

## **Nada será como antes, Ivan: notas sobre “O primo”, de Paulo Henriques Britto** Alexandre Bruno Tinelli\*

“Sempre aspirar à condição da música”.

Paulo Henriques Britto

Escritor em atividade desde a década de 1980, quando publicou seu primeiro livro de poemas, *Liturgia da matéria*, Paulo Henriques Britto é conhecido sobretudo por sua carreira de poeta e tradutor. Até hoje, já traduziu mais de cem livros e publicou sete volumes de poesia, tendo recebido inúmeros prêmios importantes. Sua produção como ficcionista, por sua vez, é escassa. Até poucos meses atrás, antes do lançamento do livro de contos *O castiçal florentino*, era composta de uma única obra, *Paraisos artificiais*, publicada em 2004, também de narrativas curtas. Nessa obra, em que se encontra “O primo”, objeto de análise neste ensaio, reúnem-se nove contos inicialmente elaborados, em sua maioria, entre 1972 e 1973, quando Paulo Henriques Britto, com vinte e poucos anos, em sua segunda passagem pelos EUA, residiu em Los Angeles e em São Francisco, na Califórnia, para estudar cinema, até abandonar de vez o projeto e voltar para o Rio de Janeiro, cidade marcada, na época, entre outras coisas, pela violência da ditadura civil-militar e pela emergência de uma contracultura local.

A segunda passagem de Paulo pelos EUA representou, segundo ele mesmo afirma em depoimento para a revista *Remate de Males*

\* Bacharel e mestre em Letras pela PUC-RJ, doutorando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

(2013), um período importante de sua formação como escritor. Na Califórnia, ele não apenas consolidou seu conhecimento de inglês, capacitando-se para trabalhar, posteriormente, como tradutor literário, mas também compreendeu, pela primeira vez, que só por meio da escrita e da literatura se realizaria e se satisfaria. Compreensão no mínimo intrigante, uma vez que sua grande paixão não eram as letras, mas a música. A literatura vinha em segundo lugar no seu ranking de preferências e passou a ganhar relevância à medida que ele se convenciu de que não possuía talento musical. Ainda mais intrigante é o fato de que, embora tenha vindo a ser conhecido sobretudo por sua produção como poeta, Paulo, na verdade, sempre gostou mais de prosa do que de poesia. Durante muito tempo, tempo que compreende o período em que estudou cinema nos EUA, seu escritor favorito não era sequer um poeta, mas um prosador que ele tinha descoberto por volta dos dezessete ou dezoito anos: Franz Kafka. No ano e meio em que estudou cinema na Califórnia, Paulo esteve disposto, até mesmo, a deixar a poesia de lado, a trocá-la pelo cinema e pela prosa, como afirma em outro depoimento, dessa vez para a revista *Ipotesi* (2008).

Foi então nesse importante período formativo que Paulo começou a escrita da maioria dos contos de *Paraísos artificiais*, inclusive “O primo”. Na opinião de Flávio Carneiro, “o mistério é a peça-chave” (2005, 303) dos relatos breves do livro. Leitor de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e G. K. Chesterton, mestres das histórias detetivescas, Paulo apostaria “na formulação de hipóteses como fio condutor” (Carneiro: 2005, 301) das narrativas, à semelhança do famoso detetive de Poe, Auguste Dupin; porém o mistério dos contos de *Paraísos artificiais* não passa pela resolução de um problema aparentemente insolúvel, à maneira das narrativas policiais clássicas.

No livro de Paulo, o mistério é algo que as histórias deixam pulsando no ar, sem explicação, com alto teor de comoção em determinados momentos. Ao dizerem de menos, em vez de demais, os narradores criados pelo autor suspendem o sentido de seus relatos e veem-se — assim como os leitores — “na obrigação de criar sentidos possíveis para aquilo que não entendem” (Carneiro: 2005, 302). Para Flávio Carneiro, é como se cada personagem do livro “vivesse a experiência de ser estrangeiro” e se visse “envolvido por uma série de códigos que tenta dominar a custo, nem sempre conseguindo o êxito” (2005, 302) — pelo visto, qualquer semelhança com o fato de que quase todos os contos do livro foram originalmente escritos enquanto Paulo era um estrangeiro na Califórnia não é mera coincidência.

O que se passa em “O primo” é exatamente o retrato de uma experiência forasteira. Garoto do interior, provinciano, mas também rebelde, Ivan é um estrangeiro quando chega de mala e cuia no Rio de Janeiro, na casa de seu “infame” primo Reginaldo, espécie de ovelha negra da família, onde passará o domingo, para, no dia seguinte, internar-se num colégio de padres em Botafogo<sup>1</sup>. No conto, observamos um simples instantâneo da realidade, que capta o ponto de virada da vida de um jovem: Ivan está efetuando a *travessia* da adolescência para a vida adulta, a *viagem* do interior para a capital, caindo de paraquedas

<sup>1</sup> Em entrevista inédita que realizamos com Paulo Henriques Britto no dia 14 de junho de 2021, ele revelou-nos que o conto “O primo” era para ter sido o primeiro capítulo de um *Bildungsroman*, um romance de formação, que chegou a ter seu segundo capítulo esboçado, mas que não engatou. Ao contrário do conto, que se passa num único dia, o romance acompanharia Ivan em seus últimos dias de férias, após sua mudança para o Rio de Janeiro, dias que ele passaria na casa de Reginaldo, antes de entrar para o internato. Segundo Paulo, Ivan passaria cerca de uma semana na casa do primo e, quando começasse a entender a dinâmica da casa, iria para o colégio de padres. Nesse momento, o romance acabaria. Para nosso infortúnio, tudo isso não passou de um esboço.

no ambiente da contracultura carioca em plena ditadura civil-militar, ambiente que ganha vulto no texto com o avanço do enredo e que fica ainda mais evidente quando ouvimos uma música de Milton Nascimento num momento crucial da trama.

Após tomar banho e refletir sobre sua ida para o Rio em busca de liberdade e autonomia, de começar de novo, de desgarrar-se do jugo familiar, após pensar se não teria dado um passo maior que a perna, Ivan sai com seus pertences pelo corredor do segundo andar da casa de seu primo, “pisando macio como um gato, o coração batendo forte”, deixa suas coisas num quarto e desce a escada “com um passo um pouco mais decidido”. Nesse momento, enquanto Ivan está a caminho da varanda, descobrimos que “vinha música lá de fora, bem alto; era o disco do Milton”, que tocava na vitrola:

Lá [na varanda] encontrou, como antes, Teresa e o rapaz; o cachorro havia sumido. Teresa continuava pintando, falando bem alto, por causa da música; o rapaz dos óculos escuros continuava sentado no chão, tal como antes, ainda sem camisa; só então Ivan percebeu que fora um pouco por causa daquele rapaz — chamava-se Pedro, ele lembrava — que havia resolvido ficar sem camisa também. Ao ver Ivan, Teresa imediatamente dirigiu-se a ele. “Quer dizer que você vai ficar num colégio interno, não é?” E, sem esperar pela resposta: “Ah, que pena. A gente está precisando de sangue novo nessa casa”. Esboçou um gesto que provavelmente queria dizer alguma coisa que Ivan não entendeu, pois Pedro riu com gosto. Ivan riu também, para que não pensassem que não havia entendido. Fez-se uma pausa. “Se você deixar o coração”, cantava o Milton (Britto: 2004, 72).

“Se você deixar o coração bater sem medo” é o verso do estribilho da canção “Nuvem Cigana”, do antológico álbum *Clube da Esquina*, de Milton e Lô Borges, lançado em 1972. Nesse mesmo ano, Ronaldo Bastos, coautor da música “Nuvem Cigana” e um dos protagonistas de *Clube da Esquina*, fundou, no Rio de Janeiro, um coletivo chamado, justamente, Nuvem Cigana. Integrado por poetas, artistas, fotógrafos e músicos, o coletivo fez parte do movimento conhecido como poesia marginal no Rio de Janeiro dos anos 1970 e 1980. A ideia inicial era que o grupo fosse uma editora, mas a coisa cresceu, e o coletivo passou a praticar suas artimanhas pelas ruas da cidade. As chamadas artimanhas eram a marca do grupo e consistiam em declamar poesia de improviso, sair pela rua como bloco de carnaval e outras coisas mais. Em suma, a ideia era colocar a poesia na rua e viver de acordo com uma ética do desbunde, ética que valorizava

a liberdade, o movimento, a viagem, a sexualidade, as drogas, a negação do *establishment*, enfim, uma postura marginal em relação aos valores estabelecidos, que também aparece influenciada (e atravessada) por elementos da cultura de massas do período, do cinema, tanto europeu como hollywoodiano, da canção popular internacional, de Bob Dylan a Beatles (Julião: 2020, 55).

Essa experiência libertária, que se consolidava mundo afora desde a geração *beatnik*, nos anos 1950, e passava pelo Maio de 68 e pelas questões da nova esquerda Norte-Americana, havia chegado ao Brasil dos anos 1970, em plena ditadura civil-militar, sobretudo por meio da tropicália, de acordo com Santuza Cambraia Naves (2015). Espécie de *modus vivendi* do coletivo Nuvem Cigana, essa

experiência libertária está na base do desbunde que Ivan encontra na casa de seu primo Reginaldo. Talvez não seja por acaso o fato de Paulo situar essa casa no alto de uma ladeira, num morro; a sede do coletivo Nuvem Cigana ficava, precisamente, num casarão no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, região de ladeiras e morros, onde a classe média convive lado a lado com a comunidade. Santa Tereza é também o nome do bairro de Belo Horizonte onde ficava a verdadeira esquina do *Clube da Esquina*. E, claro, Teresa é o nome de um dos mais intrigantes personagens do conto de Paulo Henriques Britto.

Levando tudo isso em consideração, não é de se estranhar que um jovem garoto do interior se sinta um estranho no ninho na casa de seu “infame” primo. A estranheza e o desconforto do primeiro contato de Ivan com esse novo mundo eram o preço que ele teria de pagar por seu sonho de liberdade, por seu desejo de começar de novo — afinal, nada na vida vem de graça. E esse recomeço passa a se materializar com sua viagem de ônibus para o Rio, viagem que nos leva de volta à canção de Milton do conto de Paulo Henriques Britto. Observando o que se passa na varanda entre Ivan, Teresa e Pedro, somos capazes de ouvir a voz de Milton cantando “Se você quiser eu danço com você no pó da estrada / Pó, poeira, ventania / Se você soltar o pé na estrada, pó, poeira / Eu danço com você o que você dançar”.

Via pública para trânsito de sonhos e de liberdade, a estrada foi idealizada pela contracultura internacional e tornou-se um de seus temas clássicos. Quem não se recorda da viagem de carro pelos EUA empreendida por Sal Paradise e Dean Moriarty, repleta de sexo, drogas e álcool, eternizada na prosa entorpecida e jazzística de *On the Road* (1960), de Jack Kerouac? Prosa que incorpora o ritmo de-

senfreado das ruas e que, mesclando realidade e sonho, transforma a viagem em busca espiritual.

No álbum *Clube da Esquina*, a idealização da estrada ainda se associa a outro tema capital: o da travessia. Travessia é passagem, indica ação ou efeito de atravessar. No atravessamento, enquanto se desloca de um ponto a outro, o sujeito é transformado pelo caminho. Não é à toa que *Travessia* é o título do revolucionário primeiro álbum de Milton Nascimento, impresso pelo pequeno selo Codil em 1967, e da faixa número um desse disco, faixa, por sua vez, inspirada na obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa — “travessia” é a última palavra do livro. Em termos etimológicos, “travessia” é substantivo de origem posterior à do adjetivo “travesso”, que significa atravessado, posto de través, e que veio a ser utilizado para descrever crianças irrequietas, buliçosas, traquinas — crianças parecidas talvez com Ivan em sua cidade-natal. E com Ivan em trânsito, itinerante, que, por meio da viagem do interior para a capital, como já se ressaltou, realiza a travessia da adolescência para a vida adulta.

Ao tocar a canção de Milton na vitrola de seu conto, Paulo mostra-nos aquilo que Rafael Julião chamaria de um “compromisso existencialista com a autenticidade do ser e de seus desejos” (2020, 68); é esse compromisso que move Ivan e as pessoas que ele encontra na casa de Reginaldo — ao menos algumas delas. Acontece que Ivan ainda precisa selar de vez o pacto com seu desejo e, para isso, precisa “deixar o coração bater sem medo”; só que isso não acontece, e até o fim da trama o coração de Ivan bate com medo. A simetria que se estabelece no conto entre o enredo do texto e a letra da canção ganha ainda mais força quando Teresa, como se acompanhasse a canção de Milton, começa a dançar para Ivan na varanda, quando ambos ficam a sós — na música, como se mostrou, o verso que vem após

o refrão é “Se você quiser eu danço com você”. Vejamos então como tudo se passa na varanda até o momento da dança, retomando de onde paramos:

Teresa parecia pensativa; corria os dedos pelo cabelo e olhava para Ivan com atenção, como se ele fosse uma mercadoria que ela não sabia se devia ou não comprar. “Mas você pode vir aqui no fim de semana, não pode?” Disse isso ainda encarando Ivan, mas logo em seguida virou-se para Pedro, como se ele é que soubesse a resposta. Ivan olhou para Pedro também; mas os óculos escuros do rapaz estavam tão opacos quanto antes. Voltou-se para Teresa e viu que ela continuava esperando pela resposta. “Acho que dá pra eu vir, sim”. E, mais uma vez, não conseguiu conter o impulso de desmentir em parte o que acabava de dizer: “Quer dizer, se der pra eu ficar aqui, né”. Mas nem sequer chegou a se arrepender, pois percebeu que Teresa e Pedro não haviam ouvido sua última frase; estavam se olhando de um modo que o excluía completamente.

De repente, Teresa largou o pincel. “Mas então? E aquela cerveja que você ia comprar?”, disse, olhando para Pedro com uma insistência que Ivan achou excessiva. Por um momento pareceu-lhe que Pedro ia dizer alguma coisa, mas como se tivesse mudado de ideia o rapaz levantou-se e entrou em casa. Imediatamente Teresa levantou-se também e começou a andar de um lado para o outro, 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 um 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, cheios de significados obscuros. Ivan não entendia o sentido daqueles olhares, mas via que Teresa era uma 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. “Eh, morena, quem temperou”, cantarolou baixinho (Britto: 2004, 73).

Essa cena da dança só é possível num ambiente afinado com a experiência libertária que vinha do exterior e chegava ao Rio de Janeiro dos anos 1970 por diferentes vias, como a da tropicália. Trata-se de um retrato perfeito da estética do aqui e agora, baseada na libertação dos costumes, na afirmação do desejo e do corpo, na subversão das expectativas de gênero, em tudo que fazia desmoronar o edifício patriarcal e burguês da sociedade brasileira da época, que se escorava na tríade “Deus, pátria e família” e que vivia a longa noite da ditadura civil-militar. Desde o início do conto, é Teresa quem seduz Ivan, e Ivan, em todo seu provincianismo, sem saber o que fazer com seu desejo, acaba odiando Teresa toda vez que ela conduz o flerte. Diga-se de passagem, Teresa, ainda por cima, é uma artista plástica, e a primeira vez em que Ivan viu Teresa ela não estava fazendo uma pintura qualquer; ela fazia uma pintura “completamente” abstrata — ou seja, uma pintura não convencional para os padrões da época.

Quando, então, reencontra Teresa na varanda, Ivan é novamente surpreendido pelo atrevimento da personagem e logo se vê enredado num jogo de sedução que ele não compreende por inteiro. Não custa dizer que a pintura abstrata é considerada, muitas vezes, de difícil compreensão, na medida em que não procura elaborar uma

representação visual da realidade. Distante de qualquer referente objetivo, a arte abstrata parte do fato de que a realidade é subjetiva e de que, por causa disso, cabe ao espectador defini-la. Trata-se de uma arte para ser experimentada, e não compreendida. Sendo assim, em busca de dar sentido ao que está diante de seus olhos, os espectadores dessa arte, muitas vezes, à semelhança de Ivan diante de Teresa, hesitam; eles têm dificuldade de entender que uma tal arte passa mais pelo corpo do que pela mente.

No conto de Paulo Henriques Britto, ao perceber que Teresa dançava para ele na varanda, Ivan não resiste ao poder de atração da jovem e sente um “desejo lento, quente como o sol”. Como quem coloca o desejo para fora, dando vazão a um impulso do corpo, e não da mente, que não assimila com clareza o que está acontecendo, Ivan cantarola. O que Ivan canta baixinho, nesse momento, — “Eh, morena, quem temperou” — é um verso que pertence à canção “Cravo e Canela”, parceria de Ronaldo Bastos com Milton Nascimento, que a interpreta, em *Clube da Esquina*, com Lô Borges. “Cravo e Canela” é, precisamente, a faixa que vem logo após “Nuvem Cigana” e que encerra o lado A do álbum de Milton — o álbum possui dois discos, cada disco tem dois lados (A e B). Assim, por trás do gesto de cantarolar de Ivan, está o fato de que, sem que tenha consciência disto, ele está ajustando seu corpo ao tom da canção, está transformando seu desejo em música. Em seguida, o disco infelizmente chega ao fim, e Teresa, parando de dançar, joga-se num banquinho.

“Cravo e Canela” era para ter sido uma das faixas da trilha sonora do filme *Os deuses e os mortos*, do cineasta Ruy Guerra, espécie de *western* tropical que se passa na década de 1930, no Nordeste brasileiro, onde, enquanto coronéis do cacau travam uma

luta sangüinária pelo poder, um homem busca seu lugar no meio da guerra. Inicialmente convidado para compor a trilha sonora do filme, Milton acabou atacando de ator e fazendo o papel de um pistoleiro chamado Dim Dum. Profundamente encantado por Dina Sfat, atriz que interpreta a louca grávida do filme, decidiu que faria uma música para a personagem dela, e chamou Ronaldo Bastos para o ajudar. Foi assim que nasceu “Cravo e Canela”. O curioso é que a canção acabou não entrando na edição final do filme.

No conto “O primo”, a letra da música também não deixa de prestar uma homenagem à Teresa, mulher “morena”, “moça” e “bonita”, de cabelos “muito negros” e “compridos”, “único refúgio de escuridão naquela varanda clara demais”. É como se Teresa, então, aos olhos de Ivan, se aproximasse da morena cigana da canção, sedutora e exótica como o cheiro do cravo e a cor da canela ou como a cor negra do cravo e o perfume doce, quente e apimentado da canela. A nossos olhos de leitores, Teresa é também a inebriante Gabriela de Jorge Amado, que tem a cor da canela e o cheiro do cravo. De acordo com Rafael Julião, em “Cravo e Canela”, “os elementos naturais são temperados por personificações” e jogos sinestésicos — “a lua morena”, “a dança do vento”, “o ventre da noite”, “a chuva cigana”, etc. — “que revelam não apenas a força anímica da natureza, mas que também criam uma mútua interferência entre o humano e o natural” (2020, 63). Teresa é, de certa maneira, essa força anímica da natureza. Morena e cigana, ela é o emblema de um universo nômade e místico que atravessava a contracultura internacional desde os anos 1950, como se viu. Nesse ponto, as letras de “Nuvem Cigana” e de “Cravo e Canela” associam-se num mesmo universo móbil, feito de desejos e sonhos, humano e natural ao mesmo tempo, livre e sedutor; mas isso não é tudo. As duas

canções e o conto do Paulo ainda se aproximam num plano menos visível e mais sutil: o plano da estrutura musical<sup>2</sup>.

"Nuvem Cigana" é muito singular do ponto de vista musical. Sua composição, tanto em termos melódicos quanto harmônicos, apresenta uma estrutura de origem medieval, que, de acordo com Henrique Autran Dourado (2004), começou a perder vigor no século XVI, sendo construída sobre modos, e não sobre tons. Trocando em miúdos, é uma música modal. Isso significa, entre outros aspectos, que sua melodia gravita em torno de uma nota principal, segundo escalas e estruturas modais, sem compromisso de estabelecer vínculos de tensão e de repouso — dominante e tônica —, marcas da música tonal. Assim, os quatro modos que aparecem na melodia — lídio, mixolídio, jônico e eólio — giram em torno da mesma nota, ao redor da qual se movimentam as demais notas da melodia, de acordo com as estruturas inerentes a cada modo, como destaca Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005).

O mais interessante de tudo é que a nota que exerce a maior força de atração dentro da estrutura musical de "Nuvem Cigana", a nota que funciona como uma espécie de centro de gravidade da canção — essa nota é exatamente aquela que representa o astro-rei: a nota sol. Astro-rei que traz à mente o gosto de sol que resistia na boca da noite da década de 1970 no Brasil, o caráter solar, estradeiro e libertário de parte da juventude da época que resistia à sombria ditadura civil-militar, cada vez mais brutal e opressiva depois do AI-5. Astro-rei que, é claro, está presente no conto do início, do momento

<sup>2</sup> Quem nos sugeriu e nos explicou as afinidades eletivas entre a estrutura musical das canções e a estrutura do conto foi o músico e pesquisador da UFRJ Cláudio Bezz, em conversas pessoais. Agradeço ao Cláudio pelo brilhantismo e pela perspicácia de suas observações.

em que Ivan chega de mala e cuia no portão da casa de seu primo, ao fim, quando ele e Pedro voltam do botequim e Pedro retira os óculos para enxugar o suor da testa, por causa do calor, segundos antes de Ivan encontrar Reginaldo na cozinha.

Ocorre que, numa ocasião crucial da trama, o sol ganha ainda mais destaque, reluzindo com mais intensidade do que em qualquer outro momento do enredo. Essa ocasião é justamente a cena da varanda — varanda, por assim dizer, “ensolarada”; “clara demais” em oposição à escuridão do interior da casa. É na varanda, sob os olhares do astro-rei, que Ivan descansa os “olhos cansados de sol” no “negrume” da cabeleira de Teresa, enquanto ela dança para ele; é na varanda que Ivan sente um “desejo lento e quente como o sol” por Teresa, como se observou. Assim, ao mesmo tempo em que o sol brilha na varanda, a nota sol vibra na vitrola, e ambos não apenas aguçam a sensibilidade de Ivan, mas também jogam luz sobre outra coisa: a ambiguidade de Teresa.

A ambiguidade estrutural de Teresa, marcada pelo fato de que, na realidade, não sabemos se ela seduz ou sacaneia Ivan, se ela possui algum relacionamento com Pedro ou não, entre outras coisas — essa ambiguidade é ainda afinada pela estrutura musical de “Cravo e Canela”. A bem da verdade, a ambiguidade estrutural do próprio conto — afinal, não sabemos quase nada sobre a casa e os personagens que estão dentro dela; sequer sabemos quem, no final das contas, é o primo Reginaldo e o que ele fez — encontra ressonância na estrutura ambígua da canção de Milton e Ronaldo Bastos. Ao contrário de “Nuvem Cigana”, música de modos distintos que orbitam em torno da mesma nota (sol), “Cravo e Canela” é uma canção que está sob a influência de dois centros tonais diferentes, que anda em volta dos tons de dó maior e de sol maior — olha o sol aí de

novo. É daí que vem sua ambiguidade, mais marcante e expressiva que a da faixa anterior.

Por tais características, “Cravo e Canela” é também uma peça mais tradicional, que se caracteriza por ser tonal, e não modal. Segundo Henrique Autran Dourado, o conceito de tonalismo substituiu o de modalismo no século XVI e teve um longo reinado, vigorando por quase três séculos. Foi apenas no século XIX que começou a perder espaço, com a incursão de diversos compositores pelo caminho da atonalidade. “Cravo e Canela”, então, em termos de composição, estica a corda de tensões estruturais do conto e, sobretudo, da ambiguidade de Teresa. É provável que Teresa esteja, ao mesmo tempo, seduzindo e sacaneando Ivan; é provável que ela tenha um caso com Pedro (é provável, inclusive, que ela dispute Ivan com Pedro, que também pode ter uma queda pelo recém-chegado); o principal, contudo, é que quase todas as tensões do conto não se resolvem, assim como a música não escolhe um tom em detrimento do outro. As tensões ficam suspensas no ar, girando em torno de seus possíveis significados. Ao fim e ao cabo, restam apenas ambiguidades. À semelhança de quase tudo na vida, o que fica são perguntas, e não respostas. A única certeza que temos é que, para Ivan, nada será como antes.

## Referências

- BRITTO, Paulo Henriques. *Paraísos artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Poesia: criação e tradução”. *Ipotesi* (UFJF), v. 12, 2008, pp. 11-17.
- \_\_\_\_\_. “Por que escrevo”. *Remate de Males*, v. 30, 2013, pp. 253-258.
- CARNEIRO, Flávio. “Reino do artifício”. In: *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- JULIÃO, Rafael Barbosa. Encontros, imagens e cruzamentos no álbum Clube da Esquina (1972). *Revista Criação & Crítica* (28). <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p50-74>, 2020, pp. 50-74.
- NAVES, Santuza Cambraia. “É proibido proibir: contracultura e tropicália”. In: *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, pp. 48-63.
- NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. 2005. 183 p. Dissertação de mestrado: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284114>. Acesso em: 30 jun. 2021.

## Resumo

Escritor em atividade desde a década de 1980, Paulo Henriques Britto é conhecido sobretudo por sua carreira de poeta e tradutor. Até hoje, já traduziu mais de cem livros e publicou sete volumes de poesia, tendo recebido inúmeros prêmios importantes. Sua produção como ficcionista, por sua vez, é escassa. Antes do lançamento do livro de contos *O castiçal florentino*, em 2021, era composta de uma única obra, *Paraísos artificiais*, publicada em 2004, também de narrativas curtas. Nessa obra, em que se encontra “O primo”, objeto de análise neste ensaio, reúnem-se nove contos inicialmente elaborados, em sua maioria, entre 1972 e 1973, quando Paulo, com vinte e poucos anos, estudava cinema na Califórnia. Em “O primo”, Paulo faz o retrato de uma experiência forasteira, captando o ponto de virada da vida de um jovem: Ivan, o protagonista, efetua a *travessia* da adolescência para a vida adulta, a *viagem* do interior para a capital, caindo de paraquedas no ambiente da contracultura carioca em plena ditadura civil-militar. Esse ambiente avulta no texto com o avanço do enredo e fica ainda mais evidente quando duas músicas de *Clube da Esquina* (1972), de Milton Nascimento e Lô Borges, aparecem num momento crucial da trama. Neste ensaio, a intenção é fazer uma leitura do conto “O primo” em contraponto às canções do álbum, tendo em mira demonstrar como as letras e a estrutura das canções atravessam o conto e expandem seu horizonte de sentido. Acreditamos que há uma sintonia fina entre aspectos do texto e elementos da canção; é essa sintonia que investigamos. Assim, acompanhamos alguns passos de Ivan na casa de seu primo Reginaldo e mostramos o quanto as canções colocam em cena um ambiente típico da contracultura do Rio de Janeiro da década de 1970.

**Palavras-chave: Paulo Henriques Britto; Milton Nascimento; Clube da Esquina; ficção brasileira contemporânea; canção popular**



## **Abstract**

Paulo Henriques Britto is known above all for his career as a poet and translator. Up to now, he has translated more than a hundred books and published seven volumes of poetry. His production as a fiction writer, on the other hand, is scarce. Before the release of the short stories' book *O castiçal florentino*, in 2021, it consisted of only one work, *Paraísos artificiais*, published in 2004. In this volume, where we find "O primo", the object of analysis in this essay, nine short stories are gathered, most of them written between 1972 and 1973, when Paulo, in his early twenties, was studying cinema in California. In "O primo", Paulo portrays an outsider experience, capturing the turning point in the life of a young man: Ivan, the protagonist, crosses from adolescence to adulthood and goes on a journey from the countryside to the capital, falling into the counterculture environment of Rio de Janeiro in the middle of the civil-military dictatorship. This environment comes to the fore in the text as the plot progresses and becomes more evident when two songs from *Clube da Esquina* (1972), by Milton Nascimento and Lô Borges, appear at a crucial moment in the plot. In this essay, the intention is to establish a counterpoint between the story "O primo" and the songs of the album, aiming to demonstrate how the lyrics and the structure of the songs cross the story and expand its horizon of meaning. We believe that there is a fine-tuning between aspects of the text and elements of the song; it is this tuning that we investigate. Thus, we follow some of Ivan's steps in his cousin Reginaldo's house to show how the songs bring into play a typical environment of the counterculture of Rio in the 1970s.

**Keywords:** Paulo Henriques Britto; Milton Nascimento; Clube da Esquina; contemporary Brazilian fiction; popular Brazilian music