guarda promessa alguma: é necessário tentar perpetuá-la, fazê-la durar o máximo de tempo possível; porém chega uma hora em que suas pernas começam a sentir-se desconfortáveis em todas as posições possíveis – que, afinal de contas, não são tantas assim –, e mais cedo ou mais tarde você é obrigado a levantar-se, tão desperto quanto antes (BRITTO, 2004, p. 10-11).*

A escrita não guarda nenhuma promessa, pois parte daquilo que é disposto por ela, somente passa a ter um significado mediante o esforço do leitor, que não pode ser passivo no ato da leitura, caso contrário, o texto deixa de ser um paraíso artificial e cai no esquecimento. Mas, se o diálogo entre texto e leitor for estabelecido, durante a leitura, “goze a sensação de estar na posse da sua materialidade perdida” (BRITTO, 2004, p. 11). Para Gabriel Dória Rachwal, no conto “Os paraísos artificiais”, a escrita é figurada como uma promessa:

Um determinado paraíso artificial, um conforto conseguido pelo artifício do indivíduo, conseguido em determinado momento da escrita pode logo dar lugar a um paraíso artificial, um desconforto de perceber a falsidade/insuficiência do que foi criado. [...] Com o seu escrever (a sua ação), ele tem o poder de atuar nessas sensações e assim alterar o que ele vivencia da situação, mas isso seria somente uma possibilidade do ciclo. No limite, o indivíduo está condicionado a criar a sua realidade, mas o discurso do conto faz questão de não ver positividade ou negatividade nisso e utilizar o verbo “alterar” para caracterizar o poder que a escrita lhe dá. Se há alguma positividade nisso é a de que, uma vez que dê errado, se poderá continuamente tentar mais (2011, p. 23).

Essa sensação de perder a própria materialidade seria a conquista do paraíso artificial, mas vale dizer que é uma

*sensação ilusória, pois esses vestígios não fazem mais parte de você, só podem ser ocupados provisoriamente, como uma roupa que se veste. Assim que se cansar desse jogo e se levantar da cadeira, você vai voltar a perdê-los: mais ainda, vai perder também uma pequena porção adicional de sua matéria, mais vestígios seus que vão ficar no ar, superpostos aos anteriores (BRITTO, 2004, p. 11).*

Perder a materialidade é o mesmo que penetrar no universo de papel, diluir-se, apagar-se na escrita. Mas essa sensação é ilusória e pode ser buscada quando quiser, por exemplo, ao vestir uma roupa. Os vestígios de que o conto fala são as marcas deixadas por

nós em um ambiente, no caso do conto, um quarto. À medida que nos movimentamos, deixamos as nossas marcas por onde vamos:

*[...] e se levantar da cadeira, você vai voltar a perdê-los: mais ainda, vai perder também uma pequena porção adicional da matéria, mais vestígios seus que vão ficar no ar, superpostos aos anteriores. Esses vestígios mais cedo ou mais tarde vão se dispersar, como o movimento constante do corpo no quarto, e se perder para sempre. Assim, você está constantemente largando camadas sucessivas de seu ser, desintegrando-se a cada instante de sua existência no espaço; e é por isso que você não é eterno, não pode ser eterno, pelo mesmo motivo que um lápis ou uma borracha não podem ser eternos (BRITTO, 2004, p. 11).*

Metaforicamente, Britto utiliza-se de dois elementos, o lápis e a borracha, para comprovar a ideia desenvolvida na parcela final do texto. Por onde passa o lápis, diz Leminski, “nascem palavras e frases” (LEMINSKI, 2000, p. 69), que seriam os vestígios de sua materialidade, ou comprovantes da sua existência no espaço. À medida que o lápis escreve, desintegra-se, dilui-se, “largando camadas sucessivas de seu ser” (BRITTO, 2004, p. 11). O mesmo acontece com a borracha, condenada a desintegrar-se, e é por isso que ela, o lápis e o homem não são eternos, estão condenados ao desaparecimento. É angustiante para o homem ter a aguda consciência de sua própria finitude. Mas, de acordo com o conto, há uma maneira “simples” de alterar essa situação:

*[...] quer dizer, não alterá-la objetivamente, o que seria impossível, e sim modificar o modo como você a vivencia (e como você só sabe das situações o que vivencia delas, para todos os fins práticos modificar sua percepção de uma situação é a mesma coisa que modificar a situação em si): basta sentar-se na cadeira, pegar um lápis e uma folha de papel, e começar a escrever (BRITTO, 2004, p. 12).*

Outro grande traço pós-moderno contido nesse conto é a escrita auto-reflexiva, uma vez que nele o narrador estabelece uma reflexão crítica sobre o próprio fazer literário. É comum os autores pós-modernos voltarem para a própria produção do fazer ficcional, aspecto demarcado quando há uma acentuação da figura do autor ou do ato da escrita; no caso do conto analisado, sobretudo o próprio ato da escrita é colocado em evidência. Contudo, a escrita auto-reflexiva

não é exclusividade da narrativa pós-moderna, já que até mesmo algumas obras realistas fizeram uso desse recurso. Entretanto, no caso pós-moderno, a ficção não é constituída como se eliminasse a própria representação e a substituísse pela materialidade textual; o seu produtor resiste à tentação de admitir o ato de criação ficcional como uma resistência humanista contra o caos (HUTCHEON, 1991), mas elabora o tecido narrativo historicizando e contextualizando a condição enunciativa da sua arte (GAMA KHALIL, 2000, p. 177).

A auto-reflexividade é um traço marcante desse conto-teoria, que se debruça sobre si mesmo em um interessante jogo metalinguístico. Essa narrativa de Britto transforma-se num labirinto textual para o leitor, que provavelmente se sente incomodado diante das

reflexões sobre a escrita e indiretamente sobre a própria vida. De acordo com o conto, objetivamente não há como parar a correnteza da vida, pois estamos condenados à morte, isso é fato, mas a forma como encaramos a realidade pode “modificar toda a situação em si” (BRITTO, 2004, p. 12). Baudelaire, no prefácio do livro *Os paraísos artificiais: O ópio e Poema do haxixe*, escreve: “O bom senso nos diz que as coisas da terra não existem inteiramente e que a verdadeira realidade só é encontrada nos sonhos” (BAUDELAIRE, 1982, p. 20). Novamente nos deparamos com a questão crucial do conto, o paraíso artificial, isto é, aquilo que remete às satisfações momentâneas que os homens buscam para fugir da massacrante rotina.

Além da reflexão metalinguística presente no texto, podemos perceber uma outra relacionada à cidade, que no livro também se apresenta como o paraíso artificial. Em nenhuma passagem do conto, há referência à realidade exterior, como se as marcas do mundo tivessem sido apagadas para dar lugar à “hiperindividualização” (LYOTARD, 2004, p.6). O único espaço citado em todo o conto é o quarto, que sugere imobilismo e solidão do sujeito pós-moderno, porque este parece ter perdido a noção de comunidade, aspecto muito demarcado no conto.

A escrita, vista como um paraíso artificial, seria uma espécie de elemento compensador diante de um mundo marcado “por um interminável inventário de desaparecimentos, e fins”, de acordo com Vera Follain Figueiredo (1999, p. 53).

### 2.1.2. Conto: “Uma doença”

A posição de um objeto  
em seu lugar natural  
na geometria de um quarto  
no brilho artificial  
de uma lâmpada fria  
é inconfundível sinal  
de uma ordem manifesta  
soberana e mineral  
que desafia os gestos  
da mão que busca um final  
(BRITTO, 1989, p. 51).

Como já argumentamos no item anterior, a primeira narrativa do livro, “Os paraísos artificiais”, pode ser lida como uma espécie de conto-teoria, uma vez que nela Britto parece expor as primeiras noções acerca de seus paraísos. O conto “Uma doença” também lança mão de uma estrutura textual não literária para a sua construção, a fim de expressar verossimilhança, nesse caso, ele pode ser visto como um conto-diário. O narrador em primeira pessoa encontrou na escrita uma forma de sair do tédio e da monotonia associados ao universo hospitalar, embora o ambiente não seja precisamente descrito como um hospital. Dessa maneira, poderíamos associá-lo ao primeiro conto, porque também vê na escrita um paraíso artificial, aspecto tranquilizador para a alma humana.

Nesse conto, Britto revela um homem sem perspectivas, solitário, em que as marcas do mundo exterior desapareceram. Ao longo da leitura, em nenhuma oportunidade, o narrador faz qualquer referência a filhos, pais, esposa, amigo, enfermeiro ou médico. Também quase não há referência às instituições ou valores responsáveis pela formação ética, social e psicológica do ser. No pós-modernismo, as inúmeras âncoras que asseguram ao sujeito uma unidade vieram por terra, por isso a falta de referência do narrador a qualquer sistema que lhe garanta “rigidez” em sua identidade.

O conto é aberto de maneira bastante negativa, uma vez que o narrador se encontra em condições nada favoráveis em virtude de uma doença não nomeada. Novamente, como no primeiro conto analisado, temos uma condição de imobilismo. A enfermidade do protagonista faz parte do grupo de doenças que limitam bastante a vida do enfermo, que passa por horas deitado na mesma posição:

Estou doente, e minha doença é das que obrigam a pessoa a ficar deitado o tempo todo. Assim, meu raio de ação é bastante reduzido; tenho que me contentar com um número pequeno de objetos, permanecer na mesma cama dia e noite encarando o mesmo teto, as mesmas quatro paredes, a mesma janela a mostrar sempre a mesma nesga de céu (BRITTO, 2004, p. 13).

Já que a doença não fora caracterizada pelo narrador, isso abre possibilidade para nós tentarmos entendê-la, mesmo sem ter absoluta certeza sobre qual doença seria, isso também pode ser visto como uma qualidade do conto, pois abre possibilidade para o leitor significá-lo. O narrador encontra-se imóvel na cama num estado de apatia física e psicológica. Para Jair Rodrigues dos Santos, o sujeito moderno encontra-se saturado de consumismo e informação, o que reflete

a famosa apatia pós-moderna. Sem laços ou impressões fortes, sua apatia logo cai na depressão e na ansiedade, ambas melancólicas. A melancolia, sentimento frio, é o último grau de apatia - a doença da vontade – prevista por Nietzsche para o homem ocidental quando ele fosse o androide programado pela tecnociência. Temendo a robotização, mas sem projetos sua vida interior é sem substância (2004, p. 102-103).

Talvez a “doença” não caracterizada do narrador enquadre-se nisso que Santos (2004) denomina como a apatia do sujeito pós-moderno, que parece ter vivido tudo, e nada lhe desperta alegria e entusiasmo. O narrador vivencia dias e noites encarando o mesmo teto, numa total monotonia/apatia:

[...] as mesmas quatro paredes, a mesma janela a mostrar sempre a mesma nesga de céu. Nos primeiros tempos do meu confinamento, o tédio era absoluto; de nada adiantava olhar pela janela, já que o céu estava constantemente coberto por uma camada densa e uniforme de nuvens, pardacenta durante o dia e negra à noite (BRITTO, 2004, p. 13).

Entre as quatro paredes opressoras, sem horizontes, o narrador poderia, talvez, ver pela janela aberta um possível conforto para a sua alma dilacerada, funcionando como esperança de melhoria do estado de saúde. Por ela entraria vida nova, daria para ver a rua, pessoas, carros, enfim, o dinamismo do mundo, convidando-o a voltar à “realidade”. Porém, o que percebemos é a movimentação contrária, ali o narrador permanecerá por um tempo indeterminado numa condição de imobilismo e incomunicabilidade.

É muito comum, nas obras pós-modernas, o não envolvimento dos personagens com o mundo que os circunscreve. Normalmente estão exaustos do que lhes é proposto como realidade. Parecem seres cansados do mundo, comenta Vera Follain de Figueiredo (1999, p. 53). A janela existente no quarto apenas oferece uma pequena porção do céu. E o que pode ser visto por ela não é nada animador, de dia uma camada densa de nuvens pardacentas e à noite nuvens negras. O céu é, universalmente, o símbolo dos poderes superiores do homem, visto como o resultado da união entre a terra e o céu, segundo Chevalier e Gheerbrant, que ainda comentam:

O céu é também um símbolo da consciência. Emprega-se a palavra, com frequência, para significar o absoluto das aspirações do homem, como a plenitude da sua busca, como o lugar possível de uma perfeição do seu espírito, como se o céu fosse o espírito do mundo (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 230).

O céu pintado pelo narrador é opaco, pois está sempre carregado de nuvens, isso sugere uma atmosfera opressiva, revelando o absurdo da condição humana, as grandes dificuldades do sujeito pós-moderno, sem absoluto, sem Deus, ou algo que lhe garanta unidade. Portanto, a não visibilidade do céu por parte do narrador sinaliza o contrário da simbologia do termo, o que sugere falta de perspectiva do sujeito pós-moderno sem aspirações que lhe sirvam enquanto unidade. Tudo isso contribui para a caracterização de um ambiente hostil, expressão visual do encarceramento, da ausência de horizontes da condição humana numa ótica beckettiana, numa total falta de perspectivas.

Num primeiro momento, o narrador voltou o seu olhar para a janela, que não ofereceu a ele nenhum horizonte. Por essa razão, resolveu voltar a sua atenção para dentro do próprio quarto, realizando, assim, sutis descrições dos móveis que ali estavam:

[...] o mobiliário se resume à cama e uma pequena mesa-de-cabeceira; as paredes são inteiramente nuas. Mas de tanto observar meus arredores, comecei a perceber que havia ali uma série de coisas enumeráveis – manchas de umidade nas paredes, tacos no assoalho, rachaduras no teto. Comecei a contar e calcular áreas e proporções, o que é fácil para mim, pois tenho a cabeça para números (BRITTO, 2004, p. 13-14).

Em virtude de possuir um fascínio especial pelos números, o narrador começou a calcular áreas e proporções do quarto. Em seguida, ordenou tudo que sua visão captava, desenhando mapas representativos de todas as superfícies visíveis. O narrador parece ser um homem do universo racional, por exemplo, engenheiro, arquiteto, cartógrafo, químico, pois há nele uma pujante necessidade de ordenação do mundo à sua volta, condição comprovada pelo uso de palavras que trazem uma carga semântica associada a essas atividades - contar, medir, calcular, mapear - além da própria linguagem utilizada ser bastante enxuta.

Os trabalhos do narrador “cartógrafo” iniciam-se pela observação atenta das rachaduras do teto; como a maior parte do tempo ele ficava deitado, era para o teto que ele mais olhava. Em suas observações, pode ver inúmeras rachaduras surgindo em trajetórias irregulares “cheias de curvas e boas de observar, medir e mapear” (BRITTO, 2004, p. 14). Preparou um mapa completo delas, dando-lhes nomes “análogos aos que foram empregados para designar os supostos canais de Marte. Como as rachaduras aumentassem aos poucos, periodicamente eu era levado a reexaminar o mapa e elaborar adendos” (BRITTO, 2004, p. 14). Essas descrições servem para preencher a rotina do narrador, que era entediante e monótona naquele pequeno quarto. Tais atividades garantem a ele a continuação da vida na falta de qualquer outro sentido para ela.

Nas poucas horas recostado na cabeceira da cama, ele mapeou as três paredes existentes em seu campo visual, além da pequena parte do assoalho que estava em seu campo de visão. Algumas partes, como a parede que estava atrás dele e uma grande porção do assoalho, não davam para serem vistas. Dessa forma, em seu mapa, havia grandes lacunas, aspecto que muito lhe incomodava. Isso reforça a ideia de ele ser um homem do universo racional, pois incomodava-se diante daquilo que fugisse de seu controle matemático: “Essas lacunas, na verdade, incomodavam-me bastante; mas eu nada podia fazer a respeito delas” (BRITTO, 2004, p. 14).

Ao longo do conto, a necessidade de examinar meticulosamente os objetos de alcance imediato parece fazer com que o protagonista tome consciência de outra verdade, a de que ele torna-se, também, objeto de análise. E para que isso ocorra, o primeiro objeto a chamar atenção dentro do quarto foi uma maçã, fruta colocada ali há alguns dias sobre a mesa-de-cabeceira:

Pesei e medi a maçã – sem utilizar nenhum instrumento, é claro, porém aplicando com rigor os critérios de pesagem e medição que eu próprio estabeleci -, medi sua textura e, naturalmente, tracei um mapa de sua superfície, em projeção mercatoriana, anotando de modo preciso as pequenas rugas e saliências, o pedúnculo, as depressões nas regiões polares – enfim, tudo aquilo que faz com que uma maçã seja uma maçã e não uma esfera. Porém, antes mesmo de haver terminado o mapa, percebi que a maçã começava a murchar, o que obrigou a acrescentar apêndices ao mapa original (BRITTO, 2004, p. 15).

Nas tradições celtas, a maçã é fruto da ciência, de magia e de revelação, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006). Não à toa, quando cortada em dois, encontramos um pentagrama, símbolo tradicional do saber. Essa fruta, no conto, pode ser relacionada ao posicionamento racional do narrador, que procura, em grande parte da narrativa, compreender a realidade a sua volta sob um olhar científico. A maçã sugere a demarcação temporal, pois o narrador, em suas constatações, percebe que ela está apodrecendo.

O narrador observou a textura, pesou e mediu a fruta, porém, antes mesmo de haver terminado o mapa, percebeu que ela começara a murchar, obrigando-o a acrescentar um apêndice ao mapa original. Esse reconhecimento, simbolicamente associado à maçã, dá-se à medida que o narrador personagem nota o apodrecimento da fruta e, em consequência, o seu desaparecimento. Ali, sob a maçã, o tempo avança implacavelmente, deixando suas marcas, fazendo com que o narrador tome consciência também da sua própria falibilidade.

A maçã levou o protagonista a ter outra ideia. Com o lápis e o papel na mão, passou a fabular um mundo a seu jeito como se fosse uma criança a explorar ao máximo o poder da imaginação. Todos os devaneios são registrados no “diário” hospitalar do narrador,

aspecto que novamente nos remete à escrita como tema principal dos textos de Britto. Isso sugere que a escrita cria paraísos artificiais:

Peguei o lápis e papel e desenhei um mapa de hachuras representando a posição do lençol naquele exato momento. Mas aquilo não me satisfez; eu queria algo mais preciso, quantificável; assim, logo em seguida tracei um mapa de curvas de nível, embora as pernas já me doessem por permanecerem tanto tempo na mesma posição (BRITTO, 2004, p. 15).

O narrador procura a geografia ideal para em seguida estabelecer a escrita perfeita daquele espaço imaginário. Com efeito, ele brinca com as próprias pernas sob o lençol, elas produzem relevos. Como um demiurgo, o narrador modela o lençol a inventar territórios imaginários:

[...] vi que, cada vez que eu trocava de posição na cama, o lençol que me cobria assumia uma forma diferente; eu tinha ali uma topografia acidentadíssima, com montanhas, vales, depressões, que se modificavam constantemente, sem nunca haver repetição (BRITTO, 2004, p. 15).

Durante algumas semanas, traçou um mapa inteiro de curvas de nível, tarefa que o absorveu inteiramente. Depois disso, passou a realizar um estudo comparativo dos diversos mapas preparados por ele. Para fugir da solidão e do tédio, elaborou toda uma história dos movimentos geológicos do lençol que estava sobre as suas pernas, dividindo-a em eras e períodos: “fases de construção de montanhas, épocas de vastas planícies, de grandes cataclismos e de evoluções graduais” (BRITTO, 2004, p. 15). Essas descrições com um teor científico remetem à simbologia da maçã e caracterizam o narrador como um sujeito que busca a solidez dos objetos ao seu redor. Tal posicionamento indica o desejo do narrador de poder controlar o avanço da doença em seu corpo, porém não tem efeitos satisfatórios, pois isso está além de sua vontade.

Na parcela final do conto, o narrador, diferentemente do que fizera, voltou o seu olhar para si próprio e passou a realizar uma observação atenta do seu próprio corpo:

Agora só me restava examinar e documentar meu próprio corpo, as proporções entre os membros, as mudanças nele provocadas pelo progresso da doença; e foi o que fiz, ao mesmo tempo que reexaminava periodicamente cada um dos mapas já prontos, do teto, do chão, das paredes, da maçã, do lençol, neles assinalava as mudanças sofridas pela superfícies representadas (BRITTO, 2004, p. 16).

As mudanças verificadas no quarto atestavam uma transformação ocorrida no próprio corpo e, talvez, na interioridade do narrador personagem, assim, os objetos ao redor metaforizam as mudanças ocorridas no sujeito, que, aos poucos, toma consciência das transformações operadas em seu corpo. Essas reflexões feitas pelo narrador parecem ser realizadas por um indivíduo que nunca refletira sobre si mesmo, mas que agora percebe um mundo de incertezas que está a sua volta. As análises, os experimentos, as

combinações inerentes ao trabalho do narrador não dão conta de responder às inúmeras incertezas as quais o sujeito pós-moderno vivencia. Ao certo, o narrador, além da própria condição finita, toma consciência da falta de unidade dos homens de seu tempo. Por isso, ele chega a uma importante conclusão: “[...] por fim, cheguei à conclusão – óbvia, aliás – de que, com os dados de que eu dispunha, a questão era, a rigor, insolúvel” (BRITTO, 2004, p. 17).

A questão é insolúvel, porque o locutor chega a uma conclusão sobre a sua condição física – e por que não dizer, sobre a sua condição social? – isto é, além de perceber, que, aos poucos, está mais próximo da morte, também parece constatar a sua condição solitária. O texto não se resume a uma ingênua história de um homem doente em um quarto. Há, sim, uma indagação do sentido do indivíduo no tempo e no espaço e uma tomada de consciência do seu estar-no-mundo, e isso, sem sombra de dúvida, resulta em sofrimento, visto que não obtém respostas matemáticas, concretas, o que faz com que o texto ganhe uma dimensão universal ao explorar a condição do homem contemporâneo. Entender as rachaduras, símbolo de decomposição, estilhaçamento, ruptura, quebra, desestruturação, é também compreender a falta de unidade do sujeito pós-moderno.

A escrita, vista como um paraíso artificial, funciona como um elemento para o narrador tentar compreender a falta de consistência de si mesmo e dos homens de seu tempo. A ciência, que na modernidade conseguia dar resposta às inúmeras perguntas do indivíduo, no caso do narrador do conto “Uma doença”, pouco serve para responder às suas indagações.

### 2.1.3. Conto: “Uma visita”

...e ao nos ver tão despertos  
as derradeiras estrelas  
se arregalam espantadas  
com nossa imobilidade

e nós inertes e mudos  
olhos fixos no escuro  
constatamos insones  
nossa intensa solidão  
(BRITTO, 1989, p. 13).

O conto “Uma visita” é uma narrativa bastante significativa acerca da condição existencial do sujeito na grande cidade. A começar pelo uso do pronome relativo “uma”, que caracteriza o visitante do narrador de maneira vaga, imprecisa, aspecto que a princípio sinaliza para a frieza do sujeito nas relações humanas.

O título poderia ser um índice de afetividade de alguém com o outro de seu círculo de amizade ou parentesco. Entretanto, vemos um narrador perplexo diante de uma constrangedora presença de um indivíduo, o visitante, cuja identidade não é reconhecida. Isso provoca um efeito singular diante da nossa crescente expectativa enquanto leitores a fim de desvendarmos a identidade do visitante, ou até mesmo a do próprio narrador. Para Julio Cortázar, contista e crítico argentino, o “conto é uma verdadeira máquina de criar interesse” (1993, p. 122-123). Nesse caso, na máquina narrativa de Britto, quase tudo é potencialmente articulado para levar o leitor a um perplexo universo movediço, pois nada é sólido, condição que deixa o leitor à espera de um diálogo entre narrador e visitante, ou mesmo de um desembaraço da situação constrangedora estabelecida entre os dois personagens.

Essa condição de espera entre dois homens remete-nos à peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, publicada em 1942, que é a primeira dramática desse escritor irlandês. Esse texto não tem a intenção de contar uma história, mas anseia expor a difícil condição existencial do sujeito daquele momento. A ação principal da peça é ironicamente a espera, uma espera interminável por Godot. O esperar “Godot é a realidade sobre a qual não pairam dúvidas, quem quer que ele seja: Deus (Godot = do inglês *Gode* mais o sufixo francês *ot*, de teor pejorativo), alguém ou algo indefinido”, comenta Célia Berrettini (1977, p. 29).

Nós, leitores do conto “Uma visita”, de Britto, também diante do enredo, que quase “nada” narra, somos levados a esperar pelo desembaraçar de um “diálogo” em silêncio

estabelecido entre o narrador e o visitante. Curiosamente, como em alguns contos de Paulo Henriques Britto, as peças de Beckett também apresentam personagens em pares, embora a solidão reine entre eles, por exemplo, em *Esperando Godot*, temos dois personagens, Estragon e Vladimir, que, mesmo juntos à espera de Godot, não se sentem menos solitários.

Em termos de estrutura textual, verifica-se que o conto “Uma visita” possui apenas um parágrafo do início ao fim, aspecto que pode ser entendido sugestivamente como um relato instantâneo vinculado a uma experiência de vida na grande cidade, caracterizada por agitação, barulho, desconforto, medo, insegurança, mas, sobretudo, pela superficialidade. Além disso, essa disposição da narrativa poderia ser vista como representação daquele que está só, isolado no terceiro andar de seu apartamento, pouco acostumado à comunhão com o outro, já que, em sua rotina, não há espaço para ele dialogar, e talvez por isso o narrador centralize a fala em si mesmo, numa espécie de monólogo.

Quando há uma aproximação com o olhar do visitante, isso acontece subjogado pelo parecer do narrador. Desse modo, a *urbe*, no início do conto, é representada pela dissolução dos laços afetivos entre os homens. Na cidade, o que se evidencia é uma volumosa exaltação do eu, seria uma espécie de paixão por si mesmo. Quando o sujeito olha excessivamente para si, normalmente perde a dimensão da presença do outro. O que se nota é um privilégio da dimensão individual, e, nesse sentido, a relação de amor, de solidariedade com o outro se torna algo obsoleto. Sobre essa condição do sujeito pós-moderno, lembremos o que comenta Jair Ferreira dos Santos:

É o Narciso dessubstancializado. Narcisismo (amor desmedido pela própria imagem) e a dessubstancialização (falta de identidade, sentimento de vazio) resumem o sujeito pós-moderno. [...] Em sociedades movidas a informação acelerada, o sujeito também vira signo em alta rotação, sem substância por baixo (2004, p. 102-103).

A narração inicia-se quando o narrador em primeira pessoa se organizava para dormir e, subitamente, uma voz na rua emite gritos e passa a chamá-lo com certa insistência. Demarca-se, nesse momento, uma oposição entre o interior do apartamento, espaço da tranquilidade, do descanso, uma vez que o narrador estava prestes a dormir, “nada é pior do que ser arrancado deste momento precioso, ter de voltar bruscamente à consciência quando já se tem um pé no mundo confortável do sono” (BRITTO, 2004, p. 18); e o exterior, isto é, a rua, apresentada como barulho, incômodo e mal estar. Por meio da janela, a voz do visitante adentra o quarto como se fosse a alegoria da cidade, seus fascínios, e, talvez, temores, como que a convidar o narrador a um retorno a esse universo

que nunca é silenciado. A cidade é o espaço da eterna movimentação, diariamente os homens são tirados das suas casas para dar continuidade à eterna mutação do meio urbano.

Por um instante, o protagonista tentou se convencer de que era engano, talvez o nome pronunciado não fosse o seu. Mas novamente o mesmo nome é pronunciado. O protagonista tentou fingir, porventura o visitante não tivesse notado a sua presença no alto do apartamento. Entretanto, a luz estava acesa, comprovando o contrário, o fato de que ele, o narrador, não estivesse dormindo. Nessa parte da narrativa, vemos a grande capacidade do contista de causar um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”, segundo Nádia Battela Gotlib (2000) ao analisar a escritura dos contos de Edgar Allan Poe. Um incidente foi arquitetado, situação crítica de desconforto crescente, pedindo uma resposta rápida ao narrador personagem:

Vou até a janela e olho para baixo. Na rua vejo um vulto em pé, bem em frente ao prédio, com o rosto voltado para cima. O rosto está imerso na penumbra, e visto daquele ângulo um tanto forçado não me é possível reconhecê-lo; mas a pessoa que me olha do meio da rua, três andares abaixo, claramente me reconhece, me cumprimenta e diz que o portão já está trancado, pede que eu jogue a chave com a naturalidade de quem já fez esse pedido muitas vezes antes, e espera ser atendido sem sombra de dúvida (BRITTO, 2004, p. 18-19).

O narrador personagem, do alto do terceiro andar de seu prédio, conseguia ver todos os gestos daquele que estava na rua, a elevação do terceiro andar figura como um ponto privilegiado do qual pode ver tudo a seu redor, e tal posição ganha uma conotação simbólica de centro, como um “altar elevado” para onde convergem todos os gestos litúrgicos. Ali é o templo do homem contemporâneo, espaço que restou para o seu próprio isolamento. Do alto do terceiro andar, o narrador personagem apenas vê um rosto chamando-o sem desvendar a sua identidade; no lugar do rosto verdadeiro, há apenas uma matéria, que não tem vida ou significação para quem narra. Tudo o que se disser sobre o rosto do outro será falso, pois não existe o reconhecimento de quem o vê. Acerca da simbologia dessa parte do corpo humano, comentam Chevalier e Gheerbrant (2006): “analisar um rosto sem amá-lo é aviltá-lo, assassiná-lo – é uma vivissecção. O rosto é o símbolo do que há de divino no homem, um divino apagado ou manifesto, perdido ou reencontrado” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 791). O narrador não reconhece o que há de divino no visitante, tampouco é capaz de compreender o que existe de humano no outro, conseqüentemente temos, nessa imagem vazia, a sugestão do isolamento e da incomunicabilidade do sujeito contemporâneo.

Embaixo na rua, o que há é apenas mais um rosto vazio, espécie de máscara sem nenhum significado. Aquele rosto sem importância, que permanece na rua a suplicar uma

significação, pode ser compreendido como alegoria de uma cidade desconhecida pelo sujeito, que não possui um sentimento de pertencimento, não se vê como parte integrante de sua constituição. No conto, não existe referência de que a sociabilidade poderia servir como orientação na vivência do sujeito que se fragmenta junto ao espaço. O primeiro impulso do narrador personagem é dizer à pessoa que está na rua,

que não consegue reconhecê-la, talvez por estar no escuro, talvez por eu não estar totalmente desperto, e pedir-lhe que se identifique; porém hesito. [...] é apenas o inesperado da situação que me tornou momentaneamente incapaz de identificá-la, seria um absurdo perguntar-lhe quem é (BRITTO, 2004, p. 18-19).

A cidade aqui é marcadamente associada à escuridão, o narrador não consegue compreender os signos que a compõem, pois está alheio a ela, distante demais das suas ruas. Lynch (1975), ao falar sobre a cidade, auxilia-nos no entendimento desse conto, pois, para ele, quando as partes integrantes de uma cidade não apresentam uma relação visível entre si, o que se nota é um sentimento de alienação por estar perdido em um espaço com o qual não é possível estabelecer nenhum tipo de diálogo. Por isso, o narrador vê apenas um ponto escuro a chamá-lo, chega a pensar que o seu estado de sono esteja prejudicando na identificação do sujeito e insiste na contemplação do outro: “Assim, parado à janela, olho fixamente para a pessoa que me chama da rua, tentando encontrar naquele rosto vagamente esboçado um traço que o identifique” [...] (BRITTO, 2004, p. 19), porém quase nenhum significado pode ser abstraído, e, ao certo, o narrador reconhece ser incapaz de identificar a cidade e os sujeitos que a integram.

Enquanto não pode haver o reconhecimento do visitante, cria-se uma atmosfera de mal estar, nas palavras do narrador, de “perplexidade, constrangimento” (BRITTO, 2004, p. 19). Adiante na narrativa, frente ao absurdo das circunstâncias, o protagonista pergunta-se: “Onde foi que já vi isso antes?” (BRITTO, 2004, p. 19), questionamento condizente com as práticas cotidianas na grande cidade, onde o sujeito experiencia circunstâncias muito semelhantes e repetidas em sua rotina. Vivemos o paradoxo das ruas repletas de pessoas, das grandes empresas com inúmeros funcionários a compartilharem o mesmo espaço, da internet a interligar milhares de usuários por meio das redes sociais – Facebook, Orkut –, contudo o sujeito ainda passa, em sua vida diária, alguma forma de isolamento, por isso o narrador, no trecho acima, lança um questionamento acerca de uma situação experimentada anteriormente.

O visitante pede ao narrador para lançar a chave do portão, porém o objeto não é enviado, e o sujeito permanece solitário na rua. Em seguida, o relato se enriquece com a

súbita intervenção de outro narrador em primeira pessoa; na verdade, não temos um segundo narrador, mas uma modulação do foco narrativo já existente, isto é, o protagonista coloca-se no lugar de seu visitante, lembrando a questão do duplo, tão trabalhado por Poe, Dostoievski e outros autores:

Imagino-me na situação em que ele deve se encontrar: vem visitar um amigo, pessoa tão íntima que está acostumado a ir a sua casa tarde da noite e pedir-lhe, com absoluta naturalidade, que lhe jogue a chave do portão pela janela, sem precisar apresentar nenhuma justificativa. Pois bem, pensa, eis meu amigo à janela do terceiro andar, como já o vi tantas vezes antes; sem nenhuma saudação introdutória, que a amizade que nos une dispensa essas formalidades, peço-lhe que me jogue a chave, como tantas vezes ele já fez, porque passa das dez e o porteiro foi dormir. Já me vejo subindo as escadas, entrando no apartamento do terceiro andar, gozando uma ou duas horas de conversa agradável. [...] Um mal-estar me pesa no fundo do estômago; chamo seu nome pela terceira vez, pergunto-lhe por que não me responde, e nada acontece: ele permanece mudo, parado à janela. Percebo que é inútil continuar tentando, posso ficar parado aqui no meio da rua a noite inteira que ele não vai responder, não vai me jogar a chave, nem hoje nem nunca mais. [...] na tentativa de compreender seus motivos, imagino-me em seu lugar, na exata posição em que ele se encontra à janela, as duas mãos pousadas no parapeito, a cabeça quase imóvel, o olhar fixo no amigo que, três andares abaixo, no meio da rua, o encara com olhar tão fixo quanto o dele, e no entanto diferente, porque o seu olhar foi um súplica não atendida, uma pergunta sem resposta; é um olhar que não contém mais surpresa, só uma interrogação, a expectativa de um palavra ou gesto que explique tudo (BRITTO, 2004, p. 19-20).

O deslocamento do foco narrativo por parte do sujeito do apartamento – narrador em primeira pessoa – é uma tentativa de entender o que já não é possível por causa de seu contínuo isolamento. Essa mudança do olhar de cima para baixo, juntamente com a presença do elemento chave, remete-nos à imagem da figura mitológica do deus Jano, considerado o guia das almas, possuidor de dois rostos, um voltado para a terra – “penumbra” – e o outro para o céu – “apartamento”. Com um bastão na mão direita, uma chave na mão esquerda, Jano guardava todas as portas e todos os caminhos. Em nosso caso, o narrador guarda a chave que poderia ser lançada ao visitante, algo que não acontece, metaforizando a impossibilidade de convivência com o outro e de reconhecimento da cidade enquanto espaço coletivo.

A espera parece ser longa, e o visitante desiste de esperar que a chave seja lançada, portanto percebe que não é possível estabelecer algum tipo de diálogo com o narrador. Nessa parte do conto, tocamos em uma marca constante nas obras de Britto, o solipsismo, associado à inércia absoluta. O protagonista nada faz, permanece estático diante da espera da pessoa que está na rua: “meu corpo está numa posição equilibrada que pode ser conservada durante muito tempo, sem que seja necessário mexer um músculo sequer, se tal for minha intenção; e tudo leva a crer que seja” (BRITTO, 2004, p. 21). Uma ação semelhante é percebida nos outros contos; neles há outros “paraísos artificiais”, em que os

narradores permanecem grande parte do enredo a exercer ações mínimas. Ao contrário dos “paraísos naturais” desvendados pela escrita dos viajantes europeus que chegavam em terras latino-americanas, o que temos, nos contos de Britto, são paraísos, mas artificiais. Os paraísos dos cronistas viajantes eram a terra do “outro”, que no fundo era vista como terra de ninguém. Mas era uma terra de extensão do espaço do sujeito, o paraíso onde o sujeito poderia alargar seu espaço de domínio. Os paraísos de Britto são os pequenos quartos, salas, apartamentos, e não seriam a terra do “outro”, mas a terra de “si”, de “si mesmo”, único espaço onde o “eu” pode estender seu domínio entre quatro paredes artificiais de um paraíso artificial marcado pela segregação do sujeito.

Mediante o desconforto de não ser recebido, o visitante resolve ir embora. Confuso de tanto esperar, possivelmente irritado, dá um sorriso feio, “quase um esgar” (BRITTO, 2004, p. 21), sacode a cabeça num gesto de descontentamento. Percebe a voluntária imobilidade de seu “amigo”, não havia qualquer sinal de algo horrível que estivesse acontecendo no terceiro andar que impedisse a recepção do narrador: “entendeu que bastava eu assim o desejar para responder por fim a seu apelo e lhe jogar a chave, e por um momento é justamente isso que penso fazer [...]” (BRITTO, 2004, p. 21). Nesse trecho, há indícios de um meio urbano marcado pelo medo da violência, mesmo que ilusória, pois está na consciência do narrador. A leitura do conto sinaliza que a violência, um dos elementos inerentes à cidade, cessa a liberdade do indivíduo, o que talvez possa ser uma chave para o entendimento da incomunicabilidade, do isolamento, do medo, da insegurança presentes em algumas narrativas de Britto. É óbvio que, diante de uma produção literária, nenhum caminho interpretativo esgota as inúmeras possibilidades de leitura.

A decisão do narrador em não estabelecer qualquer laço de cordialidade com o visitante, como ele próprio diz, é irrevogável: “minha hesitação momentânea converte-se numa decisão irrevogável; é tarde demais, ele já desce a ladeira escura sem olhar para trás...” (BRITTO, 2004, p. 21). Tudo isso sinaliza um posicionamento de exclusão voluntária por parte do narrador. Nesse caso, o paraíso artificial configura-se como uma cidade e todas as suas relações que aprisionam seus integrantes. A sensação que temos, ao término da leitura de um conto como “Uma visita”, é o da cidade enquanto espaço do trauma.

#### 2.1.4. Conto: “Um criminoso”

Não acredite nas palavras,  
 nem mesmo nestas,  
 principalmente nestas ...  
 (BRITTO, 1989, p 69).

No conto “Um criminoso”, a representação da cidade é mais nítida do que na narrativa “Uma visita”, a começar por uma localização espacial mais precisa, uma vez que a história tem como cenário a “cidade maravilhosa”, Rio de Janeiro, o bairro de Copacabana. Mesmo que os dados espaciais sinalizem, de forma mais clara, o palco da história, isso não quer dizer que esse conto seja uma narrativa mais representativa sobre a cidade. No conto “Uma visita”, por exemplo, mesmo que a localização espacial seja bastante rarefeita, temos uma interessante representação do espaço urbano.

A produção de Britto está inserida no contexto da literatura contemporânea e se constitui de narrativas fragmentadas e descontínuas. A maioria das obras mais próximas ao nosso tempo, segundo Adelaide Cahlan de Miranda (2001), não apresenta descrições minuciosas dos espaços nos quais as personagens estão inseridas. Esse aspecto, comenta a estudiosa, não é gratuito, na verdade, é o sintoma da dificuldade de representar a cidade contemporânea, em parte talvez devido à sua complexidade, mas principalmente por causa das “suas profundas mudanças, sua situação paradoxal, pulverização, fragmentação e desmaterialização, por um lado, e o questionamento dos conceitos de ‘representação da realidade’, da memória, por outro lado” (SPIELMANN, *apud* MIRANDA 2001, p. 04).

O título do conto, “Um criminoso”, remete-nos a um contexto de violência, condição bastante associada ao meio urbano. A representação da violência urbana, na literatura brasileira, passou a ser explorada de maneira mais sistemática, sobretudo a partir da primeira metade do século XX, de acordo com Adécio de Sousa Cruz (2009). A noção de violência representada pelo conto está vinculada à ideia de desregramento, ou seja, ao “caos social”, consequência das agruras de um sistema excludente que não consegue solucionar as suas próprias fraturas. Jacques Leenhardt, acerca da representação da violência na obra literária, acrescenta:

Daí que todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma *representação* e não uma *descrição*, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que a violência e literatura se acham tão intimamente ligadas. [...] Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de *situar* a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição (1990, p. 15).

O conto “Um criminoso” relaciona-se à violência, nele há um quadro representativo de uma condição imaginária que habita o interior dos moradores dos grandes centros. Embora, às vezes, em nossas relações sociais, não vejamos as circunstâncias de violência explícita, podemos nos deparar com muros altos, cercas elétricas, câmeras de monitoramento, seguranças, que sinalizam um imaginário povoado pela violência.

A violência representada nesse conto é simbólica, pois está impregnada nas ações e na maneira de ver a cidade da perspectiva do narrador. Diferentemente de obras como *Feliz ano novo*, de Ruben Fonseca (2010), cuja violência é levada ao mais alto grau de brutalidade explícita, como vimos no conto “Feliz ano novo”, em que um grupo de sujeitos marginalizados, na virada de ano, decide assaltar uma família de classe alta e, no interior da casa, destacam-se a frieza e a brutalidade dos assaltantes, que matam alguns integrantes da família; em Britto, vemos apenas as consequências geradas pela violência na maneira de a personagem se identificar no espaço da cidade.

A narrativa “Um criminoso” apresenta um enredo limitado a um espaço fechado, por isso o narrador, em suas poucas ações, caminha em seu apartamento de um lado para o outro, como em um labirinto, sem saber ao certo o que deseja, parecendo estar perdido dentro de sua própria casa. Sai do quarto e vai rumo à sala, abre a janela e respira fundo, o que transmite certa angústia ou medo. Pensa incredulamente no amanhã como uma proposta mais positiva para a sua existência, “Uma frase besta aparece a toda hora na minha cabeça: amanhã é outro dia” (BRITTO, 2004, p. 22), o que confere à narrativa um clima de medo. Sobre essa construção simbólica associada à cidade, Italo Calvino comenta:

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor do seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa [...]. As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas (1990, p.44).

A cidade está muito além daquilo que é perceptível para o sujeito, é também uma construção imaginária erguida por medos, anseios e sonhos, em consequência, tudo pode ser pensado pelo sujeito que habita as suas ruas, talvez por isso o narrador desse conto elabore um rol de “ilusões” acerca do espaço urbano.

A frase dita insistentemente pelo narrador ao longo da narrativa expressa os seus desejos, pois parece que acredita em um amanhã mais positivo, mas também seus medos,

por isso, às vezes, é pronunciada de maneira agressiva para si mesmo, “Claro que amanhã é outro dia, porra” (BRITTO, 2004, p. 22). Essa frase faz referência direta a outro paraíso artificial, o cinema, ao filme baseado na obra homônima de Margareth Mitchell, *E o Vento Levou*, de 1939.

A cidade é igual a um sonho, pois pode ser imaginada pelo sujeito; nesse conto, grande parte do que o narrador expressa é fruto de uma ilusão acerca daquilo que ele espera ver, no caso, a concretização do ato sexual entre dois jovens que estavam na rua entre dois carros. Contudo, essa ação não se efetiva, o que faz com que o narrador procure preencher a cena desejada com a sua imaginação excitada pela bebida alcoólica.

No andar de cima, no prédio onde está localizado o narrador personagem, isto é, o sétimo andar, ocorre com bastante intensidade uma festa. Aqui se verifica um contraste entre o apartamento do narrador, caracterizado pela individualidade, ambiente introspectivo, fechado, e o sétimo andar, espaço da coletividade, da troca, das maravilhas oferecidas pelo meio urbano:

Aqui no prédio estão dando uma festa no sétimo andar, parece que está animada, música a todo volume, o som bate no prédio em frente e volta, dá a impressão que a festa é lá e não cá, as aparências enganam, quem vê cara não vê. Minhas mãos me incomodam, excesso de dedos (BRITTO, 2004, p. 22).

Na cidade, tudo pode ser imaginado, segundo as palavras de Italo Calvino (1990), assim o narrador, por meio dos barulhos da festa, recebe uma espécie de simulacro daquilo que se passa no andar de cima de sua casa. Imagina as circunstâncias do evento, mas não consegue, de maneira alguma, se ver em um espaço como o da festa, não anseia estabelecer um envolvimento com as pessoas do evento.

Dessa maneira, a tônica do mal estar instalada no interior da narrativa “Um criminoso” expressa-se, inicialmente, de maneira mais clara, por meio da relação do narrador com a sua mão: “Minhas mãos me incomodam, excesso de dedos” (BRITTO, 2004, p. 22). Sobre a simbologia dessa parte do corpo, comentam Chevalier e Gherbrant:

A mão é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela segura. Serve de arma e de utensílio; ela se prolonga através de seus instrumentos. Mas ela diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela [...] ela distingue aquele que ela representa, seja no exercício de suas funções, seja em uma situação nova (CHEVALIER e GHERBRANT, 2006, p. 593).

Se a mão é “uma síntese, exclusivamente humana,” segundo Chevalier e Gherbrant, e o nosso protagonista procura recusá-la, é porque, talvez, já não reconheça a sua própria condição de homem, realizada, é claro, socialmente, pois a nossa espécie diferencia-se de todo reino animal pela capacidade de se construir, com a ajuda do outro e pelo contato com

ele, nossa imagem e semelhança. Tudo isso pode ser visto como um diagnóstico da superficialidade da vida na grande cidade. Nesse sentido, a festa poderia ser utilizada enquanto mecanismo de integração para aquele que se encontra isolado. No poema “Mãos dadas”, Drummond (2004) sinaliza que uma possível forma de transformação social se daria por meio da união dos homens, condição simbolizada pela junção das mãos:

### **MÃOS DADAS**

Não serei o poeta de um mundo caduco.  
Também não cantarei o mundo futuro.  
Estou preso à vida e olho meus companheiros.  
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.  
Entre eles, considero a enorme realidade.  
O presente é tão grande, não nos afastemos.  
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas [...] (DRUMMOND, 2004, p. 59).

O narrador do alto de seu apartamento, sente-se fragmentado, falta uma unidade, ou, como quer Slavoj Žižek, amarga-lhe a “inexistência de um Acontecimento” (2003, p. 21) que tenha um efeito unificador. O sujeito pós-moderno presencia diariamente a falência dos projetos que davam âncora ao homem. Hoje quase tudo é relativizado, o sujeito pós-moderno desconfia dos valores que antes estavam sacralizados. Segundo Stuart Hall, o sujeito

previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse procedimento produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. [...] Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (2002, p. 12-13).

Como se nota, o sujeito pós-moderno passa por mudanças em sua identidade, em decorrência disso, assume, ao longo de sua existência, diferentes posicionamentos no que se refere à construção de sua subjetividade. Um fenômeno importante do pós-modernismo presente no conto é a perda compulsória ou voluntária da noção de tradição e cultura do lugar onde o sujeito está, em consequência disso, o abandono da ideia de pertencimento, condição próxima à do narrador, que não se refere a seu passado, tampouco à tradição do lugar de onde ele narra.

A narrativa, do início ao fim, possui uma focalização que oscila entre o interior do apartamento do narrador e o exterior contemplado por meio da janela, símbolo utilizado com bastante frequência nas narrativas de Britto; basta lembrar que, nos contos “Uma doença” e “Uma visita”, a janela é explorada enquanto possibilidade de contemplação da cidade, ou mesmo de uma possível integração social. Essa condição desses contos nos remete à maneira de narrar do sujeito pós-moderno, que, segundo Silviano Santiago (1989), não relata nenhuma experiência, mas narra como um repórter ou espectador num movimento de rechaço e distanciamento do fato narrado. O narrador pós-moderno não transmite uma sabedoria, pois não tem o respaldo da vivência. Em todos os contos analisados até agora, não há nenhum que revela a experiência proveniente da interação com o mundo, pelo contrário, o narrado é um puro jogo ficcional, pois o “narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 44).

Em “Um criminoso”, quando o narrador não está na janela, permanece por instantes na cozinha em busca de mais bebida:

Olho em volta. A cozinha está escura. Acendo a luz. De repente os objetos parece que vêm à tona, é essa a ideia, antes estavam afundados na escuridão, agora vem à tona. Todos exatamente nos seus lugares, nenhum aproveitou a minha ausência para sumir, virar-se do avesso, se transformar em salamandra ou estátua de sal. Essa lealdade das coisas sem vida me entenece profundamente, dá quase vontade de chorar. A gente sempre pode confiar num escorredor ou num fogão de quatro bocas ou num pano de prato, eles são absolutamente incapazes de sacanear a gente. É mesmo um negócio comovente. O amor deve ser mais ou menos isso (BRITTO, 2004, p. 22-23).

Parece-nos que o narrador procura estabelecer um vínculo com os objetos que compõem a cozinha; na verdade, espera de cada um aquilo que não obteve na experiência cotidiana nas relações humanas na grande cidade. Aqui vemos uma fratura exposta, que é fruto do empobrecimento dos vínculos pessoais. André Bueno (2000) resgata de Marx e Freud o conceito de estranhamento para descrever a relação da literatura com a cidade, marcada pelo que denomina de “mal-estar na metrópole moderna e contemporânea criada pelo capitalismo” (BUENO, 2000, p. 89). Ao que parece, é esse sentimento que domina grande parte dos narradores da primeira parte do livro *Paraísos artificiais*.

Através da janela, a primeira imagem vista pelo narrador personagem é a de uma mulher no prédio em frente ao dele: “tem uma mulher sozinha num apartamento no andar bem na altura do meu. De vez em quando ela vem à janela, provavelmente não consegue dormir com o colar, com o barulho da festa aqui no prédio” (BRITTO, 2004, p. 23). A figura da mulher amplia a condição solitária do narrador e caracteriza a existência na

cidade enquanto espaço da solidão do sujeito contemporâneo. Isso dá à narrativa de Britto uma configuração universal, pois é a representação de uma maneira de ser e agir de uma parcela de sujeitos que vivem nas grandes cidades. De outro lado, nas calçadas, há muitos carros a sinalizar uma intensa vida comunitária:

A calçada está cheia de carros, muito mais carros na calçada que na rua propriamente dita, e entre dois carros estacionados vejo um casal abraçado, um abraço bem apertado, se beijando, na verdade estão praticamente trepando em via pública, é claro que não têm onde ir, ele deve ser auxiliar de escritório, mora com a mãe em Del Catilho, não pode levar a mulher para lá e dizer à mãe: essa aqui é a Fulana, a senhora dá licença, a gente vai pro quarto dar uma trepadinha, não pode, coitado, e ela deve ser balconista das Lojas Americanas, mora numa vaga aqui mesmo em Copacabana, num terceiro andar da Barata Ribeiro, três camas no mesmo quarto, duas num beliche e a outra num sofá-cama com uma mola quebrada, a dona do apartamento é uma velha alemã, gorda e ranzinza, proíbe expressamente as moças de trazer visita para casa, homem então nem pensar, afinal a casa não é dela e sim delas ou uma senhora de respeito (BRITTO, 2004, p. 23-24).

O olhar do narrador é marcado pelo desprezo à figura dos dois jovens que estão na via pública a trocar carícias. Ele tece não só julgamentos preconceituosos como também cria histórias possíveis e preconceituosas sobre elas. Nesse sentido, sua vida é preenchida pelo simulacro de histórias de vidas de pessoas sobre as quais ele lança o seu olhar de *voyeur*.

Silviano Santiago elabora importantes considerações acerca do narrador pós-moderno que nos ajudam a compreender ainda mais o posicionamento do protagonista desse conto:

o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (1989, p. 44).

O narrador do conto de Britto assemelha-se a um jornalista, pois não narra a própria experiência, mas apenas transmite aquilo que vê, como se dissesse: “deixai-me olhar para que você, leitor, também possa ver” (SANTIAGO, 1989, p. 52). Como se nota, o que se valoriza nesse caso é o olhar, em razão disso, a experiência passa a ser algo insignificante. As “maravilhas” do paraíso artificial, isto é, da cidade, representadas pelos automóveis, shoppings, videogames e todas as opções tecnológicas estruturam uma espécie de vida, espetáculo que obscurece qualquer interesse pelo passado e pela experiência. Em quase todas as narrativas do livro de Britto, as personagens não se voltam para as suas vivências do passado, parecem ter os seus registros históricos apagados, por isso se voltam tanto para o momento presente, sobretudo para a própria escrita ou para situações imaginárias. Elas parecem ter substituído a memória desse herói urbano.

As críticas feitas pelo narrador ao casal podem ser vistas como um medo por parte daquele que escolheu uma espécie de não lugar para contemplar friamente a cidade. Para Augé (1994), o não lugar inibe as relações e as identidades específicas, é um espaço das indiferenças, planejado para a transitoriedade. Comumente entende-se como não lugar as avenidas, rodovias, hotéis, shoppings, campos de refugiados, entre outros espaços. As relações, nesses lugares, são previamente planejadas, e o indivíduo ali se encontra provisoriamente para fins específicos. Vê-se então que

por ‘não-lugar’ designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária (AUGÉ, 1994, p.87).

Como se nota, o não lugar é marcado pela indiferença e impessoalidade, condições bastante caracterizadoras do apartamento do narrador do conto “Um criminoso”, que não possui uma relação identitária com o espaço, a ponto de sentir-se incomodado diante dos próprios utensílios domésticos:

Não acendo a luz, basta a luz da geladeira quando abro a porta. Diabólica essa luz que só acende quando abro a porta, como se quisesse me enganar, me fazer pensar que está sempre acesa, e não está. Pego a garrafa de vodca, ponho mais um tanto no copo, tenho a impressão desagradável de que os objetos todos estão me olhando com ar de censura, aliás perfeitamente justificável, é claro que os objetos inanimados olham para nós com reprovação, a vida para eles só pode ser um escândalo, uma aberração, exatamente como a morte é um escândalo para nós que somos vivos (BRITTO, 2004, p. 24).

Ao que tudo indica, o apartamento do narrador é ocupado em uma ínfima parte do dia, normalmente para o descanso, já que a rotina de cirurgião rouba-lhe a maior parte do tempo livre. Com isso, o apartamento cumpre também um papel bem próximo ao de pontos turísticos elevados que servem para a observação, pois o narrador faz dali um ponto “privilegiado” para “contemplar” e esquivar-se da cidade, o que nos faz pensar, mais uma vez, na noção de não lugar.

Enquanto o casal permanece entre dois carros, um Chevette cinza e um Fiat vermelho, o narrador resolve voltar à cozinha e lá não acende a luz para não tirar de seu pensamento a imagem do casal ou até mesmo para não ter a angustiante consciência da sua própria solidão. Em seguida, ainda na cozinha, estabelece um diálogo bastante simbólico consigo mesmo:

De uma colher ou uma toalha pode-se pedir tudo, menos compreensão, menos cumplicidade. Ponho mais uma pedra de gelo no copo, olho para o gelo, e ele não me

devolve o olhar, me ignora completamente, tem mais o que fazer, está se dissolvendo, virando água, como que eu posso querer que ele tenha alguma empatia comigo? E ainda por cima cai uma gota da torneira da pia, uma gota única e desconfiada, uma espécie de aviso. Saio da cozinha depressa. Volto à janela (BRITTO, 2004, p. 24).

No monólogo transcrito, o narrador expressa uma profunda carência, que não poderá ser preenchida pelos objetos que estão a sua volta, pois jamais serão capazes de lhe dar compreensão e cumplicidade, condições apenas recebidas mediante o envolvimento com o outro. Aqui, é possível ver que esse centramento nos objetos ao seu redor pode nos conduzir à leitura de que há uma sugestão entre a constituição dos objetos e do sujeito narrador, tão objetivado pela solidão. Essa condição existencial desse sujeito também se relaciona à fragmentação e à ausência da memória, resultantes do meio urbano, que dilacera as relações e as experiências do sujeito que nele vive. No caso desse conto, parece que o narrador perdeu os seus referenciais do passado, o que o leva a uma existência associada apenas ao presente que, por sua vez, é fragmentado. Contudo, há inúmeras referências, ao longo do conto, a um amanhã, embora colocado, às vezes, de maneira agressiva: “Claro que amanhã é outro dia, porra” (BRITTO, 2004, p. 22).

Da janela, o protagonista lança uma descrição, que ao certo é imaginária, bastante sugestiva acerca do casal que está na rua, como uma espécie de antevisão do seu próprio comportamento:

Lá fora o casal está chegando às vias de fato, por assim dizer. O abraço é cada vez mais apertado, é como duas cobras enroscadas uma na outra, e os dois estão meio que balançando, meio que dançando sem sair do lugar, a coisa tem um certo ritmo, um ritmo insistente, lento, mas que vai acabar chegando lá, é claro, que chega lá. Não dá para ver o rosto deles, assim, como não dá para ver o rosto da mulher do prédio em frente, que voltou a aparecer na janela, com outro cigarro na mão (BRITTO, 2004, p. 24-25).

Além do ato sexual que está quase ao ponto de se concretizar, poderíamos entender o ritmo lento e insistente e a proximidade do casal como uma alegoria das relações humanas que são resultado de insistência, troca, envolvimento, isto é, condições associadas à tão ansiada cumplicidade expressa pelo narrador, embora não estabelecida ou iniciada pela simples ausência do outro.

O fragmento citado estabelece uma comunicação com o conto anteriormente analisado, “Uma visita”, pois, nesta narrativa, o protagonista não reconhece quem está na rua a pedir-lhe que lance a chave, apenas vê um rosto sem identificação, enquanto, no conto “Um criminoso”, o narrador não reconhece, tão pouco vê o rosto do casal e da mulher que está no prédio a sua frente. A cidade oferece ao homem, em suas ruas, o anonimato, por isso o casal encontra-se em situação erótica sem se preocupar com a

atenção de quem pode passar por ali. Essa condição também é válida para o narrador, que não apresenta nenhum constrangimento ao observar quem está na rua, mesmo que de onde esteja possa ser visto com facilidade.

Mais uma vez, o narrador retorna à cozinha numa nítida demonstração de ansiedade, queria ver a “cena completa”, ou seja, a efetiva realização do ato sexual entre os jovens que estavam na rua. Por isso, imagina uma situação para facilitar a vida do casal, uma das quais seria o deslocamento dos dois jovens para o apartamento da mulher solitária, que seria facilitado pelo porteiro:

o que seria até bem fácil se o homem conhecesse o porteiro, o que é perfeitamente possível porque é muito provável que ele próprio também seja porteiro, os dois são nordestinos, todos os porteiros são nordestinos, portanto todos os nordestinos são porteiros. A solidariedade dos porteiros nordestinos há de funcionar nessa hora, penso, enquanto saio da cozinha, tendo conseguido pôr vodca e gelo no copo sem dar a menor atenção para os não-olhares ameaçadores das maçãs e das maçanetas. Mais uma vez dentro do prédio, como que o casal vai conseguir entrar no apartamento da mulher sozinha? (BRITTO, 2004, p. 25-26).

Novamente o narrador se expressa por meio do humor com base em um preconceito, que pode ser visto como um diagnóstico das relações sociais na grande cidade. São Paulo e Rio de Janeiro são as duas maiores metrópoles brasileiras, que, normalmente, recebem o maior contingente migratório do país. Essas duas cidades também são núcleos de inúmeras identidades culturais que se confluem, formando um imenso espaço propício para os preconceitos. A fala do narrador é mais uma voz da grande cidade a expressar preconceitos variados, no caso específico, aos nordestinos, que, nessas grandes capitais, são alvos de assédio moral e de racismo. Nesse sentido, Tzvetan Todorov auxilia-nos com as suas reflexões acerca do racismo:

A palavra “racismo”, em sua acepção corrente, designa dois domínios muito diferentes da realidade: trata-se, de um lado, de um comportamento, feito, o mais das vezes, de ódio e desprezo com respeito a pessoas com características físicas bem definidas e diferentes das nossas; e, por outro lado, de uma ideologia, de uma doutrina referente às raças humanas. As duas não precisam estar necessariamente presentes ao mesmo tempo. O racista comum não é um teórico, não é capaz de justificar seu comportamento com argumentos “científicos”; e, reciprocamente, o ideólogo das raças não é necessariamente um “racista” no sentido corrente do termo, suas visões teóricas podem não ter qualquer influência sobre seus atos; ou sua teoria pode não implicar na existência de raças intrinsecamente más (1993, p. 107).

Os comentários do narrador personagem do conto expressam desprezo por uma minoria genericamente chamada nos grandes centros de nordestinos, sujeitos que normalmente ocupam funções estigmatizadas socialmente como porteiro, pedreiro, gari, entre outras, nas grandes cidades, o que contribui para o fator do preconceito. A fala do narrador contra os nordestinos aparece naturalizada por meio de um tom que se constrói pelo humor, porque tem base na sátira a um tipo de discurso, parece ser algo de caráter

inocente, contudo não deixa de ser mais um elemento cultural reprodutor de preconceitos da grande cidade.

Em mais um retorno à janela, o narrador percebe que o casal não estava mais na rua, tinha desaparecido, o que o deixa visivelmente incomodado:

[...] a primeira coisa que vejo é que o casal sumiu. Sumiu! Isso é terrível, todos os meus planos vão por água abaixo, uma noite desperdiçada. Mas não, logo me vem à cabeça uma explicação favorável, altamente favorável, e bastante plausível, também: o casal pode perfeitamente já ter conseguido entrar no prédio graças à cumplicidade natural dos porteiros nordestinos, é isso, é claro que é isso, pronto, tudo resolvido (BRITTO, 2004, p. 26).

O mal estar do narrador é fruto do vazio existencial, problema do homem contemporâneo, demarcado em várias partes do conto, que busca ser sanado por meio da observação atenta dos sujeitos que compõem o cenário da cidade. A narrativa de Britto liga-se àquilo que Bauman (2004) chamou de existência de um ritmo acelerado e de um tempo transitório e líquido. Na contemporaneidade, tudo se tornou urgente e muito intenso. Vivemos o tempo do hipermercado, do hipercorpo, do hiperconsumo, dos números recordes de vendas de celulares, da Internet com bilhões de páginas a funcionar instantaneamente. Novas ansiedades configuram e demarcam a vida em nosso tempo, e, por consequência, constituem a identidade fragmentada do homem atual, que carrega consigo uma queixa eterna: “Isso é terrível, todos os meus planos vão por água abaixo, uma noite desperdiçada” (BRITTO, 2004, p. 26). Essa angústia revelada pelo narrador não seria a própria dificuldade em lidar com o vazio existencial associado à falta de unidade do sujeito pós-moderno?

Inesperadamente, surge um novo fato para a observação do protagonista, a figura de um jovem bêbado que procurava atravessar a rua, que, de acordo com o narrador, poderia alterar toda a ordem dos acontecimentos visíveis:

[...] e eu ia observando que o outro fato novo na rua é a presença de um rapaz tentando atravessar a rua. [...] porque certamente o rapaz é uma solução, tudo está se encaixando nos devidos lugares, é preciso reequacionar todo o problema, agora não se trata mais de uma (a) uma mulher solitária num apartamento vazio, de um lado, e (b) um casal de nordestinos excitadíssimos, do outro, porém há um terceiro elemento, a saber: (c) um rapaz tentando atravessar a rua. A rua está vazia, não vem carro nenhum, mas assim mesmo o rapaz hesita, apoiando no poste, como se tivesse medo de cair, é claro que está bêbado, ou drogado, sim, a presença do rapaz simplifica muito as coisas. Porque o rapaz pode perfeitamente entrar no prédio da mulher sozinha, ele não é um porteiro nordestino, está drogado mas está bem vestido, pode muito bem ser amigo da mulher sozinha, ou namorado dela, e quando a mulher for abrir a porta do apartamento para o rapaz, o casal que já está dentro do prédio pode entrar no apartamento junto com ele, o rapaz está drogado demais para opor resistência, e é obvio que a mulher sozinha não pode fazer nada, ela é uma só e o casal são dois, o rapaz não conta [...] (BRITTO, 2004, p. 26-27).

Incessantemente há a busca pela conclusão da cena incompleta, é preciso ver o casal chegar “às vias de fato”, para isso, o narrador enumera uma lista de acontecimentos, que, na verdade, mostra o seu desejo de controlar a existência de quem está lá fora. Ao que parece, a excitação do narrador é resultado dos inúmeros copos de vodca ingeridos ao longo do enredo. A bebedeira normalmente é um pretexto para o exercício da linguagem, aspecto que condiz com a postura do narrador, que relata com bastante entusiasmo a cena descrita. Ao mesmo tempo, a bebida também pode ser compreendida enquanto forma de evasão, isto é, maneira de abandonar-se no sono do esquecimento. Especificamente nesse conto, o tema dos entorpecentes é evocado com frequência numa espécie de alusão aos paraísos artificiais de Charles Baudelaire discutidos no primeiro capítulo dessa dissertação. Especificamente, esse escritor francês, em seus ensaios, referiu-se ao vinho, que servia ao Estado como um mediador do caos social, por isso no poema “Embriagai-vos”, a dialética histórica é ignorada, sugerindo paz social. A embriaguez, para Baudelaire, é um instrumento, é uma maneira de o sujeito vivenciar a elevação e liberdade. Em Paulo Henriques Britto, no conto “Um criminoso”, a bebida é importante para o narrador exercer a sua capacidade com a linguagem e com a criação de um “outro” mundo, um mundo-simulacro.

Por fim, o jovem bêbado, que estava parado a aguardar o momento certo para a travessia da rua, desloca-se não rumo ao prédio da mulher sozinha, mas em direção ao apartamento do narrador:

Finalmente o rapaz consegue sair do lugar, e eu mal consigo conter um berro, um grito de alívio, finalmente ele está atravessando a rua, ainda que devagar, vamos logo, o casal não pode esperar, o tempo não espera, o canivete do nordestino não pode esperar muito. O rapaz está parado no meio da rua, parece não saber para onde ir, a tensão é insuportável, saio da janela, me joga no sofá, estou suando, suando mais que o copo na minha mão, preciso contemplar na minha cabeça aquela cena inacabada, que não consegui assistir até o fim, o rapaz entrando no prédio, o porteiro avisando a mulher, é o seu Fulano, ela dizendo que pode subir, sim, o rapaz andando até o elevador, o elevador começa a subir, são cinco andares, dois, três, quatro, cinco, ele salta, toca a campainha (BRITTO, 2004, p. 27).

O nível de ansiedade do narrador é intensificado, chega ao ponto mais alto com a expectativa do deslocamento do jovem bêbado, que poderia ser uma peça importante para a conclusão da cena. O nível de ansiedade, que leva à ficcionalização frenética da cena descrita, novamente nos remete à condição do narrador pós-moderno, que, segundo Silvano Santiago, identifica-se com uma espécie de segundo observador, isto é, o leitor. Esses dois possuem uma condição comum, pois ambos “se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência

alheia” (SANTIAGO, 1989, p.51). Na narrativa pós-moderna, narrador e leitor caracterizam-se como espectadores de movimentações alheias que os empolgam e emocionam.

Contudo, o indivíduo desloca-se para um rumo inesperado, ou seja, para o apartamento do narrador personagem, que ouve a campainha tocar:

É o rapaz drogado, querendo saber se é aqui a festa. Ele está tremendo. Eu também estou tremendo. Explico que a festa é no sétimo andar. Ele parece não entender a explicação. O olhar dele é vidrado. Ele é muito moço, quase um garoto, mas o olhar é de um homem velho, muito velho. Repito que a festa é no sétimo andar. Agora ele entende. Pede desculpas. Agradece. Vai embora. Eu fecho a porta. O copo escorrega da minha mão e se espatifa, à toa, à toa (BRITTO, 2004, p. 28).

Após um rápido encontro com o jovem bêbado, o narrador deixa o copo, que estava em sua mão, cair, gesto mínimo, mas simbólico que pode ser lido como medo do narrador frente ao outro, visto a sua incapacidade comunicativa e a sua reduzida inserção no meio urbano. Dessa maneira, poderíamos entender que o copo quebrado seria uma espécie de representação da quebra do estado de solipsismo, mas isso não acontece, já que, mesmo com a vinda do rapaz à porta do narrador, uma relação efetiva entre os dois não se estabelece. Sobre o solipsismo contido na obra, Britto comenta que, sobretudo, os cinco primeiros contos de *Paraísos artificiais* (2004) estão profundamente marcados por esse aspecto. Das cinco narrativas que introduzem a obra de contos de Britto (2004), em “Um criminoso”, temos o primeiro contato direto do protagonista com o mundo exterior, isto é, da cidade, condição não verificada nos três contos anteriores, “Os paraísos artificiais”, “Uma doença”, “Uma visita”. A partir do conto “Um criminoso”, é possível perceber que gradativamente os personagens centrais conseguem ter certo contato com o mundo externo.

Com o final da narrativa “Um criminoso”, vale a pena lançarmos um questionamento acerca do título, isto é, quem seria o criminoso? Seria o narrador, que se lança à janela como um *voyeur* a invadir a privacidade da vida alheia? *Voyeur* é um observador privilegiado/clandestino da intimidade alheia, obtém prazer na atenta observação do outro. Na contemporaneidade, o narrador, segundo Silviano Santiago (2002), expressa em seu relato não a própria experiência, mas simplesmente a observação de uma imagem. Para Santiago (1989), o narrador pós-moderno, privado da experiência real, coloca-se ao lado do leitor como um espectador dos episódios narrados. Ou seria o jovem bêbado, que tira o “conforto” existencial do protagonista, como que a convidá-lo a uma integração ao mundo? A riqueza de uma obra literária reside justamente no jogo ambíguo de sentidos e significados.

### 2.1.5. Conto: “O companheiro de quarto”

Na penumbra fácil do quarto  
entre duas presenças contíguas  
(incômodas, desencontradas),  
não brota nada de vivo  
que o simples contato das peles  
não vare de lado a lado,  
não nasce nada que – morto  
quando se completa o ato –  
deixe o resíduo mais forte  
que um vago cheiro de terra  
ou de mato  
(BRITTO, 1989, p. 32).

“O companheiro de quarto” é o último dos contos que compõem a primeira sessão do livro de Paulo Henriques Britto, em que a existência dos narradores é restrita a ambientes bastante fechados e a presença de elementos externo é quase nula. No caso desse conto, diferentemente dos outros, verificamos que há o “compartilhamento” de um espaço entre o narrador e outro personagem. Porém, as relações entre eles são mínimas, haja vista que não são estabelecidos diálogos expressivos, o contato entre eles é bastante reduzido a uma relação comercial, pois o narrador estava passando por uma dificuldade financeira, fato que o obrigou a dividir o quarto com alguém.

Os primeiros contos do livro de Britto possuem alguns pontos de contato com o teatro de Samuel Beckett. Em *Esperando Godot*, por exemplo, a solidão, ainda que as personagens apareçam em par, é um tema beckettiano por excelência. Nesse livro, as personagens Estragon e Vladimir, os dois protagonistas, sentem-se bastante solitários, embora estejam juntos à espera de Godot, mesmo os inúmeros infortúnios não servem para os aproximar. A espera destrói a cordialidade que poderia existir entre Estragon e Vladimir, condição bastante próxima a dos personagens da narrativa “O companheiro de quarto”, de Paulo Henriques Britto, que vivem lado a lado numa solidão pior do que a do isolamento físico. Os dois protagonistas do conto tentam estabelecer um diálogo, porém este logo se esgota, restando a ambos o silêncio. A mínima atividade verbal estabelecida entre o narrador e o seu “companheiro” não é capaz de apagar a solidão de ambos; na verdade, a relação entre eles não passam de um simulacro de diálogo, o monólogo do narrador em primeira pessoa reina absoluto naquele quarto.

Esse conto é um dos mais interessantes da obra de Paulo Henriques Britto, devido às ambiguidades que envolvem a narrativa, sobretudo em virtude das conotações

simbólicas permeadas no texto. Outro aspecto importante está no nível do código, isto é, da escrita. Pode-se dizer que o mais impressionante do conto está, justamente, no trato com a língua, sobretudo na linguagem dos personagens. Sobre isso comenta Walter Carlos Costa:

em ‘O companheiro de quarto’, em que o narrador é um personagem jovem, de linguajar carioca jovem. Evidentemente, a transferência do privilégio narrativo do narrador ao personagem não é completa, e sentimos sob a voz um tanto tosca do rapaz a subvoz madura e astuta do narrador, *alter ego* do escritor. O que poderia ser uma mera ginástica narratológica se transforma em forte drama existencial porque a linguagem está em consonância com a exploração psicológica. Através do discurso simplório, cruel e invejoso do narrador-personagem, vislumbramos um mundo de transtornados: do sádico narrador ao deprimido e inocente companheiro de quarto (2012).

A linguagem simples e cruel do narrador expressa a sua crise psicológica frente ao jovem oriental com quem divide o quarto. O conto apresenta um rico universo ficcional, como comenta o crítico acima, embora, às vezes, visto por uma ótica simplista de estudiosos mais afoitos.

O narrador personagem, na primeira linha do conto, adianta-nos um dado relevante para a compreensão do texto: “Desde o começo que eu cismeie com ele. Ele me incomodava” (BRITTO, 2004, p. 29). O verbo cismar é bastante revelador sobre a condição psicológica do narrador, que se viu mergulhado em inúmeras reflexões com a chegada do companheiro de quarto, que o incomodava bastante desde o primeiro dia de convívio entre eles.

Esse incômodo verificado na fala do narrador irá se refletir na falta de comunicação entre os dois, que, desde o início, surge como um obstáculo para a troca de experiências, o que implica uma desconfortável relação entre eles. Tudo isso remete a um teor irônico contido no título do texto, haja vista que a expressão “companheiro” sugere cumplicidade entre pares, aspecto não notado no conto:

Eu quase não falava com ele. Nunca perguntava nada pra ele, acho que porque ele nunca me perguntava nada. Ou porque eu não queria puxar papo com ele porque aí ele podia entrar numa de querer puxar papo comigo. E isso eu não queria de jeito nenhum. Queria mais era ficar na minha pra que ele ficasse na dele também. Não gosto de ninguém se metendo na minha vida (BRITTO, 2004, p. 29).

Embora o ambiente seja coletivo, a incomunicabilidade e o isolamento fazem-se presentes nesse conto a demarcar um ambiente bastante hostil onde as personagens viviam.

Os dois quase não se encontravam, pois vivenciavam circunstâncias diferentes, embora não muito explícitas para nós. O “companheiro” de quarto acordava cedo e chegava tarde, na maioria das vezes, para em seguida ir se deitar. De outro lado, o narrador personagem levantava sempre tarde demais e, em consequência, ficava acordado em

grande parcela da noite: “Eu levantava tarde e aí ficava acordado até altas horas da madrugada, com a luz do quarto acesa, mas ele nunca que pediu pra eu apagar a luz não. Não estava nem aí para isso. Ele não estava nem aí pra nada” (BRITTO, 2004, p. 29). À noite, o narrador deixava a luz acesa, ao certo para incomodar o oriental, ou mesmo para tentar estabelecer algum tipo de diálogo, mas não obtinha resultados positivos frente ao colega de quarto, que se mantinha resignado.

Para os gregos, a noite – *nyx* – era filha do caos, espécie de mãe que engendrava o sonho, a ternura, mas também as angústias. Curiosamente, ao ver o seu companheiro de quarto se retirar para dormir, o narrador personagem permanecia acordado pelas “altas madrugadas”, revelando um estado de alma atormentado, dilacerado, enfim, em crise. Para Chevalier e Gheerbrant, a noite simboliza

[...] o tempo das gestações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida (2006, p. 640).

A noite chega, mas o sono não vem, isso é um sinal de uma crise interior, pois esse período é resguardado para o sujeito reencontrar o seu equilíbrio, a sua unidade perdida. É à noite que o narrador mergulha na indeterminação de si mesmo e vasculha o seu interior, expressando o que o dia esconde em decorrência das inúmeras convenções e necessidades práticas. Os medos/sonhos engendrados na noite serão materializados na planta do companheiro de quarto. No quarto, uma luz é acesa, demarcando o embrenhar do sujeito em sua própria condição de “obscuridade”. Ela tem um valor de encorajamento para aquele que busca algo. O narrador personagem procura aplacar – dividir talvez – o seu incômodo com o outro que estava deitado, pedia atenção, deixando a luz acesa, mas não era correspondido.

O companheiro do narrador quase não falava, possuía traços orientais, o cabelo era muito preto e liso, olhos puxados, tinha a fisionomia de um “chinês ou japonês, sei lá” (BRITTO, 2004, p. 29). Dois aspectos marcaram muito o narrador personagem nos dias divididos com o jovem oriental, um era uma planta, o outro, o cheiro emanado de seu corpo:

Ele tinha um cheiro meio estranho. Cada vez que ele abria a porta e entrava vinha o cheiro dele. Se bem que às vezes eu sentia o cheiro quando ele não estava em casa, e aí parecia que o cheiro vinha da planta. De repente os dois tinham o mesmo cheiro, ou então o cheiro de um misturava com o do outro e aí eu confundia e achava que era um só, sei lá. O cheiro

não era ruim não, mas me incomodava assim mesmo. Ou de repente me incomodava por isso mesmo, porque não era ruim, e aí eu não podia reclamar (BRITTO, 2004, p. 29-30).

O cheiro deixado no quarto pelo oriental desempenha um papel importante dentro do texto. O narrador personagem, ao senti-lo, passava por um misto de sensações, ora gostava, mas, às vezes, rejeitava o perfume que saía do corpo do seu colega. A sutileza inapreensível e, apesar disso, real do perfume o assemelha simbolicamente a uma presença espiritual e à natureza da alma, dizem Chevalier e Gheerbrant:

A persistência do perfume de uma pessoa, depois da partida dela evoca uma ideia de duração e de lembrança [...] o perfume é também expressão das virtudes [...] o odor que se desprende de um homem pode ser função de sua aptidão para a transmutação da energia seminal (2006, p. 709).

O perfume presente no quarto, na ausência do oriental, associa-se diretamente à imagem do outro, em uma espécie de jogo de desejo e repulsão. Ao certo, como podemos ver, as noites mal dormidas pelo narrador atestam a crise interior vivida por ele e podem estar associadas a questões de sexualidade, uma vez que o cheiro do companheiro de quarto oscila entre “estranho” e “não tão ruim”. Parece haver uma tentativa de negar o que realmente estivesse ocorrendo dentro da alma do narrador personagem. Tudo indica que, diante de um universo machista, fosse difícil assumir qualquer orientação sexual que não fosse aquela “estipulada” pelo nascimento, socialmente aceita. Nesse sentido, Walter Costa (2012) comenta: “Esse mundo é também um mundo de sexualidade ambígua, a heterossexualidade de superfície provavelmente convivendo com, ou encobrindo, a homossexualidade de fundo”.

Os dois jovens “rachavam” o aluguel, mas, na prática, era como se o quarto fosse do narrador, e o que restou, um canto no quarto, estava destinado ao oriental. Uma das únicas vezes em que eles conversaram foi no primeiro dia, quando o companheiro de quarto se mudou para lá:

Ele foi se chegando pro meu lado meio sem jeito e perguntou se eu me incomodava dele trazer uma planta pra dentro do quarto – uma plantinha assim, num vaso. Olhei para ele e falei que de noite a planta não podia ficar no quarto não porque de noite as plantas roubavam oxigênio do ar (BRITTO, 2004, p. 30).

O oriental sentiu-se abalado diante das imposições do narrador, podia ter reagido reivindicando condições melhores para si, mas preferiu se esquivar diante de uma circunstância envolvendo os seus interesses. O narrador personagem, ao ver a tristeza de seu “hóspede”, pensou inventar um novo motivo para o rapaz não trazer a planta: “Olhei para a cara dele meio empombado e me deu vontade de inventar mais um motivo pra ele

não trazer a planta, mas aí fiquei sem saco de discutir e disse que tudo bem” (BRITTO, 2004, p. 30).

Como se pode ver, o conto possui um espaço bastante hostil, o quarto é um lugar onde o narrador personagem dita as normas internas de funcionamento, numa injusta relação de poder. É evidente que tudo isso seria uma maneira de se sobrepor ao outro, numa espécie de forma de controle. A hostilidade também transmuta-se em indiferença: “Tive a impressão que ele ia dizer mais alguma coisa sobre a planta e aí virei pro outro lado pra ele se tocar que eu não estava a fim de ouvir mais nada não. Ele sacou e voltou pro canto dele” (BRITTO, 2004, p. 31).

Além do cheiro do oriental, a planta também “incomodava” bastante o narrador personagem: “Eu entrei numa que de repente a planta ia crescer até ficar do tamanho do vaso e aí ia encher o quarto todo, que não era nada grande, e aí eu ia ter que mandar ele dar um sumiço nela” (BRITTO, 2004, p. 31). Um dos maiores incômodos do narrador relaciona-se à planta, temia que o apartamento não suportasse o tamanho dela. À medida que a planta crescia, também aumentavam os conflitos e a agressividade do narrador, pois, aos poucos, parece perceber a verdadeira origem de seus medos, isto é, a heterossexualidade de superfície a encobrir uma suposta homossexualidade recalcada. Poderíamos ver a planta como uma representação dos desejos homoafetivos negados e encobertos pelo narrador, talvez por isso o seu maior medo fosse que a planta crescesse tanto que não fosse possível mais a sua existência no apartamento. Caso os sentimentos homoafetivos crescessem na mesma proporção da planta, também não seria possível escondê-los dentro de si. A planta crescia constantemente: “À medida que ela ia crescendo ela ia ficando mais vistosa, o caule grosso na parte de baixo e afinando no alto, os galhos meio que curvando pra cima, as folhas grandes, muito diferentes” (BRITTO, 2004, p. 31).

A primeira vez que o narrador personagem observou a planta, símbolo das poderosas pulsações sexuais, com mais atenção, ocorreu quando uma garota passou a visitá-lo:

Eu só reparei mesmo na planta quanto pintou uma garota lá em casa, que assim que ela entrou foi logo dizendo que eu tinha uma planta incrível. Eu disse que a planta não era minha não, era do cara que rachava o apartamento comigo (BRITTO, 2004, p. 31).

Essa garota, segundo o narrador personagem, seria uma antiga namorada que voltava a aparecer em sua vida. Os dois jovens estavam transando quando o companheiro de quarto chegou. Para deixar o oriental à vontade, a garota travou um diálogo sobre a planta com ele. O narrador e a garota passaram boa parte do tempo em atividades sexuais,

numa espécie de demonstração de virilidade, sobretudo por parte do narrador. Há uma exibição do poder sexual do “dono” do quarto, em mais uma súbita tentativa de demarcação territorial, talvez revelando possíveis interesses não muito explícitos. O ato sexual entre o narrador e a sua ex-namorada seria uma maneira de aproximação efetiva dos dois amigos de quarto? A ausência de pudor do casal seria um convite à iniciação sexual libertária do oriental, diversa dos convencionalismos? Nada fica muito evidente.

O sexo, para Chevalier e Gheerbrant (2006), indica não só a dualidade do ser, mas sua bipolaridade e sua tensão interna. A união sexual simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser. Parece ser justamente por aí que perpassa o dilaceramento do protagonista que busca, por meio de seu comportamento, a unidade perdida do sujeito pós-moderno.

Os encontros sexuais entre o narrador e a sua ex-namorada tornaram-se frequentes e a planta a cada dia tornava-se mais bonita e exuberante, o que levou o narrador personagem a contemplá-la com mais frequência:

Realmente a planta estava crescendo muito depressa, e estava ficando bonita mesmo. E as folhas eram mesmo incríveis. [...] Enquanto isso a planta estava ficando cada vez maior, e o cheiro dela cada vez mais forte. O cheiro era até agradável, mas me grilava assim mesmo. Eu achava parecido com o cheiro dele. O cara regava ela todo dia, depois ficava uma porrada de tempo olhando para ela, com o olho parado. Às vezes eu tinha a impressão que ele ficava olhando assim pra planta querendo que eu disse alguma coisa sobre ela, perguntasse alguma coisa pra ele, que nem a garota perguntava, mas eu ficava na minha e não dizia nada não. Mas uma vez, uma noite que ele estava demorando mais que o normal pra chegar, entrei numa de ficar olhando a planta também. Era diferente mesmo, eu nunca tinha visto nada parecido. Nos galhos de cima estava começando a pintar uns pontinhos vermelhos, ia dar flor. [...] Quando eu ficava olhando pra folhas um tempão eu começava a achar que elas me lembravam alguma coisa que eu já tinha visto antes, podia até nem ser uma planta, podia ser outra coisa, mas o que era, eu nunca que lembrava não, mesmo que eu ficasse meia hora só olhando pra ela, mesmo que eu achasse que era importante lembrar o que era que aquelas folhas me lembravam (BRITTO, 2004, p. 32-33).

Não dava mais para negar a existência da planta naquele pequeno quarto, o seu volume aumentava juntamente com o cheiro expelido por ela. A imagem da planta fazia o narrador lembrar-se de alguma outra coisa que já havia visto, na verdade ela remetia a algum sentimento experimentado por ele, embora não lembrado com clareza, ou mesmo não dito para nós, visto que ele estabelece um jogo com a escrita pelo qual nós, leitores, nos tornamos cúmplices de seu jogo de dissimulações. Na planta se viam flores a crescer, representando a conscientização de um estado espiritual. A floração é como se fosse o resultado de uma alquimia interior do narrador. Somente agora, a representação mental daquilo ansiado vinha à tona, simbolicamente referida pela imagem da flor.

Além da planta, e de alguns sentimentos não explícitos, o ciúme também crescia no íntimo do narrador personagem, embora o ciúme não tenha uma relação direta e clara somente com a ex-namorada, que aos poucos deixara de frequentar o quarto:

Mas a garota andava sumida, há algum tempo que ela não aparecia. Até que uma noite pela primeira vez o cara não veio dormir em casa. Esse dia eu já estava meio cabreiro porque pela primeira vez ele não trouxe a planta pra dentro do quarto de manhã, em vez disso deixou no parapeito da janela, onde tinha botado ela de noite antes de se deitar. Eu fiquei esperando ele até tarde, ele não vinha nunca, não consegui ficar deitado, me levantei e fiquei andando de um lado para outro. E aí de repente me deu um estalo e eu saquei. [...] Estava na cara que ele estava com ela. Aí eu fiquei puto. Não que eu estivesse com ciúmes dela, eu estava cagando e andando pra quem ela trepava quando ela não estava comigo. Mas fiquei puto assim mesmo. Fiquei tão puto que escancarei a janela e de repente, com força, e a janela esbarrou no vaso, e o vaso se espatifou com toda força lá embaixo na área do prédio. Aí eu me deitei. Levei um tempão pra dormir de tão puto que eu estava (BRITTO, 2004, p. 33-34).

Diante da possibilidade da existência de uma relação entre a ex-namorada e o oriental, restou ao narrador dissipar a sua raiva e agressividade na planta, que foi derrubada pela janela. Para o narrador, a planta associa-se à imagem do oriental, figura que parece ter trazido para a vida dele certo desequilíbrio, portanto deve ser eliminada. Mesmo após a primeira tentativa de destruição da imagem daquele que o incomoda, o narrador demorou a dormir, o que novamente expressa os seus dilemas interiores.

O comportamento destrutivo do narrador personagem revela um perfil psicológico que mistura voracidade e inveja; sentimentos, por sua vez, que remontam aos primórdios da pulsação infantil. De acordo com Melanie Klein (1991), a voracidade é um comportamento em relação ao objeto amado que consiste em extrair dele mais do que se necessita. A origem desse aspecto está na infância, que remonta à relação arcaica com o primeiro objeto de satisfação oral, isto é, o seio. Segundo Melanie Klein (1991), a voracidade é um aspecto comum, embora seja uma relação meio perturbada com o objeto, originada do desejo de gratificação absoluta que o bebê espera do seio. A inveja é um “sentimento com raiz na infância, pode se apresentar de maneira mais voraz, algo que implica não apenas tirar do objeto mais do que ele pode oferecer, mas também destruí-lo, estragá-lo” (KLEIN, 1991, p. 207-267).

Muito mais que querer para si, o invejoso quer o que o outro possui, está, na realidade, interessado em destruir esse algo que lhe é negado de alguma forma. O narrador personagem sentiu-se excluído do processo, a namorada abandonou-o e o oriental possivelmente estava lhe deixando para ficar com ela; diante disso, enquanto sujeito

invejoso e possessivo, resta-lhe destruir o objeto amado que não o corresponde, isto é, o jovem oriental, mas, na falta dele, avilta-se aquilo que o representa, ou seja, a planta.

A tentativa de destruição da planta se repetirá ao longo da narrativa, embora nunca se complete em sua totalidade, remontando a questões de ordem psicológica. Dessa maneira, como dito anteriormente, se a planta representa a pulsação de ordem sexual do narrador personagem, seria válido destruí-la, devido à tentativa frustrada de apoderar-se do outro, ou também de aniquilar o sentimento causador da inquietação. Amor e ódio são tendências opostas, que caminham lado a lado, referentes à frustração ou à gratificação do objeto amado. Na verdade, o cheiro do oriental, os cabelos negros e os olhos puxados parecem exercer um avassalador fascínio sobre o narrador personagem. Deles emana uma irresistível energia, que provoca a libido daquele que procura controlar e possuir o jovem companheiro de quarto.

No dia seguinte, o narrador personagem acordou cedo com o barulho da porta se abrindo de mansinho. O oriental chegava ao quarto com a planta numa das mãos e uma lata cheia de terra na outra. Tremia um pouco. Colocou a planta na lata, “mas o caule ficou meio torto. Ele tentou várias vezes endireitar mas não teve jeito, sempre entortava de novo” (BRITTO, 2004, p. 34). O oriental passou o dia todo na cama, não disse nada sobre a planta. Só à noite é que ele se levantou da cama. O narrador personagem tentava dormir, mas não conseguia, permaneceu na cama observando o seu companheiro: “Com o rabo do olho vi ele tirar os sapatos e a camisa. Sem camisa ele parecia ainda mais garoto que vestido” (BRITTO, 2004, p. 34). Ver o aspecto físico do oriental parece ter incomodado mais ainda o narrador, que estabeleceu um tenso diálogo com ele:

Falei que aquela garota estava fazendo ele de babaca. Eu sacava qual era a dela, antigamente eu era amarradão nela. Eu sabia que tipo de mulher que ela era. Eu conhecia todos os joguinhos dela. Ele ia acabar se amarrando nela também, e aí quando ela sacasse que ele estava amarradão nela ela ia cagar na cabeça dele, que nem ela tinha feito comigo [...] pra ela ele era só um garoto bonito que ela gostava de trepar. Só isso, um garoto bonito. Aliás quase que bonito demais pra homem. Falei que ele parecia uma garota, quase. A pele dele era de garota. A voz também. Nem cheiro de homem tinha. Eu não sabia mais o que dizer. Ele não disse nada. Estava de cabeça baixa. Mas deu pra eu ver que ele estava vermelho de vergonha. Aí eu virei e disse que ele estava ruborizando que nem uma donzela. Falei assim mesmo: ruborizando que nem uma donzela (BRITTO, 2004, p. 35).

Esse momento também foi oportuno para o narrador personagem deixar transparecer o seu olhar sobre o jovem oriental, descrito com aspectos femininos. Essa maneira de ver o companheiro de quarto está repleta da velha maneira heterossexual de ver o mundo a influenciar o olhar do narrador, em consequência, o oriental é descrito de maneira andrógena.

Há, na maneira de ser e agir do oriental, uma passividade, uma falta de postura mais ativa, normalmente associada ao universo feminino, mas, em algum momento, segundo o narrador personagem, ele, o oriental, se cansaria das humilhações e iria embora com a garota levando a sua mala, planta e a “porra do cheiro” (BRITTO, 2004, p.35). Mesmo devendo dois meses de aluguel, não havia nenhuma reação por parte do oriental contra o narrador. A condição desses companheiros de quarto seria, segundo Walter Carlos Costa, a “[...] pintura da condição social de uma juventude de problemática inserção no mundo urbano, que divide apartamento e atrasa aluguel, é carente de vida comunitária e atividades culturais, políticas ou religiosas” (COSTA, 2012).

Diante dos insultos do narrador personagem, restou ao companheiro de quarto levantar-se e dirigir-se ao banheiro a encher a banheira. Enquanto isso, o narrador personagem, levantou-se da cama e foi até o canto de seu colega. Olhou a planta:

Estava meio torta mas continuava bonita assim mesmo. Olhei pras folhas e comecei a achar que se eu olhasse pra elas mais um pouco e fizesse um esforço eu ia sacar o que era que elas me lembravam. Mas não fiz muito esforço (BRITTO, 2004, p. 35).

A condição da planta, torta e bonita ao mesmo tempo, metaforicamente expressa o próprio estado de alma de quem a vê. Mesmo a planta estando torta, quase caída, ainda há vida em seu interior. Assim como os sentimentos do narrador personagem, que, mesmo se encontrando meio mutilados pelo ciúme, começavam a se erguer e a pulsar novamente em sua alma machucada. Isso nos remete à ideia do recalque, pois, mesmo tentando negar a todo custo um misto de desejos, eles insistem em voltar. Algo análogo ocorre no conto “Uns braços”, de Machado de Assis, quando a personagem Dona Severina passa por um misto de desejo e repulsa pela figura do jovem Inácio: “[...] há idéias que são da família das moscas teimosas: por mais que a gente as sacuda, elas tornam e pousam” (2005, p. 30).

Tudo isso reforça a ideia de “Um companheiro de quarto” ser um conto de sondagem psicológica em que “quase nada” acontece; porém, um dos aspectos mais interessantes do texto está justamente nesse jogo de esconder e revelar concomitantemente, o que fica demonstrado no comportamento ambíguo do narrador.

Como maneira de livrar-se de sua crise existencial, o narrador personagem tenta destruir aquilo que é símbolo de seu desconforto:

Logo ia virar uma flor incrível. A não ser que alguém arrancasse antes. Arranquei o botão. Depois arranquei outro. Arranquei todos eles. Aí comecei a arrancar as folhas, uma por uma, tentando não olhar direto para elas. Aí quebrei o caule em três pedaços. Quebrou fácil, fácil, e um cheiro forte encheu o quarto inteiro, como se alguém tivesse quebrado um vidro de perfume (BRITTO, 2004, p. 35).

No processo de destruição da planta, o narrador personagem paradoxalmente entra em contato com o velho perfume evocativo de seu dono; isso, novamente, remete à ideia do recalque, pois, ao tentar se livrar do incômodo, a planta realiza o contrário com seu cheiro, evocando a imagem do oriental. Dessa maneira, as lembranças dentro do narrador personagem são mais fortes, impedindo-o de livrar-se delas completamente, surge, assim, o conflito de ordem interior. Mesmo diante de tudo isso, o processo continua:

Aí arranquei as raízes. Aí peguei os pedaços todos e joguei tudo pela janela afora. Depois a lata de terra também. Aí fechei a janela. Aí deitei de novo e fiquei ouvindo o barulho da água enchendo a banheira, parecia que nunca que ia acabar de encher aquela banheira (BRITTO, 2004, p. 35-36).

Esse conto pode ser visto como uma transição para a segunda parte do livro, em que os narradores em primeira pessoa entram em contato com o outro e transitam por ambientes externos, embora em “O companheiro de quarto” não haja o deslocamento do narrador personagem na parte externa do quarto.

## 2.2. Os quatro últimos contos: deslocamentos e périplos em busca da alteridade

### 2.2.1. Conto: “Coisa de família”

O que amas então, extraordinário estrangeiro, hein?  
 – Amo as nuvens... as nuvens que passam lá ...  
 lá no alto... maravilhosas nuvens (BAUDELAIRE, 2010, p.21).

Esse é um dos contos mais herméticos da obra. Os episódios, mesmo sendo de ordem estritamente cotidiana, revelam-se incompletos. As duas únicas certezas aparentes desenvolvidas pelo enredo seriam a condição de estrangeiro do narrador personagem e a referência às festividades de fim de ano, isto é, o Natal.

A ausência de nacionalidade evidente ou alguma marca caracterizadora de sua pátria marca a identidade flutuante do narrador personagem desse conto, o que lhe confere, segundo Hall (2002), um traço do sujeito pós-moderno, de identidade essencialmente fragmentada. Trata-se de uma unidade subjetiva móvel, articulada historicamente. Com isso, o sujeito assume diversas configurações, normalmente estabelecidas de acordo com o sistema cultural que o rodeia, embora, no caso desse narrador, haja recusa desse aspecto.

A narrativa expressa o deslocamento de um sujeito que se encontra distante de sua pátria devido a seus estudos. Isso atesta o caráter de exilado do narrador, o que remonta ao ideário das inúmeras canções de exílio existentes na literatura brasileira, a começar pela de Gonçalves Dias. Em José de Paulo Paes, temos um interessante texto escrito sob essa ótica, que permite uma aproximação com a narrativa de Britto:

#### CANÇÃO DE EXÍLIO

Um dia segui viagem  
 sem olhar sobre o meu ombro.

Não vi terras de passagem  
 Não vi glórias nem escombros,

Guardei no fundo da mala  
 um raminho de alecrim.

Apaguei a luz da sala  
 que ainda brilhava por mim.

Fechei a porta da rua  
 a chave joguei ao mar.

Andei tanto nessa rua  
 que já não sei mais voltar  
 (1992, p. 19).

Diferentemente do poema de Gonçalves Dias, o texto de José Paulo Paes deixa de lado o sentimento nostálgico do exilado, aspecto semelhante ao narrador do conto “Coisa

de família”, que, distante de seu país, não apresenta, ou não expressa, uma ligação afetiva com o seu torrão. A distância física e afetiva do eu lírico é revelada inicialmente pelo verso: “Um dia segui viagem / sem olhar sobre o meu ombro”. O desprendimento do eu lírico em relação à pátria é revelado pela impossibilidade de retorno; aqui temos a demarcação o sujeito pós-moderno, que vaga pelo mundo sem projetos norteadores, resta-lhe, portanto, a condição de exilado. O narrador do conto de Britto no exterior, em momento algum, faz alusão à tradição de sua pátria, parece que os seus referenciais de nação foram dissolvidos. O narrador e o eu-lírico são dois transeuntes/viajantes que não viram glórias nem escombros.

No quarto dístico, “Apaguei a luz da sala / que ainda brilhava por mim”, faz-se referência ao apagamento da luz, espécie de símbolo de orientação. Na estrofe seguinte, “Fechei a porta da rua / a chave joguei ao mar”, o caráter descentrado do sujeito pós-moderno é demarcado pelo rompimento dos laços afetivos com o lar, uma vez que a chave da porta fora lançada ao mar, o que torna impossível o retorno à casa, que pode ser compreendida enquanto metáfora da estabilidade no poema. O desenraizamento notado tanto no eu lírico do texto de José de Paulo Paes quanto no narrador do conto “Coisa de família”, que estão distantes de suas pátrias, remete-nos à condição de “exilado” do norte-americano Buell Quain, protagonista do livro *Nove noites*, de Bernardo Carvalho. Obviamente, devem ser ressaltadas as devidas diferenças entre cada caso, a começar pelo suicídio do norte-americano, elemento não presente no conto de Britto, tampouco no texto de José de Paulo Paes.

A condição do narrador do conto é bastante similar à do eu poético do texto de José de Paulo Paes (1992), ambos são sujeitos exilados que abandonaram a visão romântica associada à pátria. O narrador, em nenhum momento da narrativa, procura resgatar qualquer imagem de sua pátria, tão pouco estabelece vínculos com o país estrangeiro. Tudo isso nos remete aos primeiros contos do livro, nos quais as personagens vivem isoladas em seus quartos sem estabelecer nenhum tipo de relação com outros indivíduos. Esse conto, de acordo com a nossa divisão da obra, enquadra-se na segunda parte do livro *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto; nele teremos uma caracterização dos espaços “diferente” da parte analisada, composta pelos cinco primeiros contos. Embora mesmo a personagem transitando em um meio externo, temos a caracterização desse lugar como um espaço fechado como na primeira parte, visto que o narrador permanece no interior da casa dos familiares do vizinho ou dentro de um carro.

“Coisa de família” é aberto com um diálogo indesejado e forçado entre o narrador e o seu vizinho:

Mas Natal é coisa de família’, argumentei; não queria me intrometer assim sem mais nem menos no Natal dos outros. Na verdade não era só isso; o fato é que eu não sentia a menor vontade de passar a noite na companhia daquele homenzinho esquisito, cheio de uma polidez agressiva e viscosa que me obrigava a desviar a vista para o bico dos sapatos constantemente (BRITTO, 2004, p. 37).

Temos um diálogo estabelecido entre o narrador com alguém que não pertence ao seu convívio diário e um deslocamento dele rumo à casa do vizinho. Adiante, na noite de Natal, o narrador vai à casa da cunhada do vizinho. Embora inserido na segunda parte do livro, temos uma relação de mal estar entre o protagonista e o vizinho, o que sinaliza ainda uma condição análoga com a primeira parte da obra de Britto. Passar o Natal com uma família diferente da sua é uma circunstância pequena diante do incômodo do narrador personagem frente a seu vizinho.

Quase toda a narrativa está relacionada à festividade natalina. O narrador, a contragosto, é convidado por seu vizinho a passar a ceia natalina na companhia da família dele:

‘Não se passa uma noite como essa em casa, é deprimente’, ele insistia me olhando com um nervosismo desnecessário, como se a minha recusa pudesse ter alguma consequência catastrófica. ‘Mas Natal é coisa de família’, argumentei; não queria me intrometer assim sem mais nem menos no Natal dos outros (BRITTO, 2004, p. 37).

O narrador personagem, ao falar com o vizinho, viu-se obrigado a desviar seus olhos para os sapatos, numa nítida sensação de desconforto. Não conseguiu entender os motivos para tantas insistências, já que as relações entre os dois eram “as mais superficiais possíveis” (BRITTO, 2004, p. 37). De acordo com o narrador, as relações não poderiam ser de outro jeito, pois ele acabava de chegar “àquela terra onde não conhecia ninguém, vivia inteiramente absorvido pelo estudo, menos por amor ao saber que por ser o estudo a única razão para eu estar ali” (BRITTO, 2004, p. 37). No exterior, o protagonista podia exercer o seu anonimato, pois não havia nenhuma pessoa de seu rol de “amizades”. Não conhecer ninguém é um diagnóstico de um posicionamento típico do isolamento do sujeito pós-moderno na grande cidade.

As relações “estabelecidas” entre esses dois homens indicam o convívio em uma sociedade pós-moderna, em que o indivíduo não vê o outro como possibilidade de troca de experiência, mas como um jogo descartável, na verdade, de acordo com o próprio narrador, como uma relação extremamente superficial. De acordo com Santos (1986), na ambiência pós-moderna, tudo se transmuta em um jogo de simulações, inclusive o sujeito que se torna

narciso e dessubstancializado, aspecto notado também no vizinho: “[...] um solteirão que nunca recebia visitas, que só saía de casa para ir ao trabalho, não parecia de modo algum ser o tipo de pessoa que se interessava por cultivar a amizade dos vizinhos” (BRITTO, 2004, p. 38).

O primeiro contato entre o narrador e o vizinho foi marcado por relação de medo associada à violência na grande cidade, o narrador imaginara que o vizinho estivesse sendo roubado, por isso se dirigiu ao apartamento do outro para ver o que se passara:

[...] eu já ouvia um par de chinelos se aproximando do outro lado da porta, depois uma sucessão interminável de correntes, trincos e fechaduras sendo abertos, e logo vi através de uma fresta meu vizinho, me reconhecendo, retirando a última corrente e por fim, com um sorriso apalermado, convidando-me a entrar (BRITTO, 2004, p. 38).

Há medo diante da noção de um perigo real ou imaginário, de uma ameaça simbólica verificada mediante as inumeráveis correntes que resguardam, mas também prendem o indivíduo em seu lar. Ao ver a face alegre do vizinho, o narrador personagem não revelou o verdadeiro motivo que o levou à porta. Bauman (2008) caracteriza o medo como um nome dado às incertezas do sujeito pós-moderno. Em um contexto de vida líquida as incertezas e dúvidas surgem de maneira crescente, com isso cada vez mais os indivíduos experimentam uma vida de incerteza em um ambiente propício ao medo. As certezas, na modernidade líquida, frustraram-se, resta ao sujeito, de acordo com Bauman (2008), lutar diariamente contra o medo. A pátria não consegue mais realizar a sua proposta de proteção a seus filhos, vivemos em um tempo de diluição das fronteiras entre os países.

Para o narrador, um dos maiores males cometidos naquele país distante foi se dirigir à casa do vizinho e ali iniciar um convívio involuntário com ele. Assim, o narrador deixou as coisas acontecerem, entregando-se à situação com uma “passividade incômoda” (BRITTO, 2004, p. 38), que, por sinal, marcaria todo o seu comportamento em relação ao vizinho dali em diante:

[...] o mal-entendido já havia se cristalizado: eu era, para todos os efeitos, uma visita. O primeiro passo fora dado; ele agora estava livre para – mais que isso, a boa educação o compelia a – retribuir a cortesia. Alguns dias depois era Natal, ele me convidara para a ceia e eu não tinha jeito de dizer que não queria ir, que não tinha nenhuma vontade de ir. Fui (BRITTO, 2004, p. 39).

Além do mal entendido, instaurou-se também o incômodo do narrador diante do vizinho. Essa condição do narrador nos faz pensar na noção de alteridade, termo proveniente do latim *alteritas*, que significa ser outro. A nossa subjetividade é construída

com base no diálogo com o outro, e, nos contos de Britto, essa condição parece estar esfacelada, o que acaba por afetar a experiência de alteridade, visto que as personagens evitam o outro. Segundo Jorge Thums (2003), a ênfase dada ao processo produtivo fez nascer novos conceitos de dignidade e humanidade, por isso há uma “crescente perda da experiência humana. Uma crescente condição de incomunicabilidade entre os sujeitos [...] (THUMS, 2003, p. 38).

Para Mikhail Bakhtin (1997), é por meio da palavra que trazemos o outro para o nosso interior:

a experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro. É uma experiência que se pode, em certa medida, definir como um processo de assimilação, mais ou menos criativo das palavras do outro, e não as palavras da língua (BAKHTIN, 1997, p.314).

A recusa do diálogo por parte do narrador afeta também a sua relação com a cultura estrangeira, haja vista que ele não estabelece vínculos com o país distante. Tudo isso remete novamente à ideia de enclausuramento, tão comum sobretudo nos primeiros contos de Paulo Henriques Britto.

Por fim, o narrador aceitou, a contragosto, o convite de passar a ceia de natal com a família do vizinho e dirigiu-se à casa onde ocorreriam as festividades natalinas:

A ceia, ele me explicou, seria na casa da cunhada dele. Estranhei aquela expressão, que só faria sentido se seu irmão estivesse morto ou separado da mulher. Mas não perguntei nada. Fomos no carro de meu vizinho até um subúrbio de classe média, de casas com gramados na frente e quintais atrás. Paramos à frente de uma casa de dois andares igual a todas as outras da rua. Recebeu-nos à porta a cunhada, uma criatura sardenta, de óculos redondos com lentes grossas e armação de metal. À primeira vista impressionou-me sua obesidade, mas imediatamente percebi o engano: estava era grávida. Assim que entramos na casa uma menina de uns três ou quatro anos deu um grito de prazer ao ver o meu vizinho – ou, melhor dizendo, ao ver o grande embrulho que ele trazia – e correu para seus braços. Do outro lado da sala estava um rapaz, que acenou de leve para o meu vizinho mas não disse palavra, nem se dignou a vir nos receber à porta. De saída achei-o crescido demais para ser outro filho. Não vi ninguém que pudesse ser o irmão de meu vizinho, ou seu sucessor, naquela casa (BRITTO, 2004, p. 39).

O narrador personagem vê os integrantes da casa sob lentes grotescas/irônicas que instabilizam ainda mais a sua visão: a mulher parecia ser obesa, quando na verdade estava grávida, a criança queria demonstrar o seu carinho ao vizinho, mas na realidade ansiava pelo embrulho de presente, o jovem rapaz era muito grande para ser outro filho.

Esse é o primeiro conto do livro em que o narrador sai de um espaço interior/fechado para estabelecer uma “relação” com a exterioridade. Essa é a primeira experiência dessa ordem no livro e é escrita sob uma condição de mal estar. No conto “O

companheiro de quarto”, o narrador vive em um ambiente comum, mas, em nenhum momento da narrativa, dirige-se ao espaço externo.

No interior da casa, o narrador sentou numa poltrona “espantosamente incômoda” (BRITTO, 2004, p.40) e passou a responder algumas perguntas da cunhada do vizinho. A ceia ainda não tinha começado. Tudo sugeria que esperavam por alguém, essa pessoa só podia ser o irmão do vizinho, pensou o narrador. Todos estavam impacientes à espera de algo ou alguma coisa. Nessa parte da narrativa, uma atmosfera impessoal tomou conta da sala, o lugar não apresentava nenhuma relação de afetividade entre os integrantes:

[...] a menina parecia impaciente, choramingava em torno da mãe e vez por outra dava-lhe um puxão na barra da saia.[...] lacunas intransponíveis interrompiam as frases com frequência cada vez maior.[...] Afundei na poltrona e fiquei observando meu vizinho e a cunhada, que olhavam para a janela, depois trocavam um olhar meio cúmplice, em seguida arrepentiam do gesto – um desviava a vista para o cigarro enquanto o outro dizia alguma coisa à criança [...] aumentavam ainda mais a impaciência da cunhada (BRITTO, 2004, p. 40).

Tudo isso sugere um descompasso entre a data comemorativa, o Natal, e as pessoas que lá se encontravam. Enquanto isso, o narrador personagem, envolto naquele clima frio e opressor, afundava na poltrona, numa demonstração silenciosa de mal-estar, e desse ponto observava o vizinho e a cunhada. Como um *voyeur*, o narrador, em seu falso distanciamento, observa as relações entre os familiares, condição semelhante a de outros contos do livro de Britto. O olhar irônico do narrador é marcado pelo questionamento acerca do modelo familiar, não percebemos a unidade nessa instituição, pois “o impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar” (HUTCHEON, 1995, p. 73). A ironia do narrador é lançada contra as ações da menina, que esperava ansiosa pelo presente natalino, o que indica laços baseados nas relações financeiras.

Diante do mal-estar instaurado no interior daquela casa, o narrador personagem começou a acreditar que todo aquele clima insípido fosse resultado de sua presença:

Ocorreu-me que talvez meu vizinho tivesse me convidado sem dizer à cunhada que eu iria com ele, ou só a tivesse avisado depois de feito o convite, e que a idéia não a houvesse agradado; talvez ele próprio já estivesse arrependido de ter me chamado por pura inércia, pelo mesmo motivo que me levava a aceitar o convite a contragosto (BRITTO, 2004, p. 40-41).

Se ele era o problema, então não haveria a esperança de que alguém estivesse por vir, logo, conclui o narrador personagem, deveria se organizar para retirar-se da casa. Quando se preparava para sair, um vulto lhe chamou a atenção, criando a expectativa para o entendimento das insólitas circunstâncias ali vivenciadas:

Era o rapaz, que se aproximava de nós pela primeira vez desde a hora em que havíamos chegado, com passos largos e decididos. Quando parecia prestes a dizer alguma coisa, deu meia volta e andou até a extremidade oposta da sala. Em seguida voltou, os polegares de fora se contorcendo nervosos (BRITTO, 2004, p. 41).

O aparecimento do rapaz é bastante significativo, pois nele parece estar depositada a resposta para o entendimento e a compreensão daquele universo hostil. A figura do jovem remete à imagem de um emissário, guardador de respostas, entretanto nada diz, apenas os seus gestos bruscos deixam escapar o seu incômodo, devido à presença de todos em sua casa. O olhar do rapaz, seu jeito de andar, “as mão nos bolsos, os cotovelos jogados para frente” (BRITTO, 2004, p. 41), indicavam uma atitude de arrogância juvenil. Isso contribui ainda mais para o mal estar do narrador personagem: “Nunca me sentira tão estrangeiro assim, tão fora de meu lugar natural; por um momento odiei o rapaz, todos os presentes naquela sala, a criança inclusive, o país inteiro onde eu teria de viver por alguns anos mais” (BRITTO, 2004, p. 41). Diante das dificuldades inerentes à vida social, resta ao narrador incomodar-se. Com efeito, quando Adão e Eva foram expulsos do paraíso, abandonaram sua pátria e ganharam, a partir daquele momento, estatuto de estrangeiros, de migrantes. O protagonista, na condição de estrangeiro, sente-se incomodado; esse sentimento de mal-estar é acentuado diante das desconhecidas causas daquele clima inóspito. Dessa forma, há uma alternância, naquela casa, de momentos de infortúnios com poucos períodos de bem-estar em um nítido descompasso com a festividade natalina que tem em sua base o elemento família.

Inesperadamente, quando a ceia parecia iniciar dentro de um clima de normalidade, o rapaz virou-se para o vizinho e disse à queima-roupa: “Você nunca mais que vem aqui” (BRITTO, 2004, p. 43). O constrangimento do vizinho fez-se claro e, para se esquivar da situação, passou a olhar para o fundo do copo de uísque e diz: “Excelente, esse uísque” (BRITTO, 2004, p. 44). Na tentativa de amenizar a situação, a cunhada trouxe o peru e anunciou, “com muita pompa e alarde, que a ceia estava na mesa” (BRITTO, 2004, p. 44).

Durante a refeição, foram consumidas três garrafas de vinho, além de uma garrafa de uísque, bebido individualmente pelo vizinho. Durante o jantar, a conversa foi bastante inócua. Direcionaram várias perguntas sobre como era o Natal no país do narrador personagem. Tudo isso feito num tom de descontração e humor forçados, como um esforço para causar uma boa impressão no narrador e na criança, e também como forma de não deixar que o rapaz falasse, visto que hora ou outra ele tentava conduzir a conversa.

O vizinho e a cunhada, nessa parte do conto, demonstram a necessidade de manter as aparências de uma família harmônica. Em certo momento, o vizinho, numa falsa euforia ocasionada pela bebida, propôs-se a recitar um poema de Natal, mas o rapaz protestou com veemência fazendo-o desistir da ideia. Então a menina, sem querer, derramou um copo de vinho sob o rapaz: “[...] ele grunhiu um palavrão quase inaudível, levantou-se da mesa e subiu as escadas correndo, dois degraus de cada vez” (BRITTO, 2004, p. 45).

Nessa parte do conto, todos os esforços do vizinho e da cunhada para manter a aparência de uma família tradicional vão à ruína. Não teve mais como adiar e mascarar a crise. A queda do copo foi apenas um processo acelerador daquilo que já estava a ruir, as relações familiares. O copo quebrado, no caso desse conto, assim como na narrativa “Um criminoso”, expressa o rompimento de um estado de normalidade, que por certo poderá levar a outro estado das coisas. Com isso, vemos um descompasso entre as tradições familiares, metaforicamente representadas pelo vizinho e pela cunhada, e as novas gerações, simbolizadas pelo rapaz e pela menina.

A atmosfera transformou-se radicalmente; embora a cunhada se pusesse a comer com uma voracidade claramente fingida, o vizinho ficou sério, e, de repente, a menina, após alguns instantes de silêncio, começou a chorar, aumentando o desconforto. Tudo, novamente, leva a crer que alguém estava prestes a chegar. Os olhares dissimulados dos convivas voltam-se em direção à janela e ao relógio, demarcando sinais de nervosismo, embora dessa vez amplificadas, como se algo estivesse prestes a chegar ao seu desenlace. O narrador e a família do vizinho estavam numa condição análoga à de Estragon e Vladimir, da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, pois esperavam algo que acontecesse e mudasse suas vidas. No texto do escritor irlandês há quatro atores – Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky - e um menino em um palco quase vazio próximos a uma árvore. No conto de Britto também temos quatro personagens “adultos” – narrador, vizinho, cunhada e o adolescente – e uma menina. A espera dos personagens, sobretudo a do narrador, renova-se a cada incidente. Como na peça de Beckett, aparentemente a espera se renova. Apesar de saberem que Godot não virá:

Estragão: Vamos embora!  
Vladimir: A gente não pode.  
Estragão: Por que?  
Vladimir: Estamos esperando Godot.  
Estragão: É mesmo  
(BECKETT, 2005, p.156).

Na peça de Beckett, subitamente aparece um garoto que traz uma informação sobre Godot, mesmo isso é incapaz de tirar a esperança de Vladimir e Estragão; de maneira semelhante, o narrador do conto de Paulo Henriques Britto também compreende que ninguém irá aparecer naquela residência para dissipar a crise, mas ainda espera.

O elemento janela é bastante frequente nas obras de Britto, como dito anteriormente, e pode associar-se à ideia de evasão. A janela também é um ponto de observação, o mirante de onde as personagens observam o mundo. Como se a janela fosse a maneira necessária de sair daquela situação eminentemente desconfortável. O ato de olhar para o relógio contribui para essa leitura, haja vista que ele simboliza um limite de duração, demarca aquilo que está por acabar, isto é, toda aquela comunhão forçada para todos que ali estavam.

Para agravar ainda mais o natal daquela família, de repente, ouviu-se um barulho a vir do segundo andar:

um barulho de vidro se estilhaçando. Logo em seguida o barulho se repetiu, acompanhado de um palavrão gritado a plenos pulmões. A essa altura a cunhada já estava em pé, pálida; meu vizinho, que finalmente conseguira descascar a castanha e enfiá-la na boca, apoiou-se na mesa com a evidente intenção de levantar-se, mas permaneceu nessa posição intermediária, como se quisesse primeiro mastigar a castanha para depois completar o movimento esboçado (BRITTO, 2004, p. 45-46).

Os vidros quebrados são o ponto máximo da não realização da ceia natalina dentro dos padrões familiares estabelecidos pela sociedade burguesa. O vizinho passou a expressar a sua desilusão por meio de seus gestos. A cabeça baixa mostra a prostração do sujeito frente à circunstância mais forte do que ele mesmo: “As mãos de meu vizinho, brancas, espalmadas sobre a toalha branca tremiam. A cabeça estava baixa, os olhos voltados para algum ponto vago, na posição indecisa entre se levantar de vez e tornar a sentar-se” (BRITTO, 2004, p. 46). O vizinho tentou criar uma justificativa para tudo aquilo:

[...] haviam jogado pedras na vidraça da janela, moleques, vândalos, onde já se vira uma coisa dessas, e ainda por cima na noite de Natal! Um absurdo, um disparate! Sua indignação crescia; ele gesticulava com fúria, as mãos tremiam mais do que nunca (BRITTO, 2004, p. 46).

O rapaz tinha voltado para a mesa, de calça trocada, estava um tanto quanto resabiado. A cunhada procurou colocar o incidente entre parênteses. O vizinho tentou se comportar, de novo, com a habitual “jovialidade atrapalhada”. Depois de todo o acontecido, o episódio veio para dar “certa dignidade à situação”. Segundo o narrador, eles eram como

[...] cristãos perseguidos, comemorando o Natal com a solenidade devida, apesar de todos os obstáculos. Claramente, o que tinha de acontecer – fosse o que fosse – havia acontecido, e fora posto de lado da melhor maneira possível (BRITTO, 2004, p. 46).

Ao terminar a ceia, começaram a se despedir. A cunhada falou para os visitantes dormirem ali, em sua casa. À porta, trocaram, mecanicamente, votos de feliz Natal. Nesse momento, o narrador personagem percebeu o desaparecimento do rapaz, que saíra sem se despedir de nenhum deles. O vizinho pediu ao narrador que dirigisse o carro, pois ele tinha bebido demais.

O narrador colocou, no primeiro plano de seu relato, uma das instituições, a família, que é considerada historicamente a base da sociedade; portanto temos um olhar irônico lançado sobre o passado, pois “o pós-moderno não nega tanto (o passado) nem é tão utópico (quanto ao futuro) [...] Ele incorpora seu passado dentro do próprio nome e procura, parodicamente, registrar sua crítica com relação a esse passado” (HUTCHEON, 1995, p.72). Aqui temos um padrão familiar que não é o mesmo que existiu na modernidade. A família mudou, porque os seus membros mudaram, isto é, o sujeito pós-moderno tornou-se um indivíduo fragmentado e isolado, o que também exerceu a mudança no íntimo desse núcleo que, ao longo do texto, expressa uma crise em seu interior.

### 2.2.2. Conto: “O 921”

Também Dante passou por aqui,  
 ruminando sonetos e políticas.  
 Mas eu só tenho uma câmara na mão  
 e uma passagem no bolso  
 (BRITTO, 1989, 87).

É importante dizer que, dentro da coletânea, o conto “O 921” apresenta traços diferenciadores de quase todos os textos que exploram nuances intimistas de personagens isolados em ambientes fechados, marca constante principalmente na primeira parte do livro. Os protagonistas dos contos da primeira sessão da obra quase nada fazem, permanecem estáticos à espera do nada: “[...] meu corpo está numa posição equilibrada que pode ser conservada durante muito tempo, sem que seja necessário mexer um músculo sequer, se tal for minha intenção; e tudo leva a crer que seja” (BRITTO, 2004, p. 21). No caso do conto “O 921”, temos a exploração de temáticas sociais, aspecto ímpar dentro da coletânea de Paulo Henriques Britto. Aqui, novamente, poderemos ver a principal marca dessa segunda parte do livro, o deslocamento das personagens em ambientes que não são suas próprias casas.

O conto narra a conturbada “viagem” do narrador personagem a um subúrbio imaginário. Assim, refletiremos como esse deslocamento cumpre um papel simbólico na tomada de consciência por parte do narrador, que passa a conhecer outra realidade onde há abandonos múltiplos de um projeto modernizador, algo que sugere uma representação de um Brasil esquecido pelas políticas públicas.

A peregrinação do narrador a Pitombas ocorrera em virtude de seu trabalho. Inicialmente, o primeiro contato com o bairro afastado dá-se no ponto de ônibus, lugar demarcado pela espera, visto a longa demora do meio de transporte público representado pela linha de ônibus 488. Do interior da linha alternativa, o lotação 921, é possível ver um morro aglomerado de casas, ruas sem asfalto, garotos descalços a correr na rua. Pitombas, aos poucos, configura-se, aos olhos do narrador, como um lugar do abandono, precário no que se refere ao sistema de saúde, educacional, mas, principalmente, sem segurança pública. Nesse bairro periférico, o “estranhamento” sentido pelo narrador também ocorre em função da política de cordialidade vista no interior das organizações públicas. Tudo isso pode ser lido na ordem dos absurdos da nossa precária civilização.

O texto é marcado por um clima insólito e sufocante para aquele que, inesperadamente, se depara com outra realidade nunca antes imaginada: “Estupezato,

constatei que estávamos num bairro aonde eu nunca fora antes, que nada tinha a ver com o lugar aonde pretendia ir” (BRITTO, 2004, p. 51). Todos os embaraços, dificuldades e medos verificados pelo personagem central cumprem um papel dentro do texto, relacionado ao duro cotidiano das classes baixas. Nessa zona periférica, serão inúmeras as imagens de abandono inicialmente metaforizadas, por exemplo, pelas casas no alto do morro, pelas crianças correndo descalças pelas ruas sem asfalto e, sobretudo, pela caracterização do sistema de segurança pública.

A experiência do narrador com o bairro Pitombas se dará em horário comercial, que se cumpria de maneira produtiva, porém o que se verificará é um deslocamento temporal e espacial relacionado à improdutividade, uma vez que nada se realiza em benefício da empresa.

O meio de transporte usado para chegar ao subúrbio seria o ônibus da linha 488, porém, após mais de uma hora e meia de espera, por sugestão de um senhor mais velho que se vestia com um terno puído, o narrador resolveu pegar outro ônibus, o da linha 921: “Quem sabe o 921 não acaba passando primeiro [...]” (BRITTO, 2004, p. 49). As palavras do velho soam como conselhos ao narrador personagem, que aos poucos se deixa convencer diante do repertório de informações referentes à linha 921. Tudo levava a crer que a linha 921 seria perfeitamente útil para o seu interesse. Nesse momento, percebe-se a íntima relação do título do conto com essa linha de ônibus. O narrador inquieta-se frente à novidade que o levaria a Pitombas, demonstra-se surpreso. Assim, o velho explica as origens da linha:

É uma linha que já devia ter sido desativada, mas foi mantida porque era do interesse de um cupincha do secretário dos Transportes, sabe? E depois mudou o secretário, mudou o prefeito, mas a linha foi ficando. Essas coisas, o senhor sabe como é, não é? (BRITTO, 2004, p. 49).

Como se vê, a linha 921 tem origem em um interesse particular de um amigo do secretário de transportes, índice de corrupção na máquina pública. Aqui a oposição entre os interesses públicos e particulares torna-se explícita por meio da fala do velho, sujeito consciente das obscuras relações políticas no interior daquele bairro. A linha existia há anos, foi transmitida a outras gestões governamentais, por isso simboliza a dificuldade na gestão da coisa pública, visto ser uma esfera marcada historicamente por desvios que lesam as instituições que deveriam se preocupar com o bem comum.

O ônibus 921, segundo o velho, é um “daqueles lotações antigos” (BRITTO, 2004, p. 49) que segue o mesmo caminho do 488. Num primeiro momento, o ônibus da linha 488

atenderia as necessidades profissionais do narrador, porém a demora fez com que ele seguisse o conselho do velho. O protagonista hesita, duvidoso entre as duas opções, permanece como se estivesse diante de uma encruzilhada, esta, por sua vez, carrega todo o simbolismo da angústia da escolha – possibilidade de mudança. Se o velho propõe outro caminho, talvez mais rápido para se chegar aonde se deseja, essa oferta pode ser vista como uma espécie de atalho. Entretanto, nem sempre os atalhos nos levam aos caminhos com a tranquilidade desejada, e corre-se o risco de tudo dar errado. Isso corresponde a entrar numa zona obscura, desconhecida, e parece ser justamente isso que irá ocorrer. Dessa forma, a linha 921, desde o início do conto, adquire uma dimensão misteriosa.

Em meio às explicações acerca da linha, o velho refere-se a uma personalidade relevante e enigmática dentro do conto, a personagem doutor Lustosa. Em meio à conversa, inesperadamente, o ônibus surge diante dos olhos dos homens, obrigando o narrador a tomar uma decisão rápida, sem reflexão alguma. Os dois entram pela única porta que havia, localizada na parte da frente; o interior do lotação é descrito em seguida:

Olhei e vi um lotação antigo, desses que há muito tempo eu não via, pelo menos que eu me lembrasse. [...] as funções de motorista e cobrador eram acumuladas por um mulato velhusco, ou envelhecido, com um boné amassado na cabeça. Há muito tempo que eu não via um motorista de ônibus de boné, mas dentro daquele lotação anacrônico aquilo me pareceu perfeitamente natural (BRITTO, 2004, p. 50).

Como se nota na descrição, o lotação é um meio de transporte bastante arcaico, segundo o narrador, anacrônico. Por isso, o narrador não consegue reconhecer o lotação enquanto um meio de transporte, mas, após segundos de hesitação, finalmente, ele reconhece o grande objeto que estava à sua frente “[...] vi um lotação antigo, desses que há muito eu não via, pelo menos que eu me lembrava [...]” (BRITTO, 2004, p. 50). Há certa dificuldade no reconhecimento da utilidade pública do ônibus, que, mesmo velho, apresenta a sua funcionalidade latente. A imagem do lotação poderia ser vista como uma alegoria das práticas corruptas na esfera pública, elemento que remonta a tempos primordiais da nossa história, que ainda insiste em permanecer, e, às vezes, como o próprio lotação, é irreconhecível pela sociedade. Falamos de uma espécie de corrupção original que se expressa no âmbito político, base do patrimonialismo brasileiro, fundada em nossa “inserção” à civilização.

Nesse sentido, podemos compreender a recepção conceitual do “patrimonialismo brasileiro” enquanto prática social que não distingue a fundamental diferença entre a esfera pública e a privada na vida política. Dessa maneira, a fim de compreender a representação

da realidade social expressada pelo conto, destacaremos as reflexões de Sérgio Buarque de Holanda (1969) e Raymundo Faoro (1977). Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda caracteriza o brasileiro como “homem cordial”, sujeito propenso a não considerar a diferença entre seu interesse privado e a dimensão da esfera coletiva. O estudioso vê essas características do homem brasileiro herdadas durante o processo de colonização, algo que desenvolveu, em nosso solo, arquétipos patriarcais – subordinação à autoridade – e de descaso pela coisa pública. Sobre isso comenta o autor:

Não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade, formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público. Assim, eles se caracterizam justamente pelo que separa o funcionário “patrimonial” [...] Para o funcionário “patrimonial”, a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles auferem, relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático em que prevalece a especialização das funções e o esforço para se assegurarem garantias jurídicas aos cidadãos. A escolha dos homens que irão exercer as funções públicas faz-se de acordo com a confiança pessoal que mereçam os candidatos, e muito menos de acordo com as capacidades próprias. Falta a tudo a ordenação impessoal que caracteriza a vida no Estado burocrático (HOLANDA, 1969, p. 105-6).

Ao “homem cordial”, para Sérgio Buarque, falta a impessoalidade para o trato da esfera pública, noção adquirida em seu ambiente familiar, núcleo marcado pela afabilidade.

Outro importante pensador das nossas estruturas políticas é Raymundo Faoro (1977), que refinou a teoria patrimonialista. Segundo esse estudioso, a nossa estrutura de poder patrimonialista foi adquirida do Estado Português por nossos antepassados. Ao estudar as raízes históricas da Coroa Portuguesa, Faoro percebeu que, na organização política lusitana, o bem público não estava separado do patrimônio que constituía a esfera de bens íntima dos governantes. Para justificar a sua análise da organização política portuguesa, Faoro insere a ideia de estamento, forma de ordem social vigente sob a qual se funda “a imposição de uma vontade sobre a conduta alheia” (FAORO, 1977, p. 46). Nesse sentido, conforme Faoro, “os estamentos governam, as classes negociam. Os estamentos são órgãos do Estado, as classes são categorias sociais (econômicas)” (FAORO, 1977, p. 47).

As reflexões dos estudiosos acima nos ajudam a compreender a narrativa “O 921”, de Paulo Henriques Britto, que expressa indiretamente a ineficiência do nosso Estado, marcado pela existência de instituições públicas guiadas por concepções equivocadas.

Dentro do ônibus, o velho continuou a insistir nas qualidades do dr. Lustosa – pessoa tão misteriosa quanto a linha –, que lutou para a permanência do loteamento. A descoberta da linha, por parte do velho, ocorreu na subsecretaria onde eles se encontraram.

Diante dessa informação, tudo indica que o tão elogiado dr. Lustosa fosse uma espécie de político importante daquela localidade. Enquanto o lotação se deslocava e o velho articulava a sua fala em torno do “político”, um sentimento de repugnância crescia dentro do narrador personagem, incomodado com as bajulações do senhor com o suposto político.

Enquanto conversavam no interior do ônibus, subitamente, o sinal de trânsito fechou e o lotação parou a sua marcha. Nesse momento, o narrador teve tempo suficiente para avaliar a realidade que o circundava:

Estupefato, constatei que estávamos num bairro aonde eu nunca fora antes, que nada tinha a ver com o lugar aonde pretendia ir. Nosso ônibus estava numa rua que mais parecia uma estrada, e que pelo visto era a única via asfaltada das redondezas: ao menos a outra rua daquele cruzamento era de terra batida. À beira da estrada vi uns casebres pobres, um deles uma típica vendinha de interior, com um velho sentado à porta. Crianças sujas e maltrapilhas corriam atrás de um cachorro (BRITTO, 2004, p. 51).

Enquanto o sinal de trânsito permanecia vermelho, numa espécie de convite à compressão de um universo desconhecido, o narrador estabelece o seu primeiro contato com essa outra realidade, o que lhe permite ver uma face do país marcada pela miséria, pelo atraso, condições diversas das circunstâncias vivenciadas em seu cotidiano. Ali não há asfalto nas ruas, as casas são precárias e as crianças “sujas e maltrapilhas” (BRITTO, 2004, p. 51) divertem-se atrás de um cachorro.

Nenhum outro passageiro havia entrado no ônibus depois do narrador e do velho, aspecto que expressa o desconhecimento do meio de transporte por parte da população, ou reforça ainda mais a noção de patrimonialismo discutida anteriormente. O narrador personagem inquiriu o velho se o lotação o levaria a seu destino. Mas, antes mesmo de completar a frase, o velho ficou “mortalmente pálido” (BRITTO, 2004, p. 51), os olhos estáticos, não havia dúvida de que ele passava mal. Quando o sinal abriu, o narrador ainda teve tempo de observar um morro desconhecido pela janela e pôde certificar-se de que estava muito longe de seu destino. Alarmado frente ao estado fragilizado do velho, o protagonista dirige-se ao motorista, já que é preciso dar socorro ao velho, por isso ele inquire o motorista sobre a existência de um hospital, mas este informa que havia somente uma delegacia bem próxima. Na falta de uma unidade hospitalar o motorista sugeriu levar o enfermo à delegacia. A ausência de um hospital naquela região contribui ainda mais para a caracterização do desconhecido bairro onde o narrador se encontra. O lugar é uma região periférica desprovida de programas sociais que pudessem contribuir para a formação das crianças, que, na falta de alguma atividade educacional, exercem as suas potencialidades

correndo atrás de cachorros: “Crianças sujas e maltrapilhas corriam atrás de um cachorro” (BRITTO, 2004, p. 51).

O motorista encostou o ônibus junto ao meio fio diante da delegacia, localizada em um prédio recém-pintado de amarelo. A boa aparência externa desta instituição estatal, uma das poucas que ali funcionava, associa-se à necessidade pública de uma política de repressão à criminalidade tão comum a essas zonas periféricas. O motorista e o narrador levaram o velho, já sem vida, para o interior da delegacia, mas antes “um bando de moleques acompanhou a operação, todos falando ao mesmo tempo; um deles, o menorzinho, puxava a bainha do paletó” (BRITTO, 2004, p. 52) do narrador, pedindo dinheiro. Toda a confusão criada pelos garotos operou-se mediante um objetivo, roubar a carteira do velho morto, ação concretizada sem o conhecimento do narrador.

A zona periférica por onde o narrador se deslocava representa um núcleo da sociedade excluída pela falência de projetos modernizadores. Enquanto na década de 1960, nos países desenvolvidos, a modernização encontra-se bastante avançada, vê-se que grande faixa da população do Brasil e da América Latina encontra-se incapacitada para o domínio dos signos culturais modernos. Segundo Néstor García Canclini (1990), isso se deve a um simulacro da modernidade, uma constituição estatal inconsistente, que representou o desenvolvimento de uma cultura elitista e excludente, levando a uma migração que transtorna as cidades.

Outro estudioso que contribui para a nossa reflexão acerca da representação de um Brasil esquecido é Darcy Ribeiro, em sua obra *Teoria do Brasil*. Nesse texto, o autor caracteriza a inserção da América no processo civilizatório, integração que “afetou diferentemente a todos os povos, neles imprimindo as características fundamentais que hoje apresentam” (RIBEIRO, 1972, p. 11). Segundo o autor, é notório que, ao cristalizar as “sociedades nacionais sob condições tão díspares, os povos americanos das três configurações tivessem, também” (RIBEIRO, 1972, p. 39) divergentes capacidades de se integrar na civilização industrial moderna, contudo, essa dificuldade, em um país como o Brasil, é verificada por uma parcela da sociedade, visto que parte da sociedade brasileira vive elevados padrões culturais.

O motorista ajudou no transporte do cadáver e evadiu-se da delegacia, como num ato de fuga, sem se despedir do narrador personagem, talvez temesse alguma complicação judicial. Com isso, a cada instante, o narrador vê-se mergulhado num contexto que possui

o seu próprio código de ética, que se ordena em métodos incompatíveis com os de uma comunidade moderna regida por orientações comuns a todos.

A inesperada morte do velho no interior do ônibus poderia ser vista como uma espécie de alegoria da queda de uma fase ingênua, desvinculada de uma consciência crítica da sociedade. Ao que parece, o contato abrupto do narrador com essa zona periférica serve de base para o início de uma compreensão de uma realidade esquecida pela “mão invisível do estado”. Um índice dessa transformação por parte do protagonista seria o pronunciamento de uma frase altamente irônica capaz de expressar um pouco o íntimo das relações sociais daquela localidade: “O que seria de nós se não fossem os doutores Lustosas deste mundo?” (BRITTO, 2004, p. 61).

Na delegacia, ao dirigir-se ao escrivão, o narrador convive mais uma vez com um cenário social desolador, em que a polícia não consegue distinguir um bandido de um cidadão honesto, uma vez que o clima de desconfiança é acentuado por um superficial interrogatório que se realiza em um balcão da entrada da delegacia não orientado por nenhum critério objetivo de investigação:

Percebi então que eu havia conseguido, em pouquíssimo tempo, cair em desgraça naquela delegacia, não havia dúvida de que aquele funcionário público mal-humorado faria tudo que fosse possível para me prejudicar (BRITTO, 2004, p. 54).

Finalmente, após uma ligação telefônica, o policial examinou o morto, mas não obteve nenhum indício para dar prosseguimento ao caso. Inesperadamente, o protagonista se lembrou de um nome pronunciado pelo velho, dr. Lustosa, último recurso existente diante de uma situação embaraçosa. O narrador manifestou o desconhecido nome ao policial que subitamente expressou nervosismo. Mais uma vez, o enigmático nome surge diante do narrador, embora agora, ao que parece, em uma situação favorável. Novamente o policial realizou uma ligação telefônica e, após desligar, fez um gesto ao narrador convidando-o a entrar em outra sala. Este novo espaço é todo caracterizado pela desorganização, espécie de alegoria da máquina pública e seus contínuos funcionamentos irregulares:

Era uma sala pequena, com estantes cheias de pastas de papelão e arquivos de metal. Boa parte do espaço era ocupada por uma escrivadinha atulhada de papéis, telefones e pastas de papelão iguais às que eu via nas estantes, além de um ventilador velho e barulhento (BRITTO, 2004, p. 57).

Em seguida, aparece um “homem gordo e calvo” (BRITTO, 2004, p. 57) que se identifica como delegado. Na mesma sala, o policial que deu início ao caso permanecia

com a mesma indiferente observação. Com isso, a gravidade das circunstâncias provocou uma reflexão imediata no protagonista, que dessa vez demonstrou maior sensibilidade na compreensão dos fatos:

[...] estava começando a entender. Ou, mais exatamente, a situação imediata começava a fazer sentido para mim, muito embora o contexto maior – o 921, o homenzinho morto, o dr. Lustosa – continuasse inexplicável [...] (BRITTO, 2004, p. 58).

As relações sociais estabelecidas naquela zona periférica tomavam uma nova face para o narrador, contudo ainda restava muito a conhecer. Assim, o delegado faz uma proposta ao narrador:

Olha, eu vou lhe propor uma coisa. Um acordo com o senhor. Tirou o lenço, enxugou a testa, as bochechas. O senhor não viu nada. Nada, entendeu? [...] Nada de nada. O senhor não pegou o tal ônibus, não conversou com o tal sujeito que depois morreu na sua frente (BRITTO, 2004, p. 58).

Novamente a noção de patrimonialismo instaura-se no conto. Os policiais demonstram uma preocupação em preservar a imagem do dr. Lustosa, desvinculando-a de qualquer relação com a morte do velho no interior do loteamento: “doutor Lustosa não tem nada a ver com isso” (BRITTO, 2004, p. 59). Para cumprir tal objetivo, o narrador viu uma arma de fogo direcionada a ele o que contribuiu para o clima de tensão daquela localidade. A violência dos policiais praticada contra o narrador e a própria miséria verificada ao longo do enredo do conto de Britto remetem-nos à narrativa “Feliz ano novo”, de Rubem Fonseca, em que o clima de marginalidade e a violência são peças importantes para a compreensão do enredo e consequência do espaço urbano.

Cinco minutos depois, o narrador estava dentro de uma viatura indo supostamente à sua casa. Os policiais resolveram levá-lo embora. Curiosamente as ações ocorridas no intervalo de cinco minutos, após a discussão entre o narrador e os funcionários públicos, não são explicitadas para nós, que vemos apenas um sinal gráfico na página, uma espécie de lacuna, fator que contribuiu para o clima misterioso da narrativa.

No trajeto, segundo o narrador, os policiais foram mais simpáticos, diferente dos momentos iniciais: “Ele estava muito tranquilo, muito diferente do homem tenso e agressivo que eu conhecera na delegacia” (BRITTO, 2004, p. 61). O narrador passou a sentir um sono incontrolável, como se tivesse sob o efeito de algum sedativo, algo que poderia ter ocorrido naquele intervalo de cinco minutos não narrados para nós leitores. Enquanto o sono pesava sobre seus olhos, o narrador ainda refletiu sobre a condição do dr. Lustosa: “Pensei no dr. Lustosa. Onde estaria ele agora? Sem dúvida, longe dali, absolutamente indiferente a mim, a todos nós, inclusive ao velho que havia morrido dentro

do 921” (BRITTO, 2004, p. 60). Ao que parece, essa curta reflexão interrompida pelo sono revela a condição do nosso Estado, composto, sobretudo, por representantes alheios aos interesses da coletividade. Em meio ao barulho do motor da viatura em movimento, o narrador ainda tece algumas conclusões sobre as relações de poder em nossa sociedade:

O que seria de nós se não fossem os doutores Lustosas deste mundo? No final das contas, eram eles que faziam as coisas funcionar, encerrados em seus escritórios de vidro, em suas mansões protegidas por seguranças, Dobermanns, engenhocas eletrônicas... A casa do dr. Lustosa devia ser assim (BRITTO, 2004, p. 61).

Por fim, sem compreender direito para onde o levavam, o narrador adormece profundamente, em um nítido sono compulsório, forçado, talvez, por alguma substância dada pelos funcionários públicos que a todo custo ansiavam preservar a imagem do dr. Lustosa. O sono do narrador pode aludir ao progressivo desinteresse do sujeito pós-moderno pela realidade social.

Antes da conclusão do conto, o narrador consegue fazer algumas importantes considerações acerca dos poderosos, que são representados pela figura do dr. Lustosa. Essas considerações expressam, por sinal, uma postura bastante resignada do narrador perante a imagem daqueles que estão no poder, embora nos contos de Britto os narradores não se preocupem em realizar denúncias, apenas constatam, observam e descrevem, como o narrador descrito por Silviano Santiago (1989).

### 2.2.3. Conto: “O primo”

A verdadeira lei da matéria  
 não está na forma ou no peso,  
 não está estampada sem pudor  
 na face devassada da coisa,  
 porém na mão que molda,  
 no olho que inventa ...  
 (BRITTO, 1987, p. 46).

Esse é o penúltimo conto do livro *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, e, comparado aos outros da obra, possui um aspecto que o torna peculiar, pois possui um foco narrativo em terceira pessoa. A narrativa é aberta com a figura de um viajante, Ivan, o protagonista, sujeito que se deslocou de alguma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro para estudar na capital desse estado, que certamente abriria a ele maiores oportunidades. A mochila e a sacola atestam-lhe a identidade de “retirante”, condição daquele que escapa, torna-se livre, ou pelo menos tem a pretensão de tornar-se:

Mas não, o portão estava trancado. Ivan largou no chão a sacola e a mochila e suspirou fundo. Na verdade não estava cansado, nem da viagem nem de subir a ladeira: era mais o calor, o sol, o próprio prazer de suspirar com força no momento em que os músculos relaxam de repente, em que a expectativa de um banho e uma poltrona macia começava a se tornar mais palpável que a lembrança de um ônibus quente e abafado (BRITTO, 2004, p. 63).

A história da literatura é rica em viagens, que remetem à ideia de busca da verdade, da paz, da procura e da descoberta. Quase todos os contos da segunda parte do livro de Britto estão escritos sob o código da viagem. Em “Coisa de família” o narrador encontra-se no exterior a fim de estudar. No conto “O 921”, o protagonista percorre um bairro do subúrbio de sua cidade numa espécie de viagem. Na narrativa “O primo”, Ivan está fora de sua casa, pois seguiu para o Rio de Janeiro. Por fim, no conto “Os sonetos negros”, a personagem Tânia se desloca da capital carioca e segue rumo ao interior mineiro para realizar uma pesquisa literária. Esses deslocamentos notados na segunda parte do livro relacionam-se ao pós-modernismo, pelo fato de a noção de espaço e tempo se dissolver, e em função da mobilidade que as tecnologias permitem. As fronteiras entre os lugares perderam o caráter restritivo e passam a adquirir um aspecto global. Em virtude do espaço e do tempo vivido, o sujeito pós-moderno assume identidades não fixas. Sobre a mobilidade do sujeito pós-moderno, comenta Quadrado: “A globalização, reforçada pela ampliação do uso da internet, enfraquece as fronteiras e as formas nacionais de identidade cultural, por outro lado começa a construir o esboço de uma consciência planetária” (2010,

p. 35). Essa consciência planetária é esboçada pela protagonista do conto “Os sonetos negros”, quando insistentemente vai a uma *lanhouse* para utilizar da rede mundial de computadores. Ali, Tânia passa a fazer parte de um território imaginário, sem fronteiras, onde ela pode utilizar-se da ausência da identidade do sujeito pós-moderno.

A peregrinação de Ivan leva-o à capital carioca, seu intento era hospedar-se na casa de seu primo, Reginaldo. Todavia, essa viagem se revelará em um total desencontro, frustração de expectativas. A família de Ivan estava certa de que o filho queria desprender-se a fim do próprio crescimento estudantil, mas não sabia que, na verdade, o jovem não estava em busca de conhecimento, mas de se libertar das amarras familiares. Aqui, como no conto “Coisa de família”, percebemos que a instituição familiar passa por um processo de instabilidade.

A casa de Reginaldo estava localizada bem no alto de uma ladeira, era branca e possuía dois andares. Ivan deixou os seus pertences no chão. Apertou a campainha, mas não obteve o resultado esperado. Posteriormente fora recebido por um cachorro que, ao parar de latir, enfiou o focinho por entre o portão, com o intuito de cheirar o estranho. Esticando o pé, sentiu, no dedão, a ponta da língua do animal, coisa fria e úmida, como uma espécie de antevisão do tratamento que receberá dentro da casa, sobretudo por parte do primo Reginaldo. O cachorro permaneceu imóvel, mudo. Surge uma mulher gritando “Kafka! Kafka!” (BRITTO, 2004, p. 63). Não gratuitamente, Britto nomeia o animal de Kafka, menção feita ao escritor tcheco cujas narrativas são marcadas por situações absurdas, que denunciam o profundo *nonsense existencial*, as formas de opressão a que os indivíduos estão submetidos seja no plano macro ou micro social. Essa relação será referendada ao final desta narrativa, quando Ivan se depara com a morna recepção do primo.

Finalmente, Ivan foi recebido. Nesse ínterim, pensou em sua mãe, nas ideias vagas ditas por ela sobre Reginaldo. Mas não deu para levar o pensamento adiante, pois havia alguém à sua frente à espera de diálogo. Viva, que atendera Ivan ao portão, deu a ele uma decepcionante notícia, a ausência de Reginaldo. No interior da residência, a varanda, havia um casal, uma mulher morena, mais moça e bonita que Viva, sentada num banco, “pintando numa tela pequena montada num cavalete” (BRITTO, 2004, p. 63), e um rapaz de óculos escuros, sentado no chão sem camisa, eram Teresa e Pedro. Em um primeiro momento, Ivan acreditou que Pedro estivesse posando para Teresa, mas logo percebeu que a moça fazia uma imagem completamente fora dos padrões tradicionais conhecidos por

ele: “De início Ivan imaginou que o rapaz estivesse posando; mas olhou de relance para a tela e viu que era uma pintura completamente abstrata” (BRITTO, 2004, p. 65). A princípio, o olhar provinciano de Ivan, articulado com base em concepções artísticas passadistas provenientes do interior, começa a sofrer alterações, a maneira de ser e existir associada à sua família terá que ser refeita no Rio de Janeiro. Como se percebe, a pintura expressa um clima de liberdade artística e intelectual dos moradores da casa.

O clima de liberdade também abrange as relações afetivas/sexuais, por isso, quando Teresa observa o jovem visitante, logo diz: “Mas ele é uma gracinha, não parece nem um pouco com o Reginaldo, aquele orangotango. Graças a Deus! Ivan percebeu que corava, o que o irritou profundamente; detestou Teresa” (BRITTO, 2004, p. 65). Ivan não aprovou a postura de Teresa porque a ação da moça inverte os papéis estabelecidos entre os gêneros, em que o homem deve apresentar uma postura ativa nas relações amorosas, e não a mulher.

As fotos, pôsteres e o ambiente improvisado da casa, além da presença fundamental de jovens, podem ser indícios fortes para a caracterização do lugar como sendo uma república estudantil, ambiente semelhante àquele do conto “Companheiro de quarto”:

Na sala estava bem mais escuro que na varanda; era uma sala quase sem móveis, com almofadas no chão, pôsteres e fotos nas paredes, um aparelho de som numa estante improvisada com tábuas e tijolos. Ivan largou a sacola e a mochila no chão e equilibrou-se na ponta de uma almofada grande e desbotada (BRITTO, 2004, p. 66).

Viva perguntou a Ivan como tinha sido a viagem, mas o jovem não se viu à vontade para narrar o percurso:

Ivan já ia relatar o incidente que atrasara o ônibus mais de quatro horas quando lhe ocorreu que não valia a pena, não havia nada de interessante nem engraçado para relatar. Além do mais, ele não sabia contar as coisas direito, sempre se atrapalhava. Por isso disse apenas: ‘Foi tudo bem’ (BRITTO, 2004, p. 66).

Todo a trajetória de Ivan foi sintetizada por um simples “Foi tudo bem”. A arte de narrar e trocar experiências, segundo Walter Benjamin (2008), são comuns às sociedades de produção artesanal, que conferem ao narrador um papel significativo, pois sem perceber essa figura transmite sabedoria a quem ouve,

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém este processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um ‘sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’. Na realidade, esse processo, que expulsa gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 2008, p. 200-201).

Benjamin, ao referir-se ao desaparecimento do narrador, relaciona esse episódio à modernidade. Ivan, ao chegar de viagem, assemelha-se aos combatentes que, na Segunda

Guerra Mundial, voltavam mudos, sem conseguir intercambiar as suas experiências. Ao observarmos o comportamento de Ivan ao dizer “Foi tudo bem” (BRITTO, 2004, p. 66), ao que parece, a “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 2008, p. 197). Os narradores do livro *Paráisos artificiais*, de Britto, não narram as suas experiências do passado, pelo contrário, sempre estão a relatar apenas o momento presente.

Longe da família, Ivan começava a passar por profundas transformações no Rio de Janeiro, que adquire a conotação de renascimento para esse jovem. Viva disse para Ivan tomar um banho; após um momento de insistência, ele aceita. O jeito seria se adequar à nova realidade. Assim, subiu as escadas, que é um símbolo ascensional, rumo ao banheiro. Quando partem a caminho do banho, Viva e Ivan sobem um rol de escadas, logo depois, param no patamar entre os dois andares, ação necessária frente ao desconhecido, caso contrário, as mudanças poderiam ferir, marcar o indivíduo indelevelmente num sentido negativo. Nesse patamar, entre os dois andares, havia um espelho grande, que provocou um choque à imagem de Ivan, figura absurda de um garoto sujo e assustado com uma sacola na mão, em contraposição com a imagem que fazia de si mesmo:

Viva já estava no patamar entre os dois andares, onde havia um espelho grande, e nele Ivan se espantou de ver a figura um pouco absurda de um garoto sujo e assustado arrastando uma sacola, uma figura que não correspondia nem um pouco à imagem que ele fazia de si próprio; uma decepção. Uma gargalhada de mulher veio reforçar esse sentimento no exato instante em que ele desviava a vista do espelho e começava a subir o último lance de escada. Olhou em direção à porta da frente; era a tal da Teresa na varanda, claro, mas Ivan só viu um retângulo de sol invadindo a sala, onde o cachorro, entrando em casa com seu passo arrastado, estendia sua sombra (BRITTO, 2004, p. 67-68).

O mal estar de Ivan corresponde a um processo de amadurecimento. Estar longe da família, no caso dele, subentende passar por um processo de transformação, embora isso aconteça de maneira angustiante, o que poderia ser simbolizado pelo cachorro Kafka a se arrastar vagorosamente pela casa. Finalmente Ivan chegou ao alto da escada:

[...] largou a mochila no chão e suspirou, dessa vez um suspiro sentido, de cansaço e calor e um pouco de confusão e quase medo, como se acabasse de fazer uma coisa meio imprudente. Mas é claro que era uma impressão idiota, tinha a ver com o espelho, mais a gargalhada da Teresa, só isso (BRITTO, 2004, p. 68).

Viva mostrou onde era o banheiro e perguntou se ele sabia ligar o aquecedor, Ivan respondeu sim, mas na verdade não sabia, temia demonstrar fraqueza perante o grupo. Antes de se retirar, Viva ainda disse que a porta do banheiro não fechava:

O banheiro era muito claro – o basculante era grande e estava escancarado, dava para ver um pedaço de morro que era só pedra nua. Ivan se despiu devagar. Havia um espelho ao lado do boxe, não tão grande quando o da escada, mas dava para se ver quase de corpo inteiro. Naquele banheiro claro e desconhecido, sua nudez lhe dava uma sensação de desamparo; mesmo assim, sempre lhe dava satisfação ver que já estava praticamente com

corpo de homem – o diabo eram os pelos, ainda muito ralos. Depois sentou-se no vaso, mas só conseguiu urinar; a estranheza daquele banheiro grande e claro demais, com cheiros desconhecidos, lhe inibia o instinto (BRITTO, 2004, p. 68).

Naquele banheiro desconhecido, Ivan teve uma terrível sensação aniquiladora de desamparo ao ver a própria nudez. Coexistem no corpo de Ivan traços de adulto, o que lhe dá certa satisfação, expressão de preparo frente às novas experiências no Rio de Janeiro, mas também aspectos juvenis. Tudo isso implica uma noção de descontinuidade, formação híbrida, isto é, traços de criança e adulto justapostos no adolescente.

Enquanto se ensaboava, a água fria respingava em seu corpo, pensava na decisão tomada. O banho de Ivan pode ser lido como um rito de passagem, por intermédio do qual o sujeito reflete sobre a sua própria condição com o intuito de ganhar força para os novos enfrentamentos na grande cidade. Numa acepção alquímica do termo, o banho pode ser interpretado como uma purificação, uma espécie de “batismo de fogo”, um teste probatório para o garoto.

Ivan chegou à capital carioca vazio de qualquer propósito estudantil, via a viagem como uma maneira de burlar a castração existencial, o sufoco familiar, aspecto transparecido no momento do banho:

Dava-lhe um prazer imenso aquela ideia de liberdade ilimitada, a sensação de começar tudo novo, caras novas, toda uma cidade com milhões de habitantes que nunca o tinham visto mais gordo, que nada sabiam sobre ele, sobre os incidentes lamentáveis, as humilhações, todos os desastres de sua vida, gente que ao julgá-lo só levaria em conta as coisas que eu fizesse dali para frente. [...] ficou a se perguntar se por outro lado aquela liberdade de começar de novo, como quem nasce pela segunda vez, não teria certos riscos (BRITTO, 2004, p. 69).

A nova cidade afigurava-se para ele como uma espécie de segunda vida, que lhe daria o anonimato, deixando-o livre para a sua existência um tanto *gauche*. O passado cheio de incidentes lamentáveis e humilhações estava cada vez mais distante.

A solidariedade inconfessável de Ivan com o primo afetou toda a sua maneira de viver, “suas opiniões e atitudes em relação à família, às coisas em geral” (BRITTO, 2004, p. 69). Pode-se dizer que existe em Reginaldo um código de transgressão negado veementemente pela família, e, justamente por isso, Ivan o via como um injustiçado. Estava na casa do primo para mostrar a todos a covardia feita contra Reginaldo.

Ao descer do banho, Ivan encontrou Teresa no mesmo lugar, continuava a pintura, falava alto por causa da música, tocava Milton Nascimento. O cachorro tinha desaparecido. Ao ver Ivan, Teresa dirigiu-se imediatamente a ele. Era evidente o interesse dela por ele, parecia querer realizar uma espécie de iniciação com o jovem visitante, inseri-lo no grupo.

Subitamente, como se um plano começasse a dar certo, Teresa demonstra uma desmedida alegria, levanta-se e começa a dançar de um lado para o outro, na frente de Ivan:

[...] dançando; os cabelos soltos, muito negros e compridos, eram o único refúgio de escuridão naquela varanda clara demais. Ivan fixou a vista nele, e por momento só fez descansar os olhos cansados de sol naquele negrume; mas logo em seguida percebeu que Teresa estava dançando para ele, dirigindo-lhe olhares ariscos, cheio de significado obscuros. Ivan não entendia o sentido daqueles olhares, mas via que Teresa era mulher bonita, realmente muito mais bonita que a outra, a Viva; e um desejo lento, quente como o sol, se espalhou por todo seu corpo (BRITTO, 2004, p. 73).

A dança é celebração, é linguagem para além da palavra; quando as palavras já não bastam, o homem apela para a dança. Teresa então se levanta, era necessário colocar o seu corpo em movimento. Seus negros cabelos, cheios de significados obscuros, aquecem a libido de Ivan, que sentiu um irresistível fascínio, cantando baixinho: “Eh, morena, quem temperou”. Na maioria das vezes, os cabelos podem representar certas virtudes ou certos poderes do homem: a força e a virilidade, por exemplo. Sobre isso comentam Chevalier e Gheerbrant:

E como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal de disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher. Maria Madalena, na iconografia cristã, é sempre representada com os cabelos longos e soltos (2006, p. 155).

Essa é a única parte da narrativa na qual Ivan demonstrará interesse por Teresa, sugestão de que a dança deu resultado positivo. A jovem dançou com o corpo para tentar introduzir o jovem visitante no novo universo marcado pela liberdade sexual e, para isso, somente as palavras não bastavam. Em seguida, Ivan e Pedro vão buscar cerveja em um bar. Nesse momento, Pedro, ao ser questionado se Teresa era sua esposa, disse a Ivan:

‘Ninguém é de ninguém’, Pedro retrucou, num tom perfeitamente neutro. Logo em seguida olhou para Ivan e acrescentou: ‘E todo mundo é de todo mundo. É ou não é?’. Parou de repente, obrigando Ivan a parar também de responder. Ivan não sabia se aquela pergunta era um desafio, como se o outro repreendesse por sua indiscrição [...] (BRITTO, 2004, p. 75).

Os temores da família de Ivan diziam respeito a comportamentos como os que a fala de Pedro sugerem. A república de Reginaldo parecia um ambiente de libertação sexual, em que certos pudores da sociedade burguesa ruíam. O conto caracteriza muito bem a condição psicossocial de parte da juventude, um tanto desnordeada.

Pedro e Ivan retornaram à casa, e Viva anunciou o tão ansiado retorno de Reginaldo. Ivan dirigiu-se à cozinha ao encontro do primo:

A primeira coisa que Ivan viu ao entrar na cozinha foi a barba preta e grossa; Reginaldo estava quase de costas para a porta. À sua frente havia uma garrafa de cerveja e um copo meio cheio; a seu lado, um jornal aberto. No chão, debaixo da mesa, o cachorro parecia dormir. [...] Depois de um gole de cerveja, fixou os olhos nele. ‘Você que é o famoso Ivan?’ Ivan riu um riso curto, obrigatório, atrapalhado. Virou a cabeça para o lado, um

gesto que não queria dizer nada. [...] O outro arrotou e disse, sem esperar resposta: ‘Pois eu sou o infame primo Reginaldo’. Dito isso, deu mais uma garfada e continuou a ler (BRITTO, 2004, p.77).

O primeiro encontro de Ivan com o venerado primo Reginaldo, no Rio de Janeiro, se inicia. O rosto do primo do visitante estava envolto numa barba preta e muito grossa, o que pode remeter a virilidade, coragem e sabedoria; pode se configurar também, quando muito descuidada, como sinal de desregramento. Porém, em função do diálogo, a barba, juntamente com a postura autoritária de Reginaldo, faz-nos associá-lo à figura paterna, que normalmente cumpre um papel de castração existencial, condição notada na fala do primo de Ivan:

‘Senta’, disse Reginaldo de repente, com uma voz tão autoritária que Ivan ficou imobilizado por um instante. O outro repetiu: ‘Senta!’. E acrescentou, menos para se justificar do que para tornar sua ordem mais peremptória ainda: ‘Me dá nervoso comer com uma pessoa parada em pé na minha frente’. Só recomeçou a comer e ler quando Ivan sentou-se na cadeira em frente à sua (BRITTO, 2004, p. 78).

Nesse sentido, sobre a simbologia da barba, elemento simbólico que serve para a compreensão da narrativa, comentam Chevalier e Gheerbrant:

[...] é uma imagem inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança (2006, p. 678).

Como se percebe, a imagem real de Reginaldo começa a se contrapor à imaginada por Ivan ao longo dos anos. O próprio aspecto físico do primo sugere esse rompimento, basta observarmos a barba de Reginaldo, esse elemento serve para aproximá-lo à castradora figura. O próprio “diálogo” estabelecido sinaliza para a representação de Reginaldo enquanto metáfora da imagem do pai e de Ivan como alegoria da imagem do filho, devido a seu caráter de oprimido na relação. Em consequência, restam ao visitante apenas o mal estar e o constrangimento:

Ivan permanecia imóvel, os braços às costas, um sorriso confuso nos lábios. Descalço, sem camisa, sentia-se mais desprotegido do que nunca. Além disso, o piso da cozinha era muito mais frio que o da área; sentia vontade de espirrar, mas um espirro naquela hora parecia-lhe uma coisa totalmente inoportuna; prendeu a respiração até a vontade passar (BRITTO, 2004, p.77).

Diante do incômodo de Ivan, restava a ele tirar o rótulo da garrafa de cerveja: “[...] cautelosamente; sem ter o que fazer com as mãos, começou a arrancar um pedaço do rótulo da garrafa de cerveja, que já estava rasgado” (BRITTO, 2004, p.77). Tirar o rótulo da garrafa é uma situação alegórica que expressa o desmascaramento da figura de Reginaldo,

que para Ivan sempre fora um modelo existencial a ser seguido. Nesse momento, Ivan consegue perceber uma incompatibilidade entre o primo imaginado e o primo que estava a sua frente. Poderíamos pensar que a frieza de Reginaldo talvez fosse uma maneira de se preservar diante da figura de Ivan, que poderia estar ali a serviço do olhar tradicional da família.

Enquanto o clima estava bastante tenso entre Ivan e Reginaldo, Viva colocava sobre a mesa as xícaras e o açucareiro, acrescentando: “Está se vendo que é um garoto bem-educado” (BRITTO, 2004, p.78). Reginaldo metaforicamente representa a figura paterna, de outro lado, Viva alegoriza o perfil da mãe, que acolhe os visitantes no portão de entrada da casa, preocupa-se com o banho de Ivan e com a alimentação de quase todos.

Ao redor estava o cão Kafka, representação fiel do *nonsense* daquela situação. Por fim, num claro posicionamento de superioridade, Reginaldo olhou o visitante por cima dos óculos e disse: “Você que é o famoso Ivan?” (BRITTO, 2004, p. 77). O adjetivo incomodou por demais Ivan, que não sabia se portar diante do estranho comportamento do primo, que friamente arrotou, depois disse, sem esperar nenhuma resposta: “Pois eu sou o infame primo Reginaldo” (BRITTO, 2004, p. 77).

Por fim, Ivan consegue perceber realmente o que estava acontecendo diante de seus olhos, Reginaldo não estava satisfeito com a sua presença, por isso as atitudes de indiferença com o viajante: “Agora não havia ambiguidade nenhuma, tudo estava perfeitamente claro, a antipatia era mútua, visceral, indestrutível; nada poderia alterá-la. Ivan queria dizer alguma coisa que ferisse, fazer um comentário inteligente, irônico” (BRITTO, 2004, p. 80).

Todas as expectativas referentes ao primo Reginaldo tinham, de certa forma, sido frustradas. Ao contrário de apoio, Ivan encontrou na casa do primo um ambiente sufocante, com regras próprias e situações embaraçosas. Sobre o estilo de Britto e o encaminhamento e “final” desse conto, comenta Costa:

Na prática, é uma mistura de tradicional malícia carioca com sagacidade britânica, e tendo como pano de fundo uma vasta cultura erudita e popular, devidamente disfarçada. Esse discurso cheio de matizes, que cresce a cada leitura, é particularmente apropriado para a exploração dos desencontros familiares, um tema recorrente que é abordado sem complacência mas sem ressentimento. No conto ‘O primo’, esse discurso se revela o instrumento certo para desvelar os conflitos entre parentes, a hobbesiana luta de todos contra todos que perturba e comove mais o leitor quando se dá entre próximos de sangue (2012).

Os conflitos e desencontros familiares serviram como matéria-prima para a construção de mais essa narrativa de Britto, temas explorados em outro texto, o conto

“Coisa de família”. No caso de “O primo”, as relações familiares constroem seriamente o falso estudante Ivan, que forma uma imagem distorcida daquela defendida por anos sobre a figura do primo Reginaldo.

#### 2.2.4. Conto: “Os sonetos negros”

Então viver é isso,  
é essa obrigação de ser feliz  
a todo custo, mesmo que doa,  
de amar alguma coisa, qualquer coisa,  
uma causa, um corpo, o papel  
em que se escreve,  
amar até a negação de amar,  
mesmo que doa,  
então é só  
esse compromisso com a coisa,  
esse contrato, esse cálculo  
exato e preciso, esse vício,  
só isso  
(BRITTO, 1989, p. 28).

Esta é a última narrativa da obra *Os paraísos artificiais*. É também a mais extensa, o que até faz que alguns críticos a classifiquem como uma “extraordinária novela, ou novelinha”, como Walter Costa, em virtude, sobretudo, de seu número de páginas:

Em ‘Os sonetos negros’, Paulo Henriques Britto consegue combinar recursos expressivos, habilidade narrativa e força de representação no tratamento de um tema pouco trilhado entre nós e que na Inglaterra deu origem a um subgênero, o chamado campus novel (romance universitário) (2012).

Como na narrativa “O primo”, deparamo-nos com a temática da viagem, já que a protagonista do conto, a doutoranda Tânia, dirige-se à cidade fictícia de São Dimas, no interior de Minas, a fim de estudar a obra da poetisa morta Matilde Fortes. Essa narrativa é aberta com a imagem do Rio das Virgens e, sete dias depois, é finalizada com a mesma imagem, lugar onde a protagonista “tomara” uma importante decisão acerca da produção literária de Matilde Fortes e de sua vida profissional.

O conto é estruturado sob a forma de um diário eletrônico registrado no *notebook* da protagonista, relação direta com um gênero não literário, aspecto que contribui para aumentar a dosagem de verossimilhança daquilo que é narrado:

Ontem à noite o laptop travou de novo, quando fui desligá-lo depois de escrever que ele estava se comportando direitinho. Hoje fui à loja de informática, e o técnico ficou quase duas horas testando enquanto eu almoçava e rodava as farmácias da cidade, tentando achar a minha marca de xampu (BRITTO, 2004, p. 83).

Um modelo de registro não literário também fora utilizado no conto “Os paraísos artificiais”, que se assemelha a um ensaio à maneira de Baudelaire. O segundo conto da obra de Paulo Henriques Brito, “Uma doença”, utiliza uma forma semelhante em sua estrutura, uma vez que pode ser lido como um diário “hospitalar”. Estratégias desse feitio são comuns nas obras pós-modernas, por exemplo, no livro *O monstro*, de Sérgio

Sant'Anna, em que o autor estabelece diálogo com formas extraliterárias: o primeiro conto do livro, “Uma carta”, pode ser lido como uma missiva; o segundo, “O monstro”, como uma entrevista policial, e o último, “As cartas não metem jamais”, uma gravação em fita cassete.

A primeira data do diário eletrônico a que temos acesso é 13 de julho, e a última, dia 20 desse mesmo mês, período que, embora curto, terá consequências avassaladoras na vida de Tânia e, por que não dizer, para os estudos sobre a autora Matilde Fortes, e até mesmo, sem exageros, para a pequena cidade de São Dimas, vilarejo que ganhou notoriedade com a imagem da poetisa.

O conto é aberto com o mal estar de Tânia sobre a viagem de seis horas à cidade de Vargem dos Índios, mais uma hora até chegar ao ponto desejado, São Dimas. O trajeto foi realizado sob vários percalços, um deles refere-se à oposição entre os hábitos da grande cidade, digamos, tecnologicamente adequados às necessidades imediatas de Tânia e os dos vilarejos interioranos, como São Dimas, lugar pacato, meio esquecido, “atrasado”, porém necessário aos objetivos de Tânia:

*13 de julho*

A viagem foi dose. Seis horas de ônibus até Vargem dos Índios, depois quase uma hora até chegar aqui. Odeio o tipo de pessoa que a gente conhece em viagem e se sente na obrigação de cumprimentar, e que acaba falando sem parar – como a mulher que se sentou do meu lado e resolveu puxar conversa comigo e veio até São Dimas falando praticamente o tempo todo. Odeio mais ainda o tipo de pessoa em que me transformo quando me vejo fora da minha toca, principalmente quando estou no interior, longe das cidades grandes, porque é só nelas que eu consigo respirar (BRITTO, 2004, p. 81).

Geralmente, nas grandes metrópoles, como o Rio de Janeiro, lugar de “origem” de Tânia, alguns indivíduos levam modos de vida superficiais, visto, que às vezes, as relações são impessoais, em decorrência do convívio das grandes metrópoles. Tânia ao se deslocar rumo a São Dimas, leva o seu modo de ser ao vilarejo, sente-se incomodada no trajeto no qual o comportamento das pessoas é avesso ao vivenciado por ela no Rio de Janeiro. Tudo isso nos mostra que a cidade grande produziu novos modos de ser/viver e que a comunidade não consegue introduzir seus valores no íntimo do indivíduo que agora se distancia gradativamente do universo social. Sobre essa condição comenta David Lyon:

Os habitantes da cidade se caracterizavam cada vez mais, [...] por sua atitude ‘blasé’ e reservada. Eles dariam a impressão de, bem, urbanidade, pensando ser os condutores da civilização, mas distanciando-se dos relacionamentos, que podiam ser demasiadamente íntimos. A identidade não seria mais encontrada na comunidade local. A sociedade de estranhos tinha aparecido e florescia na cidade [...] a vida moderna era marcada mais por relações formais e contratuais do que pelas de *Gemeinschaft*, comunidade e comunalismo (1998, p. 43).

Nesse cenário urbano, as relações humanas passaram a ser vistas a partir de uma perspectiva artificial/mecânica, assim, a dimensão da solidariedade, do afeto, da amizade tendem a se dismantelar, se dissolver. Tânia, ao dirigir-se ao interior de Minas Gerais, procura não estabelecer vínculos com os moradores de São Dimas. Em sua trajetória rumo ao interior, a pesquisadora afirma ser preferível o anonimato da grande cidade a estabelecer diálogo com as pessoas do interior, que frequentemente manifestavam alguma forma de interação com a protagonista.

O comportamento avesso ao outro de Tânia faz alusão direta à forma de ser e agir de outros personagens do livro, principalmente nos cinco primeiros, como os do conto “Um criminoso”. Os narradores da parte inicial do livro são indivíduos solipsistas, pois tendem ao imobilismo, à incomunicabilidade, e à inércia. O espaço urbano torna possível a liberdade do anonimato, mas também deixa transparecer o vazio existencial daqueles que o habitam; lembre-se, por exemplo, do protagonista de um dos contos analisados anteriormente, “Um criminoso”. A cidade, espaço privilegiado por Tânia, pode ser compreendido como símbolo duplo de proteção e de limite. Dessa maneira, a casa, para ela, seria uma espécie de “toca”, lugar seguro do “homem-cápsula” (FIGUEIREDO, 1999, p. 52), tudo que está fora dela ganha ares de malogro, sentimento indicado por Tânia ao deslocar-se para o interior das Gerais:

Uma coisa que me deixava intrigada: o que poderia ter levado Matilde Fortes a se enfiar num buraco como São Dimas? Que estivesse cansada do Rio acho perfeitamente compreensível; talvez eu também me canse do Rio quando chegar à idade dela, se eu chegar à idade dela, o que acho pouco provável. Podia, nesse caso ter se instalado em Petrópolis, um lugar frio, úmido e chato, mas que ainda faz parte do mundo civilizado. Ou até mesmo numa cidadezinha fuleira no litoral, com uma bela praia, camarão fresco e barato, água de coco, a umas duas horas ou três horas de ônibus do Rio ou de São Paulo. Mas São Dimas? Por ser o torrão natal dela? Isso para mim seria mais um motivo para não vir para cá – se eu tivesse que sair do Rio, o *meu* torrão natal seria minha última opção. São Dimas fica longe de tudo, está fora da área de todas as operadoras de telefonia celular, não tem cinema, não tem livraria, nada (BRITTO, 2004, p. 82).

São Dimas é caracterizada por um olhar bastante negativizado em virtude da ausência de inúmeros fatores tecnológicos que, muitas vezes, servem para dar o anonimato/comodidade ao sujeito contemporâneo e, em consequência, distanciá-lo das relações sociais. O telefone celular, o cinema, indiretamente a internet citados por Tânia exercem sobre ela a função de dispositivo, segundo o olhar de Agamben, o que nos faz pensar na noção de “sujeito espectral” (AGAMBEN, 2009, p. 40) relacionada às ações da protagonista do conto.

Os dispositivos relacionam-se ao jogo de poder, impondo-se ao sujeito, que se posiciona internalizando inúmeras crenças, sentimentos e ideologias que articulam o processo da subjetivação/dessubjetivação. Os dispositivos sempre devem “implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009, p. 38). Eles, segundo Agamben, orientam, modelam, controlam gestos, opiniões, discursos e ações do sujeito. Não só as instituições que possuem um poder evidente exercem a função de dispositivo como escolas, igrejas, prisões, mas um cigarro, a internet, o cinema, celulares e a linguagem, “que talvez é o mais antigo dos dispositivos, e que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 40-41). Na metrópole, são inúmeros os dispositivos que exercem o seu controle sobre o indivíduo, em consequência, o sujeito da grande cidade caracteriza-se por isolamento, apatia, imobilidade, incomunicabilidade, condições que, de certa maneira, se associam ao comportamento da protagonista do conto “Os sonetos negros” ao se deslocar para São Dimas.

Ao longo da narrativa, Tânia demonstra insatisfação com o vilarejo de São Dimas. Em contrapartida, ansiava retornar para a grande cidade, que na obra de Paulo Henriques Britto é um paraíso erguido, artificialmente, por uma civilização cada vez mais tecnológica, porém, de outro lado, cada vez mais isolada. Sobre isso comenta Sérgio Lage T. Carvalho:

A solidão, sob o império dos objetos da moderna tecnologia, não só distancia os homens nas suas relações face a face, como também cria uma redoma crescente de artificialidade nas suas vidas diárias. [...] Entramos no paraíso artificial das imagens e sons virtuais, onde o homem isola-se com formas e conteúdos estetizados, mas vazios de sentido (1995, p. 239).

Os paraísos de Britto remetem à condição de vida na cidade, seria um paraíso construído de asfalto e cimento armado. Nessa perspectiva, o espaço urbano é apresentado por meio de fruições negativas. Segundo Roberto Guiducci (1980), na cidade o sujeito não vivencia apenas problemas relativos à opção de trabalho e moradia, visto que também enfrenta impasses que abalam o seu desenvolvimento comunicativo e psicológico, os quais chocam os pressupostos básicos para fazer do homem um ser social. Segundo o autor:

O habitante da cidade, uma vez resolvido o problema do trabalho e da habitação no sacrifício de qualquer outro espaço, encontra-se não somente diante de uma série ininterrupta de paredes de cimento como também diante de paredes psicológicas que impedem um desenvolvimento normal da infância, a possibilidade de comunicação com a vizinhança, a capacidade de alternativas de experiência, de onde surgem as neuroses, a insegurança, a instabilidade, a claustrofobia, a despersonalização, sem que as vantagens da

cidade possam compensar estas perdas que incidem no interior profundo do homem e não lhe permitem um desenvolvimento equilibrado (GUIDUCCI, 1980, p. 89).

Tânia parece ter perdido a capacidade de experimentar alternativas existenciais fora daquela vivida no Rio de Janeiro, daí nascem as neuroses, a irritabilidade e a instabilidade diante da figura dos moradores do interior. A constante referência ao enclausuramento das personagens, sobretudo na primeira parte do livro, que demarca uma atmosfera solipsista, comprova a ênfase dada pelos contos à negatividade do espaço urbano. O sujeito contemporâneo perdeu a sua unidade, conseqüentemente, resta a falta de comunicação, o medo, a insegurança. Assim, as reflexões de Guiducci (1980) acerca da condição do sujeito na grande cidade nos fazem úteis para compreender a obra de Britto: “condições de vida, a liberdade se transforma em repressão, a facilidade de relacionamento, em solidão, a oferta de ocasiões, em insegurança e medo” (GUIDUCCI, 1980, p. 90).

A rodoviária onde o ônibus deixou Tânia é descrita por ela como um ambiente “melancólico”, localizado à margem do rio das Virgens, rio de águas turvas, lamacentas e “lerdas”, de onde exala um cheiro suave de podridão. A natureza também é apresentada por uma olhar negativo, Tânia não consegue esquecer a paisagem carioca quase toda entrecortada por um horizonte de prédios. O rio sempre simbolizou a existência humana e o curso da vida, com a sua sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios, comentam Chevalier e Gheerbrant (2006). As sinuosas curvas do rio remetem aos caminhos tortuosos pelos quais Tânia irá trilhar com o início de sua pesquisa, longe de sua “toca” no Rio de Janeiro.

No dia seguinte, após se alojar em um hotel bastante precário em São Dimas, Tânia dirigiu-se à casa de seu Gastão, esposo da poetisa Matilde Fortes, importante peça dentro do conto. A casa ficava a dois quarteirões do hotel, o lugar seria bastante frequentado por Tânia em sua pesquisa. A última vez que Ercila, orientadora de Tânia, se encontrou com o seu Gastão foi quando lançou a obra *Poesia reunida*, há cinco anos da temporalidade narrada. Nesse momento, o velho possuía por volta de uns noventa anos. A casa de seu Gastão é um dos poucos lugares em São Dimas em que Tânia conseguia ficar à vontade. Os diálogos repletos de ambigüidades acerca da obra de Matilde Fortes e a alimentação são elementos importantes para a adaptação de Tânia à localidade.

Para dar prosseguimento à pesquisa, Tânia levou um *laptop* que apresentou inúmeros problemas resolvidos pelo técnico em informática, cujo nome é Clemenceau, indivíduo que demonstra uma estranha solicitude com a pesquisadora. Embora tenha um

nome francês, o jovem é mestiço de índio. Britto traz para a narrativa um elemento da nossa formação étnica, evidentemente esquecido como tantas outras minorias.

Tânia surpreende-se diante das marcas da civilização naquele povoado esquecido, deixa transparecer um olhar preconceituoso, coloca-se acima do jovem Clemenceau, proprietário da CyberDimas, espaço que ganhou um status de *locus amoenus*, onde Tânia punha-se em integração com a sociedade industrial via Internet, a dez reais por hora de navegação. CyberDimas torna-se conforto para as penosas horas naquela cidade tão esquecida que nem mesmo a comida do hotel despertava alguma sensação agradável na personagem central: “A sopa do jantar estava sofrível, mas o estrogonofe estava ruim de doer. Eles põem palmito em vez de champignon e alguma substância misteriosa em vez de creme de leite, mas prefiro não tentar identificar” (BRITTO, 2004, p. 82-83).

Objetivamente o deslocamento de Tânia em direção ao interior de Minas aconteceu ao atender ao pedido de Ercila, coordenadora do Nuelfe, Núcleo de Estudo de Literatura Feminina, por isso tinha que examinar os manuscritos originais de Matilde, produção envolta em mistérios:

Expliquei que o meu objetivo era examinar os manuscritos de Matilde para esclarecer uma série de dúvidas textuais, porque ele não era o único a fazer críticas à edição da *Poesia reunida*: quase todo mundo encontrava uma série de problemas na edição, e não só na introdução. Além das gralhas evidentes, havia muitas dúvidas quanto à pontuação; a estrofação também tinha sido questionada por mais de um crítico, principalmente nos poemas em verso livre (BRITTO, 2004, p. 85).

Além de disso, Tânia deslocou-se para São Dimas guiada por um sonho: encontrar os originais dos “Sonetos negros”, outra obra da autora, que por sinal era seu objeto de estudo no doutorado e também uma utopia de adolescente. Sobre esse sonho juvenil, comenta a personagem:

Assim que sentamos, o velho quis saber o que me levava a virar pesquisadora literária. Falei-lhe no impacto sobre mim da primeira leitura dos ‘Sonetos negros’, ainda na adolescência – a força daqueles versos em que um erotismo intenso e um amor visceral parecem transpor uma obscura resistência racional. Ele me escutava balançando a cabeça. Expliquei como foi importante a descoberta da poesia de Matilde Fortes, para mim e para todos da minha geração – principalmente as mulheres, acrescentei (BRITTO, 2004, p. 92).

Os textos de Matilde Fortes sensibilizaram Tânia e toda a sua geração. Isso nos remete ao primeiro conto do livro de Britto, “Os paraísos artificiais”, no qual se discute o poder da escrita. Para Tânia e a sua geração, os textos da poetisa exerceram um verdadeiro fascínio, que transformou toda a sua existência, levando-a a ser uma pesquisadora acadêmica.

Seu Gastão, esposo de Matilde Fortes, com muita boa vontade, permitiu que Tânia utilizasse o gabinete da esposa para realizar as suas pesquisas. Assim, com os dias, os laços entre os dois se estreitaram e ambos puderam conversar muito sobre a obra de Matilde Fortes, mesmo porque seu Gastão foi um dos maiores leitores da poetisa, pelo menos era o que Tânia ainda acreditava. No gabinete da poetisa, a pesquisadora carioca pôde observar uma pintura feita por um artista cujo nome é Portinari, nome que por sinal também contribui para aumentar a verossimilhança, ou para tornar frágil e complexa a fronteira entre o real e o ficcional do texto de Britto, devido à referência ao pintor paulista da cidade de Brodósqui:

Há uma janela alta, que dá para um jardim, e ao lado da janela um retrato de Matilde Fortes de corpo inteiro – o famoso Portinari reproduzido na *Poesia reunida*. É um belo quadro, a que uma reprodução em preto-e-branco não pode fazer jus. Portinari soube captar ao mesmo tempo a beleza de Matilde e sua expressão implacável, um pouco assustadora. Percebi pela primeira vez um detalhe interessante: na capa do livro que Matilde tem na mão dá para ler um nome ‘Bilitis’. É um livro de um poeta francês do *fin-de-siècle* meio fora de moda, Pierre-Louis alguma coisa, senão me engano; preciso verificar (BRITTO, 2004, p.87).

A pintura de Portinari é uma peça importante de um grande quebra cabeça “criado” por Gastão, pode ser vista como uma pista para a compreensão da fraude literária ainda não descoberta por Tânia. Assim, adiante a própria pesquisadora nos oferecerá informações acerca de Pierre Louis, o que serve para compreensão daquilo que estava obscuro, como sugere o título do conto, “Os sonetos negros”.

Quando Tânia adentrou no gabinete de Matilde Fortes, percebeu que tudo estava deploravelmente desorganizado, como se existisse alguém por de trás a articular a desordem, o que fazia que o mistério acerca dos originais da obra “Sonetos negros” permanecesse insolúvel. Parecia faltar uma peça no todo, elemento importante que viria a dar sentido, mas, enquanto isso, o vazio de significado reinava naquele mundo de regras próprias e ainda obscuro para Tânia. Os livros não possuíam os rascunhos originais, mas as cópias passadas a limpo por seu Gastão numa máquina de escrever, com correção a lápis. Matilde tinha o hábito de jogar fora os originais após vê-los datilografados por seu esposo. Seu Gastão era incansável no trato com tudo aquilo que envolvia a obra da mulher.

O senso de alteridade de Tânia era praticamente inexistente, tanto em relação à coletividade local quanto no que diz respeito às pistas indicadas pelo velho Gastão sobre os “Sonetos negros”. Mais uma vez, o descompasso entre a temporalidade local, vagarosa, reflexiva, compassada, e a maneira de ser e agir cosmopolita, dinâmica e fugaz, torna-se ponto chave para o entendimento da obra e funciona como uma espécie de “cegueira”

temporária da personagem Tânia, por não conseguir “reparar” os índices revelados por seu Gastão. É por meio de um olhar indiferente que Tânia conheceu a igreja matriz da cidade de São Dimas.

O templo religioso era o principal ponto turístico do lugar, e nem por isso deixou de receber um olhar cético por parte de Tânia:

[...] a matriz de São Dimas, principal atração turística da cidade. A igreja fica na praça principal. Não é exatamente uma das glórias da arquitetura brasileira, embora, como todos dizem aqui seja ‘considerada’ a mais antiga da região. Segundo o sacristão, a estrutura original é do início do século XVIII, mas após dois incêndios e várias reformas o prédio que se oferece ao turista involuntário (e haverá outra espécie de turista em São Dimas?) é uma espécie de Frankenstein estilístico, em que colunas jônicas e coríntias convivem com elementos coloniais na mais perfeita desarmonia. A fachada não seria de todo má se não fossem as duas torres assimétricas, uma mais feia que a outra, acrescentadas por dois párocos sucessivos, inimigos fegadais (BRITTO, 2004, p. 91).

A Igreja Católica, no conto, representa a imagem de um mundo obscuro desconhecido por Tânia, uma estudante pretensamente cosmopolita, cercada de uma arquitetura padronizada e insípida que remonta à ideia de desenraizamento existencial tão comum no pós-modernismo. No interior da igreja, havia uma peça bastante admirada, a imagem de São Dimas; existiam poucos templos dedicados a esse santo, segundo Tânia. Havia um mistério a envolver a figura do santo, que estava suspenso no altar meio contorcido, numa posição antinatural. De acordo com o capelão, a imagem de São Dimas foi esculpida sobre uma cruz, mas um bispo tinha dito que o objeto era um símbolo eminentemente de Jesus Cristo, retirando-o do madeiro. A imagem do santo separada de sua cruz evoca a ideia de alteração da obra de arte em seu estado originário, temática central da narrativa “Os sonetos negros”, aspecto que aos poucos ganha forma no interior do conto:

Aquilo era apenas a versão oficial; todo mundo na cidade sabia que na verdade a imagem fora roubada nos anos cinquenta, possivelmente com a conivência do pároco (o que mandou construir a primeira torre) e do prefeito. Foi um tremendo escândalo; abriram inquérito, o Iphan interveio, cabeças rolaram e por fim encontraram a imagem num galpão em São Paulo. Só que a cruz estava de tal modo danificada que a solução foi arrancá-la, deixando a imagem de São Dimas naquele eterno transe muscular (BRITTO, 2004, p. 93).

A vaidade do bispo teve o poder de alterar a imagem do santo, que se configura como símbolo daquilo que Tânia irá descobrir mais à frente, isto é, a fraude, ou a adulteração artística. Matilde Fortes queria a glória literária para ocupar a primeira vaga feminina da Academia Brasileira de Letras e não mediu esforços para conquistar o seu “sonho”:

Na parte da tarde mergulhei na correspondência de Matilde. Resolvi me concentrar em meados dos anos trinta, a provável época de composição dos sonetos. Não achei nada de

particularmente relevante. Depois resolvi ler as cartas da adolescência – é, aos dezoito anos Matilde Fortes já tirava cópias das cartas que escrevia, guardando-as para a posteridade. Fascinou-me uma em particular, aparentemente dirigida a uma amiga da mesma idade que ela, em que Matilde traça todo um programa para a sua vida – publicar um livro de poemas aos vinte e dois anos (por que exatamente vinte e dois, meu deus?), conquistar prêmios, tornar-se a primeira mulher a ser eleita para ABL... Esta última meta me chamou a atenção, pelo o que continha de ambição desenfreada e ingenuidade adolescente. Então ela já pensava isso tão cedo? (BRITTO, 2004, p. 106).

Infelizmente não foi possível ser a primeira mulher a ingressar na ABL, vaga ocupada por Raquel de Queiroz, tampouco fazer parte dessa instituição. Assim, Matilde Fortes criou a sua própria academia em São Dimas, a Academia São Dimense de Letras, o que atesta mais uma vez a alma vaidosa e ambiciosa da escritora. O sonho de Matilde Fortes, aliado ao amor de Gastão, fez com que ele escrevesse as obras e deixasse a esposa assinar como se a produção fosse dela. Todos os prêmios, dinheiro e glória foram recebidos por Matilde Fortes.

Aquilo dito pelo sacristão tinha sido a versão oficial, não correspondia à verdade dos fatos. Na verdade, a cruz fora roubada na década de cinquenta, decerto com a conivência do pároco e do prefeito, o que gerou um escândalo, abriu-se um inquérito, por fim encontraram-na em um galpão em São Paulo, de tal modo danificada que a solução foi arrancá-la do madeiro, deixar “a imagem naquele eterno transe muscular”. Esse caso pode ser visto como uma espécie de alegoria que revela um processo semelhante ao que se deslinda dentro da narrativa envolvendo o nome da poetisa Matilde Fortes. As semelhanças são evidentes, existe uma verdade pública, histórica, respeitada por muitos, e outra que caminha na contramão, escondida, mas que, em algum momento, virá à tona, para chocar toda a cidade e setores da Academia.

Uma vez por ano, a cidade comemorava o dia do santo padroeiro, São Dimas, importante pista para Tânia conseguir compreender a fraude que envolvia a produção de Matilde Fortes:

Clemenceau disse que muito melhor que a feira é a festa do padroeiro, em março: vêm ladroes de toda a região em romaria, para prestar homenagem ao santo, mas se comportavam de maneira irrepreensível durante a festa – durante três dias a taxa de roubo cai para zero, ainda que por vezes ocorra uma outra briga entre romeiros alcoolizados. A polícia faz vistas grossas a esse verdadeiro congresso nacional do crime, para não se indispor com a Igreja (BRITTO, 2004, p. 109).

A cidade permanecia em festa para celebrar o padroeiro São Dimas, santo dos ladrões e falsários. Tânia fez uma pesquisa no *google* a respeito do santo dos ladrões:

Não resisti e dei uma busca no Google para ‘são Dimas’. Encontrei, além do home page da prefeitura da cidade, um site chamado ‘Tudo sobre os santos’. Procurei ‘S. Dimas’ e encontrei um pequeno texto que dava a entender, com toda a diplomacia de que um católico

fervoroso é capaz, que a única ‘informação concreta’ a respeito do personagem era a rápida referência a ele no Evangelho (Lucas 23: 39-43); no texto bíblico, nem mesmo seu nome era mencionado. Segundo o site, São Dimas era ‘o padroeiro dos ladrões, estelionatários, falsários e criminosos em geral’. Deve ter muitos adeptos no Brasil, pensei (BRITTO, 2004, p. 94).

Nessa parte do conto, a única certeza não pensada por Tânia é a de que a “escritora” que ela tanto cultuara por quase toda a sua vida ao certo não escrevera nenhum dos livros atribuídos à autoria dela. Ironicamente, Matilde Fortes nasceu e “viveu” na cidade dos ladrões/falsários, o que sugere uma postura praticada por ela.

No dia 18 pela madrugada, Tânia recebeu um telefonema da governanta de seu Gastão avisando a ela que o esposo de Matilde estava internado e que ele havia deixado um envelope para ela. Seu Gastão estava internado num hospital bastante moderno para aquela pequena cidade, algo notado pela pesquisadora:

O hospital é um prédio pequeno, mas surpreendentemente moderno e bem equipado. Identifiquei-me e fui informada de que o dr. Gastão estava fazendo exames no momento, mas que a sua condição era estável e mais tarde ele provavelmente poderia receber visitas (BRITTO, 2004, p. 110).

A modernização e manutenção do hospital de São Dimas ocorreram graças a seu Gastão, que, com o dinheiro da venda dos livros “de” Matilde Fortes, ajudava a manter a estrutura dessa instituição. Tudo isso também se configura como uma pista para fraude, uma vez que o velho arcava com as despesas do hospital como uma maneira de compensar a grande manobra utilizada por ele e a esposa durante anos: “[...] graças a uma doação de seu Gastão que o hospital foi reformado e modernizado há alguns anos, sendo agora ‘considerado o melhor da região’, melhor até que o de Vargem dos Índios” (BRITTO, 2004, p. 113).

No hospital, Tânia resolveu abrir o envelope de papel pardo, mal sabia que tinha em mãos os originais do livro que há anos todos procuravam:

[...] mas antes de voltar para o hotel não resisti e, ali mesmo na recepção, sentei-me numa cadeira e abri o envelope. Um forte cheiro de ácaros me fez esticar bem os braços, para afastar o envelope do rosto tanto quanto possível. Retirei um maço de sessenta ou setenta folhas datilografadas. A primeira página ostentava o título: ‘OS SONETOS NEGROS’. Meu coração disparou; passei para a segunda. ‘Ouve esta voz, estranha, tão contida...’ Quando ia virar a página, voltei atrás; teria eu lido errado? Não, a palavra era mesmo ‘estranha’, no feminino; mas o A estava riscado a lápis, e um pequeno O fora traçado ao lado. Detive-me no verso inicial, curiosa; a forma feminina gerava uma ambiguidade interessante. De repente meu deu um estalo. Fui direto para o verso inicial do soneto 55 e li: ‘Se te disser que não te quero, amada’- mais uma vez, uma pequena emenda a lápis transformava o A final em O. Pulei para o quinto verso do 97 e lá estava: ‘Minha adversária...’; um traço a lápis cortava a primeira palavra do verso e o A final da segunda; no espaço acima, a palavra ‘Meu’ e um O. Não havia dúvida: em sua forma original, os ‘Sonetos negros’ haviam sido dedicados a uma mulher (BRITTO, 2004, p. 110).

Diante do livro de Matilde Fortes, os “Sonetos negros”, Tânia resolveu voltar ao hotel para organizar as ideias e lá teve a primeira conclusão sobre a obra da poetisa: somente agora, às portas da morte, Gastão resolveu abrir o jogo sobre a postura lésbica da esposa. Porém não quis aceitar essa hipótese, pois caminhava contra o seu posicionamento acerca da análise literária, ou seja, a sua primeira conclusão estava em desacordo com a sua postura de pesquisadora, visto que sempre procurou recusar uma “leitura estritamente autobiográfica de uma obra literária tão estupenda” (BRITTO, 2004, p. 111). No Nuelfe havia uma pesquisadora, a Leandra, que acreditava que a compreensão de um texto literário deve se pautar principalmente no aspecto biográfico do escritor. Os aspectos extra literários, segundo Leandra, são mais importantes do que o próprio texto. Diante do dado sobre a possível relação homossexual de Matilde Fortes, Tânia lembrou-se da pintura que havia no gabinete da poetisa que segurava um livro de Pierre Louis: “Uma pista em que ninguém havia reparado até então. E Bilitis? Tinha uma vaga ideia de que o poema de Pierre-Louis não-sei-lá-das-quantas tinha a ver com lesbianismo. Eu precisava urgentemente consultar o Google” (BRITTO, 2004, p.111).

Tânia voltava ao hotel bastante escandalizada, mas principalmente irritada com o posicionamento de Gastão: “Mesmo assim, eu não conseguia perdoar-lhe aquela violência, a adulteração de uma obra literária extraordinária para proteger-se de um escândalo; mas talvez o motivo não fosse esse, e sim o ciúme” (BRITTO, 2004, p. 111). Porém a condição de saúde de seu Gastão fizera Tânia perdoá-lo, mesmo ao “realizar” tamanha violência contra a obra literária da esposa. No hotel Tânia tentou falar com Ercila, não conseguiu, pensou usar os computadores de Clemenceau. A protagonista enviou um e-mail à sua orientadora contando-lhe as últimas descobertas sobre a obra de Matilde Fortes. Em seguida, resolveu voltar ao hospital para ver o estado de saúde de seu Gastão.

No quarto, o velho logo perguntou sobre o envelope entregue à pesquisadora, que respondeu:

‘Ainda não tive tempo de ler direito, só dei uma folheada... mas já vi o bastante para ficar...muito surpresa. O senhor está bem?’

Ele riu baixinho. ‘Muito bem. Estou me sentindo muito bem.’ Fez uma pausa e disse: ‘A senhorita certamente entenderá por quê’.

Sorri para ele. ‘É claro.’ Fiquei algum tempo sem saber o que dizer; o melhor que encontrei foi: ‘O senhor a amava muito’.

Ele sorriu. ‘Muito’. Ficou calado por alguns momentos, depois pigarreou. ‘A senhorita naturalmente pode continuar a sua pesquisa, aconteça o que acontecer. Só lhe peço uma coisa: que não divulgue sua descoberta enquanto eu estiver vivo’. [...] ‘Tenho certeza de que a senhorita não terá de esperar muito’ [...] ‘Não... eu quis dizer...antes’, tentei explicar, ‘na época da publicação. O senhor não poderia ter agido de outro modo. Hoje os tempos são outros, mas naquele tempo... as pessoas não iam compreender.’ Seu Gastão me

olhava atentamente; eu queria falar mais, mas a presença de dona Aspásia me inibia.’ ‘Seja como for’, concluí, ‘tenho certeza que o senhor foi movido pelo amor’ (BRITTO, 2004, p. 115-116).

O diálogo entre os dois é repleto de lacunas, não conversaram claramente sobre os motivos que fizeram o seu Gastão tomar qualquer posicionamento a respeito da produção literária de Matilde Fortes. Essas brechas reforçaram a primeira leitura estabelecida por Tânia sobre a orientação sexual da poetisa, o que sustentava o posicionamento de Leandra.

Essa parte da narrativa é bastante intrigante para o leitor que, aos poucos, juntamente com a protagonista, pode montar o grande quebra-cabeça composto pelas inúmeras pistas que vão surgindo acerca do caso de Matilde Fortes. Isso remete ao primeiro conto do livro, “Os paraísos artificiais”, narrativa/ensaio sobre o fascínio que a escrita exerce sobre nós. Curiosamente, o livro *Os paraísos artificiais* é aberto por um conto que discute o poder da escrita e termina com outro que também realiza uma reflexão sobre o papel da escrita para o sujeito pós-moderno, que pode encontrar nessa habilidade humana a chave para o paraíso artificial. É justamente esse contato com o universo maravilhoso da escrita que fizera Tânia se deslocar rumo a São Dimas e realizar um trabalho científico sobre a obra de Matilde Fortes.

Nessa parcela final do conto, Britto convida-nos a uma reflexão sobre o papel da morte/velhice para o sujeito, basta atentarmos para as palavras finais de seu Gastão:

‘Não; a próxima refeição de que eu participar há de ser na condição de prato principal, e a senhorita não será convidada. Não me contradiga; sei o que estou dizendo. Noventa e dois anos é bastante, é mais do que bastante. E eu não poderia morrer em melhores circunstâncias, com dona Aspásia cuidando-me do corpo e a senhorita...’ (BRITTO, 2004, p. 115).

Seu Gastão sabia que possuía um encontro marcado com a morte. Essa situação limite sensibilizou-o sobre o grande segredo guardado em seu peito, não poderia levar com ele o enorme peso de ter “enganado” milhares de fãs e estudiosos acerca da obra de Matilde Fortes. A obra literária é um exercício do fingir/dissimular, portanto, mesmo que o marido e a mulher tivessem disfarçado a real autoria dos textos, isso não retiraria a qualidade da obra, talvez até pelo contrário, a deixaria mais densa ainda, pois não saberíamos até que ponto a voz ali presente fosse de Gastão ou Matilde, ou mesmo a mistura das duas.

Sobre as revelações feitas por seu Gastão à Tânia no hospital, Walter Costa nos oferece valiosas informações:

[...] uma meditação sobre a velhice e a morte, e o eventual valor da literatura – tudo isso sem a mínima solenidade. Justamente porque o tom não é sério e o riso é convocado

repetidas vezes, os problemas sérios podem ser tratados com grande eficiência e o leitor, mesmo o mais crítico, suspende a descrença e entra no encanto (2012).

Ao retornar ao hotel, Tânia logo ligou para Ercila, que já havia espalhado para todo o Nuelfe a nova descoberta sobre Matilde Fortes, o pedido de confiança feito por Gastão não poderia ser respeitado. Na conversa com a orientadora, Tânia pediu prudência na revelação dos fatos, uma vez que ela ainda não havia lido criteriosamente os originais. Assim, Tânia leu algumas informações retiradas da internet acerca de Pierre Louis, autor do livro que Matilde Fortes segurava em seu gabinete na pintura de Portinari:

As canções Bilitis, de Pierre Louÿs. Obra em versos, de um intenso erotismo homossexual, supostamente de autoria de uma poetisa greco-fenícia, Bilitis, que teria sido amante de Safo. Na verdade, Louÿs, que se apresenta como tradutor dos poemas e autor de uma erudita introdução, inventou a poetisa e sua obra; trata-se de uma bem realizada fraude literária. Os poemas, segundo a crítica, têm algum valor; alguns deles incorporam fragmentos de textos autênticos de Safo (BRITTO, 2004, p. 120).

A utilização da obra de Pierre Louis na pintura colocada no gabinete seria uma estratégia feita por Gastão/Matilde para que no futuro os estudiosos/leitores pudessem compreender que o casal tivera atualizado a obra do francês no Brasil. Portanto, o caso dos “Sonetos negros” seria uma espécie de “Canções de Bilitis Tupiniquim”. Uma postura análoga a de Pierre Louis foi utilizada por Gastão nos momentos finais da vida, quanto à revelação feita. O escritor francês, durante quinze anos, sustentou que o livro *Canções de Bilitis* fora uma obra traduzida por ele do grego para o francês, porém, no final da vida, Pierre Louis convidou os meios de comunicação a fim de revelar toda a “verdade” sobre o caso, isto é, tudo o que durante anos muitos pensaram ser a obra de uma escritora grega, na verdade, tivera sido escrita por ele. Gastão, semelhantemente ao final da vida, assume a autoria dos livros que todos acreditavam ser de Matilde Fortes.

A pesquisa feita na internet sobre o caso “Bilitis” apenas aumentou o desconforto de Tânia, que ainda não conseguiu formular o que a sua intuição lhe dizia pouco a pouco. Ela leu todos os sonetos cuidadosamente, não queria se precipitar novamente e, por fim, conclui escrevendo um *e-mail* à Ercila:

Cara Ercila:

Mil perdões pela confusão que aprontei. Só agora, duas e tanto da madrugada, terminei de ler os originais dos sonetos. Não tenho a menor dúvida de eles são de autoria de Gastão Fortes. Nos originais, tudo o que está na primeira pessoa é masculino, e o que está na segunda pessoa é feminino. Ele escreveu os poemas, dirigidos a ela, e ao se dar conta de que Matilde ansiava mais do que tudo pela glória literária, renunciou a sua própria carreira literária por amor a ela – é essa a chave do famoso ‘tema da renúncia’. Está igualmente claro para mim que o resto da obra de Matilde foi também escrito por ele – eu teria que examinar os poemas com cuidado, mas não é preciso pensar muito para achar exemplos que comprovem a hipótese. Releia, por exemplo, a terceira estrofe de ‘Palavras ocultas’, está

tudo lá; para não falar na ‘Vilanela de maio’, de cabo a rabo. Todas as conversas que tive com o velho apontam para essa conclusão; coisas que ele me disse, que na hora não entendi muito bem, agora fazem sentido. Foi por isso que Gastão Fortes me pediu para só divulgar o segredo depois de sua morte; não queria desfrutar por um instante que fosse, em vida, da reputação que transferiu para a mulher. Uma bela história de amor, não é? E um belo abacaxi para os estudos matildeanos, como diria a Leandra [...] (BRITTO, 2004, p. 121).

Um aspecto importante do conto, ainda não comentado, é a utilização de uma linguagem que envolve termos técnicos da informática – *Cyber*, *laptop*, memória *ram*, *back-up* –, além de uma linguagem usada na rede internacional de computadores – *Google*, *e-mail*. A minúcia nos dados referentes à Matilde Fortes e o uso desses termos que se referem a nossa contemporaneidade contribuem para dar verossimilhança ao conto.

Outra marca das narrativas pós-modernas, como explica Linda Hutcheon (1995), presente na obra de Paulo Henriques Britto, que manipula o leitor num mundo ficcional muito próximo da realidade, é a utilização de inúmeros nomes de artistas/escritores consagrados, por exemplo, Cândido Portinari, Manoel Bandeira, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, entre outros. O conto “Os sonetos negros” tematiza essencialmente a própria arte, nuance pós-moderna, pois “imitando a arte mais que a vida, a paródia reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza” (HUTCHEON, 1995, p. 40). Essa narrativa de Britto articula-se/brinca com diferentes contextos culturais e históricos, aspecto que nos coloca em um típico território pós-moderno, em que as certezas unificadoras não existem.

No domingo cedo, o gerente do hotel, seu Olavo, comunicara à Tânia que o esposo de Matilde Fortes havia falecido à noite. Ercila lera o e-mail da protagonista:

Liguei: a Ercila estava excitadíssima, começou logo dizendo que haviam ligado do Nuelfe, que iam segurar a antologia para incluir poema de Matilde Fortes; não deixei que ela terminasse a frase, perguntei se já tinha lido a mensagem que eu enviara minutos antes e ela disse que não; insisti que lesse, disse que Gastão Fortes havia morrido, que eu estava indo para o cemitério e ligaria mais tarde; ela queria porque queria me falar o Nuelfe e a escolha de alguns ‘Sonetos negros’ para a antologia, mais interrompi dizendo que não tinha tempo, repeti que ela lesse meu e-mail e praticamente bati o telefone na cara dela. Depois, como sempre, me arrependi; constatei que estava com os nervos à flor da pele (BRITTO, 2004, p.123).

Após o enterro de seu Gastão, finalmente Ercila conseguiu conversar com Tânia. A conversa entre as duas não tivera o tom amistoso de alguns momentos e revela alguns vícios no interior da academia:

A certa altura ela disse que eu ‘não tinha o direito de fazer uma coisa dessas com Matilde Fortes’, que Matilde Fortes era ‘o nosso maior ícone’; será que eu não entendia que essa minha história ia inviabilizar a minha pesquisa, que o Nuelfe não ia financiar uma pesquisa sobre a obra de Gastão Fortes? Respondi então que não era ‘minha história’ coisa nenhuma, que eram os fatos, e eu não podia fazer nada; Ercila me xingou de ‘positivista’ – pior xingamento de que ela é capaz –, disse que não admitia essa conversa de ‘fatos’, que eu

queria era sabotar os estudos femininos no Brasil, e começou a chorar (BRITTO, 2004, p. 125).

Por meio da ficção, Britto ironiza alguns “vícios” da Academia, como o pedantismo na criação de termos analíticos para a literatura - “matildeana” e “clitoricêntrica”. Sobre isso, Tânia leu uma tese, da pesquisadora Leandra, a respeito da produção de Matilde, refutando-a por completo. Não conseguia ler a produção de Matilde essencialmente feminina. Com isso, o conto ganha uma dimensão metalinguística, que é outra marca da pós-modernidade.

Britto despeja um pouco de teoria literária por meio da fala da protagonista, ao desconstruir os aspectos estudados por Leandra. Pouco a pouco, Tânia consegue entrar na alma poética de Matilde, cuja voz lírica debate-se entre o amor e a renúncia. Tânia, diferentemente de Leandra, via a obra “Sonetos negros” não como documento autobiográfico, mas como uma ficção em versos, em que nem tudo é esclarecido, como nos sonetos de Shakespeare. Tânia pergunta-se: faria sentido afrontar a tese da clitoricidade da escritura matildeana, quer dizer, criticar uma orientanda de Ercila? Afinal, a bolsa que custeava Tânia provinha do Nuelfe. Como se vê, o conto sonda outra questão de ordem ético-profissional do universo acadêmico.

A última parte do diário eletrônico de Tânia foi escrita na rodoviária de São Dimas, no dia 20 de julho, precisamente sete dias após a sua chegada à cidade. O ônibus sairia dentro de vinte minutos:

Olho para as águas lamacentas do rio enquanto espero a hora de entrar no ônibus. Penso na reviravolta causada na minha vida pelo envelope de papel pardo – mudanças de planos, brigas pessoais, crises institucionais – e me sinto tentada a abrir a sacola discretamente, sem que ninguém perceba (o que não seria difícil, pois a rodoviária está às moscas), e jogá-lo no rio. Afinal, até agora ninguém mais viu os originais; a tentação é forte. Por outro lado, penso em Gastão Fortes, o segredo que guardou por tantos anos, para revelá-lo a uma desconhecida, movido por uma vaidade tardia e inesperada; penso também em todas as perguntas que me fariam depois, todas as explicações e desculpas que seria preciso dar. Bom, preciso tomar uma decisão depressa; acabam de ligar o motor do ônibus (BRITTO, 2004, p. 126).

O conto fecha-se no mesmo ponto de abertura, sete dias antes, na rodoviária, próximo ao rio das Virgens. O número sete para Chevalier e Gheerbrant (2006) possui uma conotação de mudança depois de um ciclo conclusivo e, normalmente, de uma renovação positiva. No caso de Tânia, temos certa noção de que tanto ela quanto a literatura que é seu objeto de estudo, passarão por inúmeras mudanças, que podem ser representadas pela imagem do Rio das Virgens, que também expressa as transformações pela quais passa a protagonista. O rio, em seu sinuoso percurso, escoando-se nos lagos ou nos mares, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), simboliza a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de sentimentos, emoções e intenções, e, sobretudo, de seus desvios. Tudo isso

sugere uma simbologia bastante heraclitiana, segundo Gilbert Durand, que vê a água como sendo metáfora do tempo:

A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclitiano. A água escura é “devir hídrico”. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura irrevogável. [...] A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva (DURAND, 2002, p. 96).

Tânia após a viagem ao interior mineiro jamais verá a obra de Matilde com os mesmos olhos, as descobertas feitas nos sete dias murão os rumos de sua pesquisa, e, talvez, de como se olhava a produção dessa poeta. Todas essas transformações são expressas por meio da imagem do Rio das Virgens.

O final do conto remete ao início, visto que ambas as partes têm como ponto de partida o Rio das Virgens. Dessa maneira, percebe-se que a narrativa descreve um traçado oblongo, semelhante à forma geométrica de uma parábola, além de certa aproximação com a modalidade narrativa denominada pelo mesmo nome. Curiosamente, as parábolas narrativas transmitem um conhecimento ético/moral, condição expressada no final do conto, uma vez que Tânia passa por um dilema: ser ou não ser politicamente correta. Caso jogasse os originais no rio, a fraude literária continuaria a existir à revelia de todos. Nesse caso, Matilde Fortes continuaria a ser o mito literário de São Dimas. De outro lado, caso Tânia desse prosseguimento à descoberta e a tornasse pública, o Nuelfe seria comprometido, a sua amizade/relação com Ercila não existiria mais e o próprio doutorado e a pesquisa acerca da obra de Matilde Fortes seriam interrompidos. Porém, antes de tomar qualquer posicionamento, o conto é finalizado, terminando em aberto, aspecto que pode remeter à condição pós-moderna em decorrência da falta de certeza do sujeito contemporâneo.

## CONCLUSÃO

pedaço de prazer  
perdido  
num canto do quarto escuro  
inferno paraíso  
vivo ou morto  
te procuro  
(LEMINSKI, 1991, p.53).

Ao longo destas páginas, defendemos algumas hipóteses de trabalho: a primeira se refere à noção de paraíso, que esteve associada ao Brasil. Apresentamos como esse aspecto ocorrera em alguns textos literários, para isso, recorremos a algumas obras representativas que ilustram a condição de paraíso vinculada ao território brasileiro. Primeiramente realizamos um percurso sobre como esse paraíso foi representado de maneira exuberante/natural em algumas obras, por exemplo, em “A carta do achamento”, de Pero Vaz de Caminha, no romance *Iracema*, de José de Alencar, no poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Nesse primeiro momento, o Brasil, em muitos casos, acabou sendo representado de maneira exótica, focalizado, sobretudo por um olhar de admiração acerca de uma natureza vista sob o prisma de um paraíso reencontrado. Ao que tudo indica, chegar ao Brasil, equivale a uma espécie de regresso à primeira Idade da Humanidade, entrar em contato com um mundo imaculado pelo homem. Nesse paraíso, de acordo com o texto embrionário da “nossa” literatura, “A carta do achamento”, de Pero Vaz de Caminha, não há necessidade de trabalho por parte de seus moradores, pois a natureza oferece uma variedade de alimentos que dispensam o plantio do homem. O Brasil também passou por outro processo de representação da noção de paraíso em obras como *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio, *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, *Os ratos*, de Dyonélio Machado, *Feliz ano novo*, de Ruben Fonseca. Nesses textos, a representação literária do Brasil articula-se associada à cidade, por isso a recorrência a esse espaço artificialmente construído. É justamente por meio desses autores, que a noção de paraíso edênico passa por um processo de desconstrução para dar lugar a uma nova representação do Brasil. O exotismo natural dos textos “fundadores” da nossa literatura deu lugar à paisagem urbana. Esse outro olhar sobre o Brasil ocorrera, sobretudo, a partir do Romantismo, sendo “acentuado” com o Modernismo até chegarmos a obras contemporâneas como *Feliz ano novo*, de Ruben Fonseca, e *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, que têm a cidade como espaço predominante. A cidade nessas obras, sobretudo em Britto, se configura como um lugar

que aprisiona o sujeito, por isso, em alguns contos de *Paraíso artificial* há uma associação entre cidade e o trauma.

Esse percurso histórico-literário iniciado no Quinhentismo até chegar a obras contemporâneas, como o texto *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, nos fez compreender que a noção de paraíso edênico sofreu alterações, desconstruções. Nesse trajeto, podemos constatar que o Brasil passou a ser representado não mais pela ótica das belezas naturais, mas por um viés urbano, por isso ressaltamos, em nosso percurso, algumas obras da literatura brasileira que têm a cidade como o seu cenário principal. Todo esse caminho foi necessário em decorrência do título e do espaço da obra de Britto, *Paraísos artificiais*, que se vincula ao ideário desse outro “paraíso”. Vale lembrar que a noção de paraíso é um aspecto muito recorrente ao se pensar no Brasil, uma vez que o nosso país nasceu sob o estereótipo de paraíso natural como vimos na parte inicial do nosso trabalho.

Em seguida, articulamos a noção de paraíso vinculada ao escritor francês Charles Baudelaire, que, em sua obra *Paraísos artificiais*, aborda algumas substâncias – vinho, haxixe e ópio – as quais alteram a percepção humana, elevando-a a uma espécie de zona paradisíaca. Essa transformação do estado de alma do homem também pode ser modificada pelas manifestações artísticas, aspecto próximo à produção do escritor carioca Paulo Henriques Britto, uma vez que grande parte dos contos possui algum vínculo com a escrita, tema central de vários deles como em “Os paraísos artificiais”, “Uma doença” e “Os sonetos negros”. Nessas narrativas, o texto cumpre um papel bastante significativo na vida das personagens, que podem alterar as suas percepções/condições existenciais. O ideário do paraíso de Baudelaire é construído no contexto da modernidade, no qual o sujeito se articulava dentro de certa unidade/solidez. A condição do indivíduo moderno fez-nos compreender a construção do sujeito contemporâneo, que não possui as mesmas âncoras do passado.

Outro tema desenvolvido em nosso texto é a noção de sujeito contemporâneo, que, no caso dos contos de Britto, pode ser vista como sujeito pós-moderno; para isso, inevitavelmente tivemos que, em alguns momentos, nos valeremos das teorias sobre a pós-modernidade, tendência estética a que a obra *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, se vincula. Compreendemos que a pós-modernidade não é uma negação/ruptura em relação à modernidade, pelo contrário, o pós-moderno é fruto da própria modernidade. Se

na modernidade havia unidade/solidez, na pós-modernidade há o jogo, há relativização daquilo que se julgava verdade. Experimentamos com a pós-modernidade um interminável momento de incertezas e de inversão de valores. Acerca desse sujeito contemporâneo, podemos concluir que ele perdeu o seu centro, isto é, a sua unidade, em consequência, tornou-se um indivíduo descentrado, por vezes inerte, quase que invariavelmente solitário e incomunicável a viver em um mundo sem as amarras morais que pudessem servir de âncoras. Porém, é bem verdade que a condição do sujeito pós – moderno como articulamos em boa parte de nosso trabalho, nem sempre pode ser levada a algumas partes do mundo, haja vista que em algumas sociedades os valores e os hábitos de vida ainda seguem modelos bastante arcaicos e diversos daquilo que apresentamos. Mas na produção de Britto é possível pensarmos nesse num sujeito pós-moderno que perdeu a sua unidade e se tornou um indivíduo “descentrado”.

Outro importante elemento verificado é a condição solipsista dos cinco primeiros contos do livro, como o próprio escritor, Paulo Henriques Britto, em uma entrevista, afirmou. Realmente esses contos iniciais apresentam com mais frequência os temas da solidão, da incomunicabilidade, do isolamento, do imobilismo das personagens, traços bastante comuns na produção do escritor Samuel Beckett, importante ponto de contato de Britto. Nos cinco primeiros contos – “Os paraísos artificiais”, “Uma doença”, “Uma visita”, “Um criminoso” e “O companheiro de quarto” – podemos constatar certa gradação no que se refere ao contato com o meio externo. No primeiro, não existe nenhuma referência ao mundo exterior, a narrativa ocorre num espaço bastante fechado. No segundo, há uma mínima alusão feita a uma janela que serve apenas para ver um céu sempre bloqueado por nuvens. No terceiro, ocorre um “diálogo” silencioso entre o narrador e um visitante que estava na rua enquanto o primeiro permanecia imóvel na janela de seu apartamento. No próximo, temos novamente a janela como ponto de uma possível interação com o meio externo, mas, neste caso, há uma mínima relação entre o narrador e um jovem bêbado. Por fim, no quinto conto, a realidade externa é metaforizada na figura do oriental e da ex-namorada do narrador. O diálogo intertextual com Samuel Beckett articula-se com mais constância em torno desses primeiros contos, o que não impede que, nos quatro últimos, as marcas do solipsismo beckettiano estejam presentes. Para isso, basta observarmos o comportamento avesso à comunicação de Tânia ao se dirigir ao interior mineiro.

Nos últimos contos do livro *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto, – “Coisa de família”, “O 921”, “O primo” e “Os sonetos negros” – podemos constatar certa dissolução das marcas do solipsismo beckettiano, uma vez que as personagens apresentam certo contato com o meio externo, não mais se encontram numa condição “carcerária”, isoladas e sem interação com a sociedade pela qual estão inseridas. No primeiro conto dessa sessão, o narrador está distante de seu país de origem e lá, no exterior, a contragosto, “estabelece” alguns vínculos com a família de seu vizinho. No conto seguinte, o narrador realiza um percurso em um bairro periférico no Rio de Janeiro e, nesse trajeto, conhece a dura rotina dos moradores do lugar. Em “O primo”, Ivan, o protagonista, segue rumo à “cidade maravilhosa” com a aparente finalidade estudantil, lá se encontra com o seu primo Reginaldo, mas não consegue concretizar o seu sonho de liberdade, verdadeiro motivo da viagem. No último conto do livro de Britto, a protagonista sai do Rio de Janeiro rumo ao estado de Minas Gerais, com o objetivo de estudar o paraíso artificial da linguagem literária de Matilde Fortes. Essas interações das personagens, na segunda parte do livro, distanciam os contos das marcas beckettianas tão presentes nas cinco primeiras narrativas da obra de Britto.

O conjunto de análise e reflexões que realizamos em nossa dissertação não esgota a complexidade e riqueza do universo ficcional de Paulo Henriques Britto, mas acreditamos que elas possam abrir novas possibilidades interpretativas aos leitores/pesquisadores.

**BIBLIOGRAFIA**

ABREU, Fernanda Rangel de Paiva. *Cidade e Literatura: reflexões sobre a Paris do romance policial de Leo Malet*. 2004. 173f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre cultura, arte e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios / Giorgio Agamben*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. 5ªed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 30. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Vila Rica, 1997.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 6.ed. São Paulo: Globo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2000.

ARINOS, Afonso. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 1. ed. Campinas: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALANDIER, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 33-102.

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Menino do mato*. São Paulo: Leyla, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos e prosa*. Trad. de Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

\_\_\_\_\_. *Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Trad, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organização e tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os paraísos artificiais: O ópio e Poema do haxixe*. Trad. Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e M. Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

\_\_\_\_\_. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Ana Maria L. Ioriatti & Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BONNICI, Thomas. *A teoria do pós-modernismo e a sociedade*. Mimesis, Bauru, v. 20, n. 2, p. 25-37, 1999.

BORGES, J.L. *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México: Ed. Fondo de Cultura Económico, 1992.

BORGES FILHO, Ozíris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma toponálise. In: *Linguagem e sociedade: Ozíris Borges Filho e Maria Aparecida Junqueira Veiga Gaeta*. Franca: Ribeirão Preto e Editora, 2005.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRITTO, Paulo Henriques. *Mínima lírica*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

\_\_\_\_\_. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Paraísos artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUENO, André. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: LIMA, Rogério & FERNANDES, Ronaldo Costa. *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

CALDEIRA, Claudia Passos. *Revisando o ethos indígena e a Nação no caminho da construção das identidades*. 2006. 155f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2006.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta do Achamento. In: *Cronistas do Descobrimento*. OLIVIERE, Antonio C. & VILLA, Marco A. (Org.). São Paulo: Ática, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1972.

CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de La posmodernidad. In: *Modernidade: vanguarda artística na América Latina*. Ana Maria Moraes Belluzo (Org.) São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1975.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2006.

CARDIM, Fernão. Do clima e da terra do Brasil. In: *Cronistas e viajantes: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Carlos Vogt, José A. G. de Lemos*. São Paulo: Abril, 1982.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Repensando a Geografia*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

CARVALHO, Sérgio Lage T. *LonelySweet Home: solidão e modernidade*. 1995. 153f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Universidade Federal de São Paulo, 1995.

- CASS, Thiago Rhys Bezerra. *Sombras no Paraíso: dos Poemas de Ossian à prosa indianista de José de Alencar*. 2010. 244f. Dissertação (Mestrado em teoria literária) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20. ed. Rio: José Olympio, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. O Mundo. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COSTA, Walter Carlos. *A fina ficção de Paulo Henriques Britto*. Disponível em: <<http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?idpub=1>>. Acesso em: 19 nov. 2012.
- COUTINHO, Afrânio (org). *A literatura no Brasil: era romântica*. São Paulo: Global, 2003.
- CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas Contemporâneas da Violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. 2009. 239f. Tese (Tese em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras – Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio*. Trad. Ibanez Filho, Porto Alegre: L&PM, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. C. S. Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. O que é um dispositivo? In: *O mistério de Ariana*. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. L. B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. 4ª ed. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ENDO, Jucimeire Ramos de Souza. *A poetização do cotidiano na poesia de Manuel Bandeira*. 2006. 105f. Dissertação (Dissertação em Literatura) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, 2006.

FACIOLI, Valentim & OLIVEIRA, Antonio Carlos (Org). *Antologia da Poesia Brasileira Romantismo*. São Paulo: Ática, 2000.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 2 vol. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1977.

FERNANDES, Ronaldo. Narrador, cidade, literatura. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (orgs). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “O homem-cápsula e os espaços mundializados: cidades ausentes na ficção de Sérgio Sant’Anna”. In: *Revista Semear n° 03*. Rio de Janeiro: Editora PUC, 1999.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. *Michel Foucault uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Modernismo: intertextos. In. DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIRE, Ria (Org). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas: Ed. da Unicamp; Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2000.

GARDIM, Fernão. Tratados da terra e gente do Brasil. In: *Cronistas do Descobrimento*. OLIVIERE, Antonio C. & VILLA, Marco A. (Org.). São Paulo: Ática, 2000.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?* In: *ALCEU*, Rio de Janeiro, v.1 – n.1, p. 64-74, jul/dez 2000. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n1\\_Renato.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n1_Renato.pdf) Acesso em: 27 fev. 2012.

GORELIK, Adrián. “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2000.

GUIDUCCI, Roberto. *A cidade dos cidadãos: um urbanismo para todos*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva e o espaço. In: *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo, Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOBBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Trad. Maria Celia Paoli & Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria Jose Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense Publifolha, 2000.

HOLSTON, J. *A cidade modernista*. Uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUXLEY, Aldous Huxley. *Textos sobre Psicodélicos e a Experiência Visionária 1931-1963*. Rio de Janeiro, Globo, 1983.

IPIRANGA, Sarah Diva da Silva. *O mal da língua: a violência como linguagem nos contos de Rubem Fonseca*. 2007. 171f. Dissertação (Mestrado em Letras-Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

JAMESON, Frederic. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Org. E. Ann Kaplan. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

KHALIL, Marisa Martins Gama. O arquivo pós-moderno. In: *Por uma arqueologia do leitor: Perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária*. 2000. 277 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2000.

KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEENHARDT, Jacques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LIMA, Rogério. Mapas textuais do imaginário fragmentado da cidade. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (orgs). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *Tempos Hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. Apresentação: Jorge Forbes. São Paulo: Barcarola, 2005.

LYNCH, Kevin. A cidade como meio ambiente. In: DAVIS, Kingley et al. *Cidades: a urbanização da humanidade*. Trad. de José Reznik. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972. p. 207-216.

LYON, David. *Pós Modernidade*. São Paulo: Paulus, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. 22ª ed. São Paulo: Ática, 2010.

MACHADO DE ASSIS, José M. *Várias histórias*. São Paulo: Ática, 2005.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. O poema do lá. In: *Crítica*. 1964-1989. Ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MIRANDA, Adelaide Cahlman de. Abscesso na cidade: desencontro, violência e esquecimento em *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 14, p. 3-22, Brasília, jul./ago. 2001.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1974.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: A França no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAES, José de Paulo. *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos – Livro em Versos*. Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Companhia Editora do Minho, 1997.

\_\_\_\_\_. *Poesia 1902-1917*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Coleção Fernando Pessoa, vol. 1.

PIGLIA, Ricardo. “Memoria y tradición”. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1990, Anais. Belo Horizonte, ABRALIC, 1990.

QUADRADO, Adriano Davanço. *Inferno Pós-Moderno: Marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. 188f. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

QUEIROZ, José J. Deus e crenças religiosas no discurso filosófico pós-moderno: linguagem e religião. *Revista de estudo da religião*. São Paulo, nº 2, 2006. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/rever/rv2\\_2006/p\\_queiroz.pdf](http://www.pucsp.br/rever/rv2_2006/p_queiroz.pdf)>. Acesso em: 08 nov. 2012. p. 1-23.

RACHWAL, Dória Rachwal. *Conversa entre Paulo Henriques Britto e Fernando Pessoa*. 2011. 92f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

RAMA, Angel. *Literatura e cultura na América Latina*. AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. (Org.). São Paulo: EDUSP, 2001.

RIBEIRO, Darcy. *Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

RIO, do João. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

ROCHA, João César de C. História. In: JOBIM José Luís (Org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROCHA, Julio Cesar de Sá da. *Função ambiental da cidade: direito ao meio ambiente urbano ecologicamente equilibrando*. São Paulo: Juarez de Oliveira, 1999.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A Poética da Desutilidade: Um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. 2006. 100f. Dissertação (Dissertação de Mestrado em Ciências da Literatura) – Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES, Antonio E. M. *João do Rio – A cidade e o poeta. O olhar de flâneur na Belle Époque Tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

ROSSET, Clément. *A antinatureza: elementos para uma filosofia trágica*. Trad. Getulio Puell, Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SANT’ANNA, Sérgio. *O monstro: três histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SANTIAGO, Silviano. Literatura e Teoria Literária. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SCHORSKE, C. E. “La ideia de ciudad em el pensamiento europeu: de Voltaire a Spengler”. In: *Revista Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 30, jul/out. 1987.
- SEIXAS, Maria Lucília Barbosa. *A natureza Brasileira nas Fontes Portuguesas do Século XVI*. Ed. Portugal, Passagens editores, 2003.
- SHORSKE, Carl. *A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler*. Espaço & Debates. São Paulo: n° 27, 1989.
- SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- SWYNGEDOUW, Erik. A cidade como um híbrido: natureza, sociedade e “urbanizaçãocyborg”. In: ACSELRAD, Henri (Org.). *A duração das cidades: sustentabilidade e risco nas políticas urbanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- THEVET, André. As singularidades da França Antártica. In: *Cronistas do Descobrimento*. OLIVIERE, Antonio C. & VILLA, Marco A. (Org.). São Paulo: Ática, 2000.
- THUMS, Jorge. *Ética na educação: filosofia e valores na escola*. Canoas, RS: Ulbra, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. A descoberta da América; Colombo In: *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-46.
- VARANDA, Felipe. *O vencedor do Portugal Telecon de Literatura lança “Paraisos artificiais”*. Disponível em: <<http://www.fm.usp.br/tutores/boletim/204/autor.php>>. Acesso em: 21 fev. 2011.
- WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2003.