

A CIDADE EM *PARAÍÇOS ARTIFICIAIS* DE PAULO HENRIQUES BRITTO

LANDIM, Henrique Soares

Universidade Federal de Uberlândia

henriqueufulandim@yahoo.com.br

Resumo: Na ficção pós-moderna tornou-se comum o não-envolvimento das personagens com o mundo que os circunscreve. A exemplo, no ano de 2004, Paulo Henriques Britto lançou uma coletânea de contos denominada *Paraísos artificiais*, resultado de um intenso processo de depuração literária. A obra apresenta um universo urbano povoado de indivíduos que se encontram num estado de imobilismo, numa situação de vida que nos faz pensar em condições carcerárias, espaços topofóbicos, segundo Bachelard (1996). Podemos dizer que as personagens de Paulo Henriques Britto são representativos do “homem cápsula” (BALANDIER, 1997, p.10), isto é, aquele que se recusa a abrir os olhos frente ao universo marcadamente urbano. A teoria da topoanálise nos serve de valioso instrumento para compreensão dos nove contos da produção de Britto, contudo salientamos que essa investigação do espaço na literatura “deve ser naturalmente interdisciplinar”, comenta Oziris Borges Filho (2005). A topoanálise, “tal como entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: efeitos psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos” (BORGES FILHO, 2005, p. 93).

Palavra-chave: a representação da cidade;

Em 2004 Paulo Henriques Britto publicou a sua primeira experiência como prosador ao lançar uma produção de nove contos intitulada de *Paraísos Artificiais*, obra que atingiu certa visibilidade no meio literário por se tratar de uma produção cultural de um dos maiores tradutores em atividade no Brasil. Contudo, a crítica permaneceu alheia à compreensão dos contos que compõem o texto de Britto. Com isso, vemos um baixíssimo número de referências bibliográficas relacionadas ao estudo dos nove contos, salvo raras exceções de alguns esparsos artigos encontrados na rede mundial de computadores. Diante disso, para nós o estudo das narrativas de *Paraísos Artificiais* é uma atividade desbravadora em um terreno pouco cultivado das nossas letras.

A obra de Paulo Henriques Britto apresenta um universo urbano povoado de indivíduos que se encontram num estado de imobilismo, numa situação de vida que nos faz pensar em condições de um progressivo isolamento da figura humana. Grande parte das personagens vivem no alto de seus edifícios, numa espécie de ilha de solidão indiferentes à vida comunitária que os cerca, situação típica de um “homem cápsula”, de acordo com Balandier (1997, p.10). Há uma constante recusa, por parte das personagens de estabelecer uma relação com o universo da cidade, espaço que oferece, segundo Schorske (1987), “um eterno aqui e agora, cujo conteúdo é a transitoriedade, mas uma transitoriedade permanente” (1987, p. 15). Essa condição espacial centrada em ambientações fechadas perpassa quase todas as narrativas dessa obra, que serve de matéria prima primordial para a construção das nossas reflexões.

A análise topoanalítica, segundo Gaston Bachelard, em sua *Poética do espaço*, investiga as relações interativas do meio com o homem: “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (1996, p. 28). De forma divergente, o estudioso Borges Filho (2005), amplia o posicionamento de Bachelard ao dizer:

Por topoanálise, entendemos mais do que o ‘estudo do psicológico’, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, etc, fazer parte de uma interpretação do espaço na obra literária (BORGES FILHO, 2005, p. 93).

Como se nota, o estudo de uma produção literária pelo olhar da topoanálise, proposta por Borges Filho, numa dimensão multidisciplinar, deve se guiar pela do elemento espaço, e de vários aspectos, unificados para formar um sistema indissolúvel, pois “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra” (CANDIDO, 2006, p. 14). Uma crítica integral lança-mão livremente de recursos capazes de conduzir a uma interpretação coerente do espaço e de toda a riqueza que a obra literária sugere. A investigação do espaço na literatura deve ser “naturalmente interdisciplinar” (BORGES FILHO, 2005, p. 87). A topoanálise, “tal como entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: efeitos psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos” (BORGES FILHO, 2005, p. 93).

Por concordarmos com a fundamentação acima articulada, no presente texto há uma reflexão nos estudos da topoanálise, guiada pelos pressupostos teóricos de Bachelard, Oziris Borges Filho, entre outros, e da espacialidade, com base, sobretudo, em Michel Foucault. A

nossa fundamentação está baseada nos conceitos de utopia e heterotopia desenvolvidos por Michel Foucault. A primeira modalidade espacial (as utopias) caracteriza-se não como um lugar real, é um espaço da idealização, mas “mantêm com o espaço real da sociedade uma relação de analogia direta ou inversa” (2001, p. 414-5). Foucault ainda caracteriza outra modalidade espacial: as heterotopias, “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis [...] absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais ele falam” (2001, p. 415). Essa segunda caracterização espacial, as heterotopias, relaciona-se aos lugares efetivos, é a realidade em si. É por meio desse olhar que pretendemos analisar a representação do espaço urbano e das personagens que povoam o universo ficcional da obra *Paraísos artificiais*, de Paulo Henriques Britto.

Sobre a relevância do espaço para um texto dramático Aristóteles diz, “Quanto ao trabalho da encenação, a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta” (ARISTÓTELES, s.d., 249). O filósofo grego ao dizer que o espaço no texto cênico é uma peça fundamental, nos faz pensar que esse mesmo elemento em outros gêneros literários possui um papel imprescindível, na verdade, por extensão podemos ver o espaço na obra literária como um importante fator para o desenvolvimento das ações dos personagens desempenhando inúmeras funções dentro dos textos literários.

Assim, na obra *Paraíso Artificial*, de Paulo Henriques Britto, o espaço também é articulado nos contos para causar inúmeros propósitos. Se lançarmos um olhar panorâmico acerca dos nove contos, por exemplo, é possível perceber algumas coordenadas espaciais “em torno da interioridade. Então, convém verificar de que maneira aparece o contraste entre interior x exterior” (BORGES FILHO, 2005, p. 102). Ocorre uma espécie de gradação espacial, isto é, nos primeiros contos, sobretudo nos cinco iniciais, notamos uma ambientação profundamente marcada por espaços fechados, em consequência, nessas narrativas quase não há movimentação das personagens, nem diálogo e o enredo escapa ao tradicional.

No primeiro conto, “Os paraísos artificiais”, encontramos um narrador absolutamente imóvel em um espaço fechado sem nenhuma referência ao mundo exterior. No segundo conto, “Uma doença”, o narrador em primeira pessoa parece se encontrar em um quarto de hospital; nesse caso, é possível perceber uma referência ao mundo externo por meio de uma janela, embora não dê para o personagem ver o céu, visto que este está sempre bloqueado por “nuvens pardacentas durante o dia e negras à noite” (BRITTO, 2004, p. 13). No próximo conto, “Uma visita”, o narrador quase estabelece um contato com o mundo exterior após um diálogo com um desconhecido visitante. Vale dizer que nessa narrativa o narrador permanece

no alto do terceiro andar de seu apartamento sem efetivamente relacionar-se com o mundo externo metaforizado pela imagem do visitante. Em seguida, no conto “Um criminoso”, o narrador procura estabelecer um contato com a realidade externa e para isso permanece grande parte do texto na janela de seu apartamento como um *voyeur* a observar a rua. Nesse texto ocorre um efetivo relacionamento, embora traumático, do narrador com a realidade por meio da presença de um jovem bêbado que equivocadamente bate a sua porta, indicativo de um possível convite à integração social. No conto “O companheiro de quarto”, o narrador-personagem, embora permaneça grande parte da narrativa imóvel no quarto, relaciona-se com um jovem com o qual divide o mesmo espaço e diariamente traz para o interior desse espaço nuances do mundo externo. Como se vê, nessas cinco primeiras narrativas o contato com a realidade exterior é quase insignificante.

Tudo isso nos faz pensar que o indivíduo contemporâneo parece ter perdido a noção de comunidade, aspecto muito demarcado nesses contos iniciais, como se as marcas do mundo tivessem sido apagadas para dar lugar à “hiperindividualização”, segundo Lyotard (2004, p.6). Curiosamente, Britto classifica os primeiros contos do livro como “solipsistas”, marcadamente articulados pelas leituras do escritor irlandês Samuel Beckett, prêmio Nobel em 1969.

De outro lado, no restante dos contos do livro a relação dos narradores com a realidade social se acentua, há uma tentativa de integração com os lugares onde se encontram. Nessa outra parcela da obra essa suposta integração social é aberta pelo conto “Coisas de família”; nesse caso, o narrador está em um país estrangeiro e passa o natal na família de um vizinho, portanto há um relacionamento do personagem com mundo externo diferentemente dos primeiros contos da obra. 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. Os dois últimos contos, “O primo” e “Os sonetos negros”, são marcados por viagens dos protagonistas, experiência radical que sinaliza o contraste entre o “interior x exterior” (BORGES FILHO, 2005, p. 102). No caso do primeiro conto, o protagonista, Ivan, expulso do único colégio de sua cidade, segue rumo ao Rio de Janeiro, espécie de rito de passagem para o adolescente, local simbolizado pela liberdade existencial. O 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”:

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).

O comportamento de Tânia faz alusão direta à forma de ser e agir das outras personagens do livro, como por exemplo, a do conto “Um criminoso”, caracterizado pelo isolamento e medo frente ao universo exterior. Com isso, mesmo que as personagens mais ao final dos contos passem a ter uma relação com uma realidade externa, percebemos que elas ainda permanecem presas a ambientes fechados.

Feita essa visão geral que envolveu os nove contos do livro *Paraíso Artificial*, propomos adiante realizar uma análise cuidadosa, por meio do olhar da topoanálise, apenas do conto “Um criminoso”. O critério de escolha dessa narrativa se dá também em função desse texto ser um dos mais representativos do espaço urbano e que muito bem ilustra a condição de grande parte dos outros contos.

No conto “Um criminoso” as ações se dão em um sábado à noite, no bairro de Copacabana, no sexto andar de um prédio. O narrador-personagem, sem identificação precisa, sai de seu quarto rumo à sala, hesitantemente respira fundo, como se estivesse buscar algo que apaziguasse a alma. “Uma frase besta aparece a toda hora” (BRITTO, 2004, p. 22) em sua cabeça: “amanhã é outro dia” (BRITTO, 2004, p. 22). Como um refrão esse enunciado é evocado em vários momentos, como necessidade de transformação, ou modificação da percepção do agora, visivelmente marcado pelo desconforto da solidão.

A vida do narrador-personagem se restringe ao sexto andar de seu prédio, é lá o espaço da expiação, palavra que no conto não se traduz em purificação (de crimes ou pecados), mas em sofrer as consequências de algo, isto é, de um mundo marcado “por um interminável inventário de desaparecimentos, e fins”, comenta Vera Follain Figueiredo (1999, p. 53). Como se percebe a articulação das coordenadas espaciais se dá no eixo vertical, pois o narrador está no alto do sexto andar de seu apartamento. A coordenada espacial “alto” é perpassada de significado em quase todas as culturas, normalmente ela se relaciona às virtudes morais e espirituais. Contudo, na obra de Britto, quase sempre indica o oposto, caracterizando imobilismo e solidão do sujeito pós-moderno. Assim como em Beckett, a solidão, nesse conto, se manifesta 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).

Nesse conto, a acentuação do tema da solidão é transmitida inicialmente devido ao desenrolar de uma festa no andar de cima do protagonista:

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 (BRITTO, 2004, p. 22).

O sétimo andar é demarcado pela coletividade representada pela festa; de outro lado, temos o sexto andar, lugar onde o narrador se encontra, visivelmente caracterizado pela ocupação de um único indivíduo e tudo isso nos indica uma condição dual sintetizada da seguinte maneira: coletivo x individual. Essa oposição espacial reforça ainda mais a ideia da solidão e enclausuramento do homem revelado pelos contos de Britto.

O narrador ao sair da sala vai à cozinha e pega uma garrafa de vodca no congelador, põe uma boa dose no copo. Observa a mão: “[...] não treme nem um pouco, uma mão absolutamente segura, insuspeita, mão de profissional, de cirurgião. Isso mesmo: mão de cirurgião. Bebo um gole” (BRITTO, 2004, p. 22). Há uma necessidade eminente em se autoafirmar, as mãos são de um cirurgião, isto é, de um profissional que toca o outro, em muitos casos, com a frieza de um técnico. Tudo na cozinha estava escuro. Ao acender a luz deu para notar que todos os objetos estavam exatamente em seus devidos lugares, nada tinha desaparecido. A vodca pouco a pouco teve a capacidade de alterar a percepção do narrador, deixando-o mais sensível às coisas ao seu redor:

Essa lealdade das coisas sem vida me entenece profundamente, dá quase vontade de chorar. A gente sempre pode confiar num corredor 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. 23).

Os objetos na cozinha estão todos imóveis, fixos a qualquer movimento do narrador-personagem que ironiza tal postura porque sabe que nas relações humanas as condições são diversas, relacionar-se com o outro subentende uma série de obstáculos, movências e dificuldades necessárias à nossa dimensão humana, caso contrário emerge em nós uma lacuna dificilmente substituída. Nesse momento, podemos notar o paradoxo da pós modernidade, o vazio do indivíduo assombrado diante da ausência do outro.

Em seu livro *A poética do espaço*, Gaston Bachelard (1996, p. 19) se propõe a fazer um estudo das imagens do espaço feliz, que ele conceitua como topofilia. Em oposição à topofilia, Bachelard afirma a existência de espaços do ódio e do combate, das imagens apocalípticas. Bachelard, no livro citado, não chega a denominar diretamente esses últimos espaços, mas, numa leitura contraposta à noção de topofilia, chega-se à noção de topofobia. Borges Filho, relendo Bachelard e outros teóricos do espaço, analisa as duas noções – topofilia e topofobia da seguinte forma:

A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico. Nesse caso temos a topofilia. [...] Por outro lado, a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então a topofobia (BORGES FILHO, 2007, p. 158).

A categoria conhecida como os espaços topofóbicos são localizações caracterizadas pelo desconforto, insatisfação, hostilidade, marcas bastante visíveis no conto “Um criminoso” que aos poucos o narrador demonstra insatisfação existencial.

Em seguida, o narrador-personagem apaga a luz da cozinha para dirigir-se à janela, elemento bastante recorrente na obra de Britto, que poderia ser visto como uma possível alegoria que representa a ânsia de libertar do incômodo isolamento do mundo. No edifício em frente ao seu, onde parece ter uma festa, só que não há, existe uma mulher sozinha num apartamento no andar bem na altura do imóvel do narrador. Às vezes, ela vai até a janela, provavelmente não consegue dormir com o calor, com o barulho da festa. Prossegue a descrição de sua vizinha:

Está com uma camiseta comprida, quando ela se afasta da janela, que é baixa, dá para ver que está com as pernas de fora, talvez não tenha nada por baixo da camiseta, direito dela, afinal de contas está na casa dela, ninguém tem nada que ver com isso. Não chega a se debruçar para fora, nem mesmo se apóia no parapeito como eu, só faz chegar perto da janela, bater a cinza do cigarro, olhar um pouco, voltar para a penumbra da sala. Mais nada (BRITTO, 2004, p. 23).

Como se nota, a condição solitária não é um elemento vivenciado apenas pelo narrador-personagem, a mulher sozinha, fechada em seu *habitat urbano* universaliza a condição isolada das grandes cidades. A compensação para o encarceramento está na janela (lugar de onde se vê o mundo sem que o outro nos veja, como uma crítica ao enclausuramento, ao sufoco de uma sociedade excessivamente tecnocrática), por ela se vê de tudo:

Olho para a rua. Da minha janela vejo um bom pedaço de rua, terminando nuns prédios altos com um morro atrás, uma rua não muito movimentada mas também não totalmente morta, e hoje, que é sábado, mais movimentada que nas outras noites (BRITTO, 2004, p. 23).

Outra coordenada espacial verificada nesse momento é a prospectividade, expressa pela polaridade perto x longe. A mulher solitária do apartamento simboliza o afastado, enquanto tudo aquilo que está à volta do narrador indica proximidade. Alegoricamente essa polaridade poderia ser interpretada como o distanciamento ou frieza das relações humanas nos grandes centros.

Pela janela também se vê um casal entre dois carros a se beijar. Na verdade, segundo o narrador-personagem, “estão praticamente trepando em praça pública” (BRITTO, 2004, p.

23). A figura desse casal indica outra importante coordenada espacial em torno da interioridade. Então percebemos o contraste entre o interior do apartamento onde o personagem central solitariamente observa a rua. Essa oposição reforça ainda mais a temática da solidão na estrutura do conto.

Ao voltar à cozinha, o narrador-personagem não acende a luz; ao abrir a geladeira, sente como se esse móvel quisesse enganá-lo, fazendo-o pensar que tem sempre a luz acesa, o que na verdade é falso. Pega novamente a garrafa de vodca e põe “mais um tanto no copo”. Nesse momento, ele tem a impressão desagradável de que os objetos estão a lhe olhar com cara de censura. À medida que a vodca exerce o seu poder sobre a alma desse homem, é possível conhecê-lo melhor, e ele mesmo parece aos poucos ganhar consciência de sua existência medíocre. Se antes o narrador aparentemente desconsiderava a importância do outro, agora parece ansiar cumplicidade, aspecto não oferecido pelos objetos à sua volta:

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, 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? (BRITTO, 2004, p. 24).

É aniquilador para o protagonista constatar que as únicas companhias restantes são as dos móveis, e a de uma pedra de gelo (imagem que remete à dissolução do próprio personagem). É inútil esperar qualquer gesto de cumplicidade de tudo que o cerca. Estamos diante de um homem-sombra, sem grandeza alguma, condenado a suportar a vida, preenchendo o vazio com pequenos gestos inúteis. O espaço da cozinha aparece como uma projeção psicológica dos anseios do narrador-personagem. É por meio dos pequenos objetos que esse indivíduo expressa uma interioridade marcada pela fratura.

Uma inesperada gota de água cai da torneira, gesto mínimo, mas grandioso diante daquele que nada aspira a não ser voltar a sua atenção ao mundo como mero telespectador, ou, melhor dizendo, como *voyeur*. É justamente isso que ele faz, volta à janela, com o intuito de observar o mundo. *Voyeur* é uma palavra francesa, tendo como equivalente na língua portuguesa “olheiro”, ou seja, pessoa que gosta de observar. Diante de sua tendência voyeurística o narrador-personagem se vê obrigado a voltar à janela. Sente obcecado em ver anonimamente o comportamento do casal. A vista que ele tem dos dois entre os carros fascina-o:

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, ritmo insistente, lento, mas que vai acabar chegando lá, é claro que chega lá (BRITTO, 2004, p. 24).

O narrador-personagem descreve a extraordinária fusão operada entre o rapaz e a moça, a cena se realiza com uma beleza sonora, num ritmo vagaroso, como um acasalamento. A união sexual simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do indivíduo, de acordo com Chevalier (2006, p. 824) A comparação a uma serpente remete ao fascínio exercido pelo animal. É de longa data o uso desse animal nos escritos literários. Por exemplo, no “Inferno” de Dante, da obra *A divina comédia*, no canto XXV, é descrita a fusão entre uma serpente e um condenado, em núpcias cuja grandeza furiosa desvenda toda a ambivalência do símbolo serpente na sua significação sexual: “Fundiram-se depois, como se de cera quente/ Fossem feitos, mesclando suas cores,/ Nem um nem outro parecia mais o que fora antes [...]” (CHEVALIER, 2006, p. 824).

Não dá para ver o rosto do casal, e nem o rosto da mulher que está no prédio em frente, que voltou a aparecer na janela com outro cigarro na mão e parecia esperar alguém. De onde ela está não é possível ver o casal. Ao ver a solidão de sua vizinha e o risco do casal ser descoberto, o protagonista cogita a possibilidade dos dois irem terminar o ato sexual no apartamento da mulher, em frente.

Enquanto ele enche o copo com vodka pela terceira vez, inesperadamente o casal desaparece. Em seguida surge um terceiro elemento a ser observado, fora do prédio onde o narrador se encontrava: um rapaz tentando atravessar a rua. Outro momento mágico para aquele que observa, ele entra numa espécie de êxtase: “E agora estou mais animado ainda, mais até que antes, isso que estou sentindo dever ser a tal da felicidade [...]” (BRITTO, 2004, p. 26). Essa euforia se deve ao fato do narrador acreditar que o rapaz está bêbado, ou drogado, o que poderia simplificar muito as coisas. O jovem, aos olhos do narrador, tem o poder de diminuir a tensão ocasionada pelo desejo de ver o casal quase transando na rua e pela solidão da mulher do prédio em frente. Para o narrador-personagem, o jovem bêbado iria entrar no apartamento da mulher solitária, e nesse momento, o casal, que já estaria dentro do prédio, entraria no apartamento com ele. Mas, infelizmente, o rapaz bêbado lentamente se move na rua, e nesse mínimo movimento o protagonista volta a se exaltar:

[...] 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 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 completar na minha cabeça aquela cena inacabada, que não consegui assistir até o fim [...] (BRITTO, 2004, p. 27).

A cena inacabada seria o ato sexual realizado mentalmente pelo narrador-personagem com intuito de satisfazer o seu desejo de ordem voyeurística. A excitação e envolvimento por

sua parte foram tão grandes chegando a traçar toda uma trajetória do rapaz bêbado em direção ao apartamento da moça: “[...] o rapaz andando até o elevador, chamando o elevador, o elevador chega, ele entra no elevador, o elevador começou a subir, são cindo andares, dois, três, quatro, cinco, ele salta, toca a campainha” (BRITTO, 2004, p. 27).

Tudo nos levou a acreditar que o rapaz bêbado estava em direção ao prédio da moça. Entretanto, ele tinha se deslocado em direção ao prédio onde o observador estava. Ao ver a campanha tocando, por um instante, o narrador pensou se atendia ou não. Por fim, espantado, atendeu. O jovem bêbado queria saber se a festa seria no sexto andar, no apartamento do protagonista. Em seguida é dito o lugar correto da festa, o rapaz bêbado agradece. Pede desculpas e, por fim, para o alívio do narrador, vai embora. Ao fechar a porta, tem-se um acontecimento bastante metafórico no conto: “O copo escorrega da minha mão e se espatifa, à toa, à toa” (BRITTO, 2004, p. 28).

A súbita visita do rapaz destruiu uma espécie de mágica presente no apartamento do narrador. Tudo estava sob o controle desse calculista cirurgião acostumado a ver o mundo pela janela. O escorregar do copo se espatifando em cacos, aparentemente sem sentido, pode ser visto como uma quebra na atmosfera meio epifânica (hiper-realização do mundo) verificada ao longo da observação do mundo externo. Criminoso foi o rapaz bêbado (não poderia ser o próprio cirurgião indiferente ao mundo?) que veio tirar o cirurgião de seu esconderijo, obrigando-o a um relacionamento face a face, ou o narrador-protagonista em seus devaneios perversos a criar situações imaginárias de sexo, degradação e violência?

O espaço nos é oferecido sob forma de relações de posicionamentos que definem a relação do homem à sociedade, que no ponto de vista de Foucault pode é compreendido em duas categorias, as utopias e heterotopias. Essas duas espacialidades se ligam aos posicionamentos dos sujeitos em relação à sociedade ou em relação à linguagem. Para a análise do conto “Um criminoso” nos interessa a noção de heterotopia, que se referem a lugares reais, delineados pelas instituições sociais, nos quais os posicionamentos reais estão representados. A espacialidade heterotópica “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2001: 418). Com base nas teorias de Foucault: o espaço em que se situa o narrador-personagem do conto é essencialmente heterotópico, pois é um espaço que, mesmo sendo único, abriga uma pluralidade de espaços superpostos e justapostos: ao mesmo tempo em que ele está em seu apartamento, ele está na rua, com o casal, está na festa, está no apartamento da vizinha. Seu corpo experimenta a sensação, pelo olhar, de ocupar diversos lugares a um só

tempo. Tudo isso, inquieta o narrador, pois a sua frente descortina múltiplas realidades despedaçadas e sobrepostas.

Quase todo o comportamento do narrador-personagem expressa a desreferencialização pela qual o indivíduo na pós modernidade vivencia, isto é, a perda de significado/identidade que refletem no sentimento vazio demonstrado em alguns trechos da narrativa. De acordo com Stuart Hall em seu comentário sobre o indivíduo na grande cidade, poderíamos avaliar a imagem do narrador do conto “Um criminoso” como a representação da “figura do indivíduo isolado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo do exilado ou alienado da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2002, p.32).

Em “Um criminoso”, vimos como é significante a construção do espaço habitado pelo narrador-personagem em seu apartamento, lugar simbólico e representativo de uma sociedade marcada pelo imobilismo, incomunicabilidade e isolamento. Condições intimamente associadas à noção espacial ali exposta. É o espaço que expressa a condição do “estar-no-mundo” do narrador-personagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BALANDIER, Georges. *O contorno; poder e modernidade*. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BRITTO, Paulo Henriques. *Paraísos artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2006.

FILHO, Ozíris Borges. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: *Linguagem e sociedade*: Ozíres Borges Filho e Maria Aparecida Junqueira Veiga Gaeta. Franca: Ribeirão Preto e Editora, 2005.

LYOTARD, Jean- François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

SCHORSKE, C. E. La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler. *Revista Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 30, jul/out. 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* - v.5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.