

# EXPERIÊNCIA, INÉRCIA E METALITERATURA EM PAULO HENRIQUES BRITTO

Laura de Assis Souza (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho empreenderá uma análise de contos do livro *Paraísos artificiais* (2004) do escritor brasileiro Paulo Henriques Britto, com o objetivo de discutir de que modo é abordada nessas narrativas a temática do esvaziamento da experiência na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Esvaziamento; Experiência; Literatura contemporânea.

## Experiência e contemporaneidade: narrar o hoje

A palavra experiência é amplamente utilizada em níveis distintos de significação, mas em todos eles é possível identificar um mesmo sentido original que remete à etimologia do vocábulo. *Experiência* vem da palavra grega *experientia*: o que está fora e foi retirado (*ex-*) de uma prova ou provação (*-perientia*). Esse conceito ocupa lugar de bastante destaque na filosofia de Walter Benjamin. A primeira vez que esse conceito aparece em sua obra é em um texto de 1913 intitulado justamente “Experiência”, no qual Benjamin fala sobre a experiência no sentido de *vivência*, colocando-a como uma prerrogativa do adulto diante dos jovens. Ele caracteriza essa vivência como uma experiência amarga e monótona, pois as “coisas grandiosas, novas, futuras” não podem ser experimentadas. De acordo com Benjamin:

Tudo o que tem sentido, que é verdadeiro, bom, belo está fundamentado sobre si mesmo – o que a experiência tem a ver com isso tudo? E aqui está o segredo: a experiência se transformou no evangelho do filisteu porque ele jamais levanta os olhos para as coisas grandes e plenas de sentido; a experiência se torna para ele a mensagem da vulgaridade da vida (Benjamin 1984: 23-24).

---

<sup>1</sup> Estudante do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre. E-mail: [laura.assis2@gmail.com](mailto:laura.assis2@gmail.com).

No texto original, Benjamin usa a palavra alemã *Erfahrung*, oriunda do verbo *erfahren*, que significa “aprender, vir a saber, descobrir, experimentar”, estando relacionada, portanto, ao conhecimento em seu caráter individual, adquirido na vivência de cada um.

Também em “Sobre o programa de uma filosofia futura” (1917) Benjamin toca na questão da experiência, definindo-a como “a multiplicidade unitária e contínua do conhecimento”. Essa definição vai se aproximar bastante da postulada em “Experiência e pobreza” (1933), texto no qual Benjamin volta a esse conceito, relacionando-o à situação da sociedade moderna daquela época e encarando a experiência como um fator mais coletivo e social. Nesse texto Benjamin conclui que “está claro que as ações da experiência estão em baixa” (Benjamin 1994: 114) e questiona:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade (Benjamin 1994: 115).

O filósofo Giorgio Agamben, responsável pela edição italiana das obras completas de Walter Benjamin, dedicou à releitura das ideias deste vários de seus textos. O livro *Infância e História: destruição da experiência da história* (2005) traz vários artigos relacionados à obra de Benjamin, que buscam dar conta de alguns dos conceitos presentes na obra do filósofo alemão não sem contemplar também uma perspectiva atual desses conceitos, procurando afiná-los com os dias de hoje. Assim como evidenciado no título, a questão da experiência é tema central do livro. No primeiro ensaio Agamben direciona suas reflexões justamente para a questão da perda da experiência, analisando algumas proposições de Benjamin no já citado “Experiência e pobreza” e anuncia que:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado a fazer. (...) o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua (...). O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência (Agamben 2005: 21-22).

Giorgio Agamben afirma ainda que essa precarização da experiência pode ser notada, por exemplo, no desaparecimento da máxima e do provérbio. De acordo com

Agamben, na sociedade de hoje eles foram substituídos pelo slogan. A máxima e o provérbio teriam sido, no passado, a palavra de autoridade da experiência e, de acordo com Agamben, nos dias de hoje, “o slogan é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência.” (Agamben 2005: 23).

A “pobreza de experiência” da qual Benjamin fala no ensaio relido por Agamben, “Experiência e pobreza”, está diretamente ligada às consequências catastróficas da Primeira Guerra Mundial, diante das quais o “frágil e minúsculo corpo humano” se viu abandonado em um “campo de forças de correntes e explosões destruidoras” (Benjamin 1994: 115). No entanto, como observa Agamben, não é necessário nenhum acontecimento catastrófico para que se consume a destruição da experiência nos dias atuais, pois “a existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (Agamben 2005: 21).

O distanciamento dos indivíduos é um dos principais sintomas de que a experiência autêntica está de fato se perdendo. Tomando, por exemplo, a definição de experiência de Maurice Blanchot – para quem a experiência é “contato com o ser, renovação do eu nesse contato” (Blanchot 1987: 83) e de Michel Foucault – que afirma que “uma experiência é qualquer coisa da qual saímos transformados em nós mesmos” (Foucault apud Revel 2005: 47) –, pode-se concluir que a experiência está sempre relacionada com a alteridade, com o contato com o outro.

Sendo a arte criação relacionada à representação e elaboração do mundo, é inevitável, portanto, que a experiência e as modificações que essa noção vem sofrendo estejam atingindo, tanto em uma perspectiva formal quanto temática, a literatura. De fato, é possível notar na prosa de ficção contemporânea alguns traços que apontam para uma tentativa de representação do empobrecimento da experiência. De acordo com Silvia Regina Pinto, professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro:

Em grande parte das narrativas atuais, inclusive no cinema, evidencia-se a questão pós-humanista no mundo hoje, que descarta a metafísica, desconfia da imanência, passa ao largo dos sentidos únicos, envolve-se todo o tempo com os mais variados problemas de identidade, e, de quebra, questiona as indecidibilidades da autoria (Pinto 2008: 168).

Silvia cita *Budapeste* (2003), livro de Chico Buarque, como exemplo de obra que de algum modo tenta representar essa crise da qual ela fala e a esse exemplo podemos somar ainda livros como *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho e *Cordilheira* (2000), de Daniel Galera e filmes como *Adaptação* (2002) e *Sinédoque, Nova York* (2009), ambos roteirizados por Charlie Kaufman.

De fato a frequência de estratégias narrativas como a metaficção e a metaliteratura chama a atenção de qualquer leitor que acompanhe mais atentamente a literatura pós-moderna e contemporânea, assim como a hibridização de realidade e ficção que, em 1985, já era apontada por Flora Süssekind, quando a crítica tece um comentário acerca do livro *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago. De acordo com Flora:

Só pelo realce da própria ficcionalidade, em meio a múltiplas referências históricas e personagens com nomes por demais conhecidos; só pela mistura de gêneros (ensaio, diário, ficção), o romance de Silviano Santiago já se situa em posição singular em meio ao panorama literário brasileiro da última década (Süssekind 1985: 54).

Bem, todas as características de *Em liberdade* destacadas por Flora – realce da própria ficcionalidade, referências históricas e personagens reais e mistura de gêneros – vão aparecer e se intensificar na produção literária brasileira a partir dos anos 2000. Mas se há duas décadas e meia eram responsáveis por situar o livro de Santiago em uma “posição singular em meio ao panorama literário brasileiro”, hoje se configuram como bastante recorrentes. A essas estratégias somaram-se ainda outros tipos de soluções de conteúdo e estilo ligadas à prosa de ficção, como a metaliteratura, a inércia da trama e o esvaziamento do universo ficcional, e são principalmente elas o foco deste artigo como será apresentado posteriormente.

O realce da ficcionalidade – que a partir daqui será chamado pelo seu nome mais recorrente: metaficção – é, na maior parte das vezes, a estratégia inicial utilizada pelos autores quando começam a abordar as relações entre arte e a realidade em seus textos, de alguma maneira questionando o limite entre as duas estâncias. Em um texto metanarrativo ou metaficcional é evidenciado no próprio texto seu processo de construção e, portanto, o foco se volta tanto para o universo ficcional quanto para fora dele, ao mesmo tempo estruturando e explicitando a ficção. Esse conceito de metaficção é definido por Linda Hutcheon (1984) como “narrativa narcísica”, ou seja, a narrativa que evoca o próprio ato de narrar e questiona a forma como o texto está sendo produzido:

“Metafiction,” as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical readings of the Narcissus myth (Hutcheon 1984: 1).

[“Metaficção”, como vem sendo chamada, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. “Narcisista” – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso.]

Já a metaliteratura seria uma categoria “maior”, mais abrangente, dentro da qual a própria metaficção estaria inserida. Ela está relacionada à presença da literatura como tema central das narrativas, ou seja, a produção do texto não precisa

ser evocada especificamente, pois é o fato da literatura falar sobre si mesma que dá a essa estratégia um caráter autorreflexivo.

Outras estratégias recorrentes e já citadas, que também serão analisadas estão ligadas à inércia da trama. O que marca essas características são: a ausência de diegese, de clímax e de desenvolvimento do universo ficcional, todas muito frequentes na obra de Paulo Henriques Britto, como veremos a seguir.

### **Inércia, metaficção e metaliteratura na obra de Paulo Henriques Britto**

Paulo Henriques Britto nasceu no Rio de Janeiro em 1951 e é bastante conhecido por seu trabalho como tradutor – traduziu cerca de 80 livros, tanto nas direções inglês/português como português/inglês, tendo como suas principais traduções obras de Willian Faulkner, Ian McEwan, Lord Byron, Elizabeth Bishop, Philip Roth, Thomas Pynchon e Wallace Stevens. Também atua como professor nas áreas de tradução, criação literária e literatura brasileira na PUC-Rio e vem sendo apontado como um dos autores mais representativos da poesia contemporânea brasileira. Publicou seis livros de poesia: *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (1997), *Macau* (vencedor do Prêmio Portugal Telecom 2004), *Tarde* (2007) e *Formas do nada* (2012) e um livro de contos, *Paraísos artificiais* (2004), que será o objeto da análise do presente trabalho.

Na prosa de Paulo Henriques Britto existem três linhas que interessam aqui especialmente, por estarem diretamente relacionadas com a questão central desse artigo, a representação do esvaziamento da experiência na prosa de ficção contemporânea. As três linhas são: a metaficção, a linha que aborda a questão da inércia e a metaliteratura. Primeiramente abordaremos a questão da metaficção, estratégia recorrente na produção contemporânea.

No primeiro conto do livro, “Os paraísos artificiais”, o narrador se dirige a um interlocutor – “Você está sentado numa cadeira. Você está sentado nesta cadeira já faz bastante tempo.” (Britto 2004: 9) – narrando possíveis atos e sensações desse “você” ao sentar-se em uma cadeira, e a maior parte do conto se desenvolve em torno do conforto e do desconforto de se estar sentado e as possíveis posições que podem tornar essa situação mais ou menos confortável.

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 idéia, de início vaga, depois mais nítida, mais e mais, até cristalizar-se nas palavras: ‘Esta posição é a menos confortável que há’ (...) (Britto 2004: 9)

Não há um enredo objetivo, personagens ou uma ação substancial. Todo o conto se articula em um discurso que apenas expõe impressões. Ao fim do conto, depois de discorrer sobre as possíveis ações do interlocutor, o narrador passa a considerar outra questão que estaria ligada a essas ações:

Pois ao levantar-se da cadeira você se dá conta de que a porção de espaço que você ocupou durante tanto tempo, sentado na cadeira, está agora impregnada da presença física do seu corpo; ou seja, ela guarda agora alguns vestígios de substancialidade que seu corpo deixou ali. (...) Naturalmente, nada impede que você recoloca a cadeira no mesmo lugar de antes, se sente nela e permaneça ali por quanto tempo quiser, ou conseguir, e durante todo esse tempo goze a sensação de estar na posse da sua materialidade perdida. Mas essa sensação é ilusória, pois esses vestígios não fazem mais parte de você (...) (Britto 2004: 10)

O narrador passa então a apresentar para o interlocutor uma possível solução para o problema da “materialidade perdida”, e é nesse momento do conto que se evidencia a metaficção presente nessa narrativa de Paulo Henriques Britto, pois a alternativa encontrada pelo narrador para a perda dos “vestígios de substancialidade” é justamente a literatura:

Mas 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: 11-12).

Acerca desse conto existem ainda dois outros pontos importantes: o primeiro é que ele, ao contrário dos outros contos do livro, é grafado em itálico, o que evidencia uma tentativa de diferenciação das outras narrativas de *Paraísos artificiais*. É possível ainda estabelecer uma relação entre o conto em questão e o livro *Paraísos artificiais* (1858), de Charles Baudelaire, uma vez que, desde o título, há um diálogo bastante claro entre os dois. Ambos os textos falam de algum modo da busca pela satisfação. Mas se em Baudelaire essa satisfação pode ser encontrada no ópio e no haxixe, em Paulo Henriques Britto a alternativa apresentada é a literatura e o ato da escrita.

O enredo de “Os paraísos artificiais” é, portanto, centrado apenas nas impressões de um possível interlocutor e em uma determinada realidade constituída apenas por acontecimentos mínimos - como sentar-se em uma cadeira e mudar de posição. O conto narra pequenos eventos, transformando-os, no entanto, em matéria para a narrativa. A ausência de ação perpassa toda a narrativa e a inércia apresenta-se como característica preponderante da *diessege*. Em *A era do vazio* (2005), Gilles Lipovetsky observa que a passividade vem de fato se constituindo como um traço expressivo do indivíduo contemporâneo:

O tempo em que a solidão designava as almas poéticas e excepcionais terminou, aqui todos os personagens a conhecem com a mesma inércia. Nenhuma revolta, nenhuma vertigem mortífera a acompanha; a solidão se tornou um *fato*, uma banalidade com a mesma importância dos gestos cotidianos. As consciências não mais se definem pela dilaceração recíproca; o reconhecimento, a sensação de incomunicabilidade e o conflito deram lugar à apatia, e a própria intersubjetividade se encontra relegada (Lipovetsky 2005: 29).

A partir dessa consideração de Lipovetsky, passamos a abordar então mais diretamente a segunda linha que nos chama atenção na prosa de Paulo Henriques Britto e que se configura como tema que deve ser destacado no presente trabalho: a questão da inércia representada através da ausência de ação da narrativa. Assim como nesse primeiro conto analisado, são outros os textos de *Paraísos artificiais* nos quais a ausência e imobilidade de personagens e o esvaziamento da diegese e do universo ficcional são pontos centrais. Essas narrativas são relatos sobre a inércia e a imobilidade, centrados nas impressões do narrador acerca de determinada realidade, que é constituída apenas pelas experiências mínimas vividas pelos protagonistas, experiências essas que à primeira vista podem soar como quase insignificantes, mas que são, no entanto, transformadas em matéria para a ficção.

A característica mais marcante do conto “Uma doença”, por exemplo, é justamente a imobilidade. A narrativa em primeira pessoa é sobre um homem que, acometido por uma doença “das que obrigam a pessoa a ficar deitada o tempo todo” (Britto 2004: 13), passa a observar nos mínimos detalhes o quarto no qual está confinado, analisando e catalogando manchas, rachaduras e acidentes geográficos das paredes, do teto, do chão e até mesmo do lençol, e é na composição desse inventário que o narrador consegue vencer, pelo menos momentaneamente, o tédio e a inércia física inerentes a essa situação.

Após analisar e inventariar tudo o que está ao alcance de sua vista, inclusive seu próprio corpo, o narrador pensa ter encontrado uma relação entre o avanço de uma rachadura no teto e seu estado de saúde, mas após várias análises, desiste de tentar descobrir qual seria essa relação:

Durante algum tempo não fiz outra coisa a não ser observar a rachadura e meu corpo, tentando resolver o problema; por fim cheguei à conclusão – óbvia, aliás – de que, com os dados de que eu dispunha, a questão era, a rigor, insolúvel. Além disso, a rachadura já estava me entediando, por ser um fenômeno demasiado previsível. (Britto 2004: 17).

Uma vez que a investigação de todos os aspectos possíveis do quarto no qual está e de seu corpo já não interessam mais ao narrador, ele busca outra alternativa à inércia: “Então resolvi escrever esse breve relato” (Britto 2004: 17). Desse modo pode-se compreender que, se no primeiro conto existe um narrador que considera a escrita a única forma de validar a experiência vivida e evitar a perda da substancialidade, no

segundo há uma reafirmação desta idéia, já que o relato é a saída para que este supere a imobilidade, mesmo que a experiência a ser narrada seja mínima.

Esse mesmo tema aparece também na poesia de Paulo Henriques Britto, em uma série de poemas chamada justamente “Uma doença”, do livro *Tarde*. É óbvia a dificuldade de comparação entre os dois gêneros, por serem, a prosa e a poesia, linguagens distintas que apresentam estratégias diferentes de construção. No entanto destaco apenas essa questão temática, que lida não só com o tema da doença, mas também da dinâmica de posição e mobilidade – o que também remonta ao primeiro conto de Britto aqui analisado, “Os paraísos artificiais”:

Nenhuma posição é natural.  
Qualquer ordenação de pé e mão  
e tronco é tão-somente parcial.

e momentânea, uma constelação  
tão arbitrária e pouco funcional  
quanto a Ursa Maior ou o Escorpião.

Nenhuma é estritamente indispensável.  
Nenhuma é realmente lenitiva.  
Nenhuma é propriamente confortável.  
Apenas uma é definitiva.  
(Britto 2007: 27)

A inércia permeia ainda outros contos do livro, como “Uma visita”. A delimitada ação dessa narrativa se passa toda ela com o protagonista na janela de sua casa observando um homem na rua. Britto traz à tona o tradicional tema do duplo sem, no entanto, levar os personagens a algum confronto de qualquer espécie, delimitando a narrativa apenas à observação à distância.

Parecida com a trama de “Uma visita” é a de “Um criminoso”. Assim como no primeiro, no segundo também um homem na janela é o centro da narrativa, em uma trama definida na orelha do livro como “uma versão carioca de *Janela indiscreta*”. Mas ao contrário do filme de Alfred Hitchcock, não há nenhum risco, perigo ou assassinato e toda a história é, de fato, criada na mente do protagonista, que experimenta um estado de “tensão insuportável” só por ver um homem desconhecido parado na rua e, a partir daí, constrói para si mesmo uma trama imaginária cujos desdobramentos nunca chegam a se realizar.

A capa do livro, inclusive, retrata exatamente esse tipo de cena, relativa aos dois últimos contos citados. Um homem parado em frente à janela, de costas, em um ambiente mobiliado e estéril, passando justamente a imagem de solidão que atravessa essas narrativas, o que nos remete à fala de Lipovestky: “a solidão se tornou um *fato*, uma banalidade com a mesma importância dos gestos cotidianos” (Lipovetsky 2005: 29).

Entretanto, em “Os sonetos negros”, último conto do livro, a solidão, a inércia e a imobilidade saem de cena para dar lugar a outra estratégia também bastante



recorrente na prosa de ficção contemporânea: a metaliteratura, terceira linha da prosa de Britto que consideramos interessante para esta análise.

O enredo de “Os sonetos negros” gira em torno de uma pesquisadora de Teoria da Literatura que faz uma pesquisa de campo acerca da obra da fictícia poeta Matilde Fortes e, para tanto, se desloca até a também fictícia cidade de São Dimas, onde essa poeta teria morado em vida. A protagonista do conto, Tânia, está escrevendo uma tese de doutorado sobre determinadas publicações misteriosas de Matilde Fortes, e para prosseguir em sua pesquisa tem então que lidar com Gastão, viúvo da escritora, para quem explica suas intenções:

[...] seu Gastão me perguntou o que eu viera fazer em São Dimas. Expliquei que 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. Acrescentei que era minha intenção fazer mais uma tentativa de encontrar os originais dos “Sonetos negros”, porque a minha tese de doutorado, expliquei, seria sobre os sonetos (Britto 2004: 85).

Diferente dos contos anteriormente analisados, em “Os sonetos negros” a inércia e a imobilidade não se constituem como eixos da narrativa e o universo ficcional é ampliado, o conto é mais convencional, no sentido de possuir uma trama com vários personagens, ações e começo, meio e fim. O conto, inclusive, tem um tom de narrativa de mistério, uma vez que a pesquisadora precisa resolver um enigma acerca da obra da poeta que é objeto de sua tese. E é nesse contexto que Britto cria uma história que tem como tema a própria literatura. No entanto, o autor não só coloca a literatura como tema principal, mas também a teoria e a pesquisa literária, tratando ambas com certa ironia ao longo da narrativa, emulando a linguagem acadêmica dos Estudos Literários – área de conhecimento, inclusive, na qual o próprio Paulo atua:

Vou passar o resto da tarde lendo uma tese sobre Matilde Fortes que a Ercila me passou com altos elogios. O título não é nada animador: “Verso sub-verso: a desconstrução da(o) fala(o) lírica(o) na escritura clitocêntrica de Matildes Fortes”. Nenhuma tese jamais vai me convencer de que a poesia de Matildes Fortes é “clitocêntrica”. Nem que “escritura” não é coisa de cartório (Britto 2004: 95).

Além de ironizar, por exemplo, os títulos pomposos de certas pesquisas e adicionar termos inventados, comuns ao ambiente acadêmico – “clitocêntrica”, como no fragmento acima ou “matildeana”, em outro trecho da narrativa –, são evidenciados ainda dilemas e percalços da pesquisa literária, tanto relativas à própria pesquisa – a dificuldade da protagonista em encontrar os originais da obra que

procurar e o mistério que circunda essas publicações – quanto dificuldades práticas relacionadas à vida acadêmica. Paulo Henriques Britto usa como matéria para a narrativa o percurso fictício de uma pesquisadora em seus mínimos detalhes como, por exemplo, a preocupação com a bolsa de financiamento da pesquisa:

Relendo a mensagem agora à noite, me pergunto se faz sentido atacar de modo tão frontal a tese da clitoricidade da escritura matildeana – quer dizer, politicamente falando. Afinal, a bolsa que está custeando minha viagem de pesquisa a São Dimas provém do NUELFE. Sei que a Ercila faz de tudo para defender meu sagrado direito de discordar dela, mas nem todo mundo no NUELFE há de ser tão tolerante com a minha incorreção política. Enfim, não adianta chorar sobre o e-mail enviado (Britto 2004: 97).

A metaliteratura, portanto, também se manifesta como estratégia nas narrativas de *Paraísos artificiais*. No entanto, é possível observar que, como já salientado anteriormente, o traço mais marcante da literatura de Paulo Henriques Britto está relacionado à questão da inércia, da apatia e da solidão. Essas estratégias utilizadas pelo autor estão diretamente ligadas à precarização da experiência, uma vez que são relatos centrados nas impressões do narrador acerca de determinada realidade, que é constituída apenas pelos eventos mínimos vividos pelos protagonistas, experiências essas que à primeira vista podem soar como quase insignificantes, mas que são, no entanto, transformadas em matéria da narrativa. Inclusive, nos textos que tratam deste livro e podem ser facilmente encontrados na internet, é recorrente o uso de palavras como “banal” e “trivial” para descrever o tema dos contos.

### Considerações finais

A questão capital para esse trabalho foi, portanto, a hipótese central de que é possível observar na prosa de ficção contemporânea alguns traços que apontam para uma tentativa de representação do empobrecimento – também chamado de “esvaziamento” ou “precarização” – da experiência. E, através da análise da obra de Paulo Henriques Britto, acreditamos que tenha sido possível entender de que modo a literatura tem procurado representar ou expressar esse fenômeno.

O uso de estratégias como a metaliteratura, metaficção e esvaziamento da diegese, evidencia um sintoma da precarização da experiência autêntica analisada por Benjamin e Agamben, entre outros teóricos citados, pois, se a literatura é representação da experimentação do mundo, quando essa experimentação é reduzida ou modificada, resta à literatura narrar essa ausência, redução ou mudança. E é através do uso dessas estratégias que podemos perceber que o estatuto tradicional da narrativa está sendo de fato bastante modificado.

Dentro dessa questão de “narrar a ausência”, é importante destacar que, de acordo com Agamben, é a aporia – ausência de via, de caminho – que fundamenta a

única experiência possível para o homem hoje. Portanto, as estratégias narrativas aqui elencadas podem ser encaradas justamente como uma representação dessa aporia. Se a experiência nos dias de hoje foi esvaziada ou precarizada, resta à literatura – para quem até então a matéria seria justamente a experiência vivida – representar essa falta, essa ausência de caminho.

E, para tanto, a solução encontrada tem sido, como vimos, cada vez mais falar de si mesma, das suas peculiaridades, dificuldades e limitações – através da metaficção e metaliteratura – ou representar tematicamente essa lacuna, por meio do esvaziamento interno da própria narrativa – movimento que aqui chamamos de inércia e desficcionalização do enredo, ausência de diegese e redução do universo ficcional.

Mais uma vez recorrendo a Agamben, apenas para concluir essa exposição, trago à tona a investigação que ele empreende sobre a contemporaneidade, com foco especialmente no conceito de contemporâneo. Em *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009), Agamben se concentra em buscar especificidades na natureza do contemporâneo, partindo de uma proposição de Roland Barthes segundo a qual “o contemporâneo é o intempestivo” e concluindo que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo (Agamben 2009: 58).

Somando a essa definição de Giorgio Agamben uma citação de Antoine Compagnon, “Un contemporain est un écrivain qui nous parle de nous”<sup>2</sup> (Compagnon 2011), nos parece bastante clara a importância de investigar em que medida a literatura contemporânea tem, de fato, procurado estar afinada com as questões de seu tempo. Se esse trabalho elegeu a literatura do presente como *corpus*, isso se deu justamente por acreditar que é necessário compreender como a literatura vem lidando com os desafios e especificidades da contemporaneidade. Se a arte é um dos caminhos para se entender e apreender a humanidade e a sociedade como um todo, nada mais lógico do que nos debruçarmos cada vez mais sobre a produção literária do presente.

---

<sup>2</sup> “Um contemporâneo é um escritor que nos fala de nós” (tradução minha)

## EXPERIENCE, INERTIA AND METALITERATURE IN PAULO HENRIQUES BRITTO

**Abstract:** This study will analyze the short stories in the book *Paraísos artificiais* (2004) by Paulo Henriques Britto, with the aim of discussing how these narratives deal with the theme of experience's emptying in contemporary times.

**Keywords:** Emptying; Experience; Contemporary literature.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

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

\_\_\_\_\_. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

COMPAGNON, Antoine. "Vous avez dit contemporain?". Texto publicado no site do College de France em 2011. Disponível em: <[http://www.college-de-france.fr/media/lit\\_cont/UPL18787\\_5\\_A.Compagnon\\_Vous\\_avez\\_dit\\_contemporain.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/lit_cont/UPL18787_5_A.Compagnon_Vous_avez_dit_contemporain.pdf)> Acesso em 08 de setembro de 2011.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.

PINTO, Sílvia. "Agruras da ficção contemporânea". In: Revista Gragoatá número 24. Niterói: EdUFF, 2008. p. 165;175.

REVEL, Judith. *Michel Foucault – conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

---

**ARTIGO RECEBIDO EM 01/03/2012 E APROVADO EM 05/03/2012.**