

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

Amanda Priscila Santos Prado

**Da linguagem ao círculo:
estudos sobre a composição do conto em Amilcar Bettega**

Maceió
2018

AMANDA PRISCILA SANTOS PRADO

**Da linguagem ao círculo:
estudos sobre a composição do conto em Amilcar Bettega**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística, com área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

Maceió
2018

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Bibliotecária Responsável:

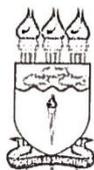
A896d Prado, Amanda Priscila Santos.
Da linguagem ao círculo: estudos sobre a composição do conto em Amilcar
Bettega / Amanda Priscila Santos Prado. –2018.
198 f. : il.

Orientadora: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.
Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal
de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística. Maceió, 2018.

Bibliografia: f. 193-198.

1. Gênero literário – Composição. 2. Conto. 3. Círculo. 4. Puzzle.
5. Amilcar Bettega. I. Título.

CDU: 82-34



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

TERMO DE APROVAÇÃO

AMANDA PRISCILA SANTOS PRADO

Título do trabalho: "DA LINGUAGEM AO CÍRCULO: estudos sobre a composição do conto em Amílcar Bettega"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTORA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Prof. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Prof. Dr. Marcelo Ferreira Marques (Ufal)

Prof. Dra. Cleusa Salvina Ramos Maurício Barbosa (Ufal)

Prof. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Prof. Dr. Marcus Vinícius Matias (PPGLL/Ufal)

Maceió, 4 de maio de 2018.

AGRADECIMENTOS

Ao Amilcar Bettega, motivo maior da escrita desta tese, que muito gentilmente me enviou vários materiais a que eu não teria acesso, a quem agradeço também pela riqueza de sua literatura que faz com que meu esforço nunca seja inútil.

Ao Amaro Barros, pelo *Emparedado*.

À professora e amiga Ildney Cavalcanti, por ter aceitado orientar esse percurso no *contramundo* da literatura e pelo afeto com que foram conduzidos esses quase onze anos de orientação, que começaram num trabalho de iniciação científica.

Ao Richard, que foi quem acompanhou mais de perto a escrita deste trabalho, pelo amor (sempre renovado e verdadeiro), presença e apoio de sempre.

À minha mãe Josefina, por ter sido a voz das primeiras leituras que me trouxeram a paixão pela literatura – e por ter lido parte da tese.

À minha irmã Paula, que não leu a tese, mas acompanhou cada etapa e não reclamou quando eu precisei passar seu aniversário escrevendo um artigo cujo prazo de submissão encerrava naquele dia.

Ao meu pai Paulo, que colaborou do seu jeito.

Ao Nilton Resende, pelas aulas do Laboratório Sesc de Expressão e Criação Literária, nas quais sempre me falava com paixão sobre a obra da Lygia Fagundes Telles, o que me fez rever a necessidade de afeto em meu percurso de pesquisa.

À professora Ana Claudia Aymoré Martins, que me apresentou a obra do Amilcar numa aula de Literatura e Urbanidade, e cujas considerações na qualificação contribuíram para a continuidade deste trabalho.

Às professoras Stela Lameiras e Rosária Costa, pela gentileza da tradução do resumo para a língua francesa.

À Nayara Macena Gomes, a quem tantas vezes lamentei o percurso de composição destas e de tantas outras páginas da nossa jornada, pela nossa amizade que já dura doze anos, pelo apoio em todos os meus projetos e por ter me apresentado ao grupo Literatura & Utopia e à minha orientadora tão querida.

Ao Luiz Felipe, pelas conversas tão nossas, pelo empréstimo do livro do Edgar Allan Poe (que eu ainda não devolvi) e por ser aquele amigo para todas as horas.

Ao Felipe Benicio, para além da amizade, pelas possibilidades de diálogo, as sugestões de leitura e a gentileza da tradução do resumo para a língua inglesa.

Ao Arenato, pelas trocas, conversas, afetos e também por ter lido *Deixe o quarto como está*.

Ao Paulo Queiroz, por sempre reforçar a segurança da literatura ao afirmar que “o mundo é um lugar perigoso”.

Aos/Às amigos/as das Letras que não mencionei acima, mas que foram também muito especiais em momentos distintos desse percurso: Aline Maire, Analice Leandro, Fabi Gomes e Marina Verçosa.

Ao grupo de pesquisa Literatura & Utopia, onde construímos pequenos fragmentos de sonho todos os dias.

Ao grupo Elisa, pelas reuniões enriquecedoras sobre o nosso *mundo escrito* e por tudo aquilo de especial que não cabe aqui, mas que foi parte indispensável deste percurso, a saber: Felipe Benicio, que, entre outras coisas, me presenteou com o infinito de Borges; Luiz Felipe, com quem compartilho a paixão pela narrativa breve; Richard Plácido, com quem as discussões sobre literatura e sobre a obra do Amílcar excederam os limites das reuniões.

Às/Aos amigas/os da Ofélia – Oficina de Experimentação Literária, pelas possibilidades de construção crítica coletiva.

Às professoras Gilda Brandão e Susana Souto, pelas aulas e contribuições durante o doutorado.

Ao professor Roberto Sarmiento Lima, pelas aulas de teoria da literatura e pelas sugestões de leitura para este trabalho.

Às minhas alunas de Letras-Português (UAB/UFAL) e, em especial, à minha orientanda Maira Roberta, pelas trocas e pelo carinho que enriqueceram o percurso.

Ao Patryck Pereira, amigo que muito gentilmente me deu acesso a alguns materiais de Porto Alegre que me pareciam impossíveis de conseguir e que foram, além de importantes para este trabalho, essenciais para mim como leitora da obra do Amílcar.

Ao Elton Furlanetto, por ter encaminhado cópia de material já esgotado ao qual eu não teria acesso pelas bibliotecas locais.

e até matematicamente (o que é apenas uma forma) eu e minha falta de liberdade e meu esforço inútil para ir a qualquer lugar, estávamos explicados: com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera o círculo que o aprisiona. Uma questão de movimento ou ausência dele: o quadrado, seus lados, o círculo.

Amaro Barros, *Emparedado*

Porque há coisas que resistem às palavras, que se exprimem por si mesmas, autônomas, como acontecimentos fora da linguagem. E tudo aquilo de que a palavra não dá conta, todo esse imenso território indizível, só pode ganhar forma e sentido no silêncio.

Amilcar Bettega, *Barreira*

RESUMO

O presente trabalho apresenta três estudos sobre a composição do gênero literário conto a partir da observação do modo como ele é construído nos três livros de contos do escritor Amilcar Bettega: *O voo da trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está* (2002) e *Os lados do círculo* (2004). Entendidas como um conjunto, as três obras são lidas a partir de suas relações autotextuais, repetições e circularidades. No livro de contos mais recente de Bettega, *Os lados do círculo*, torna-se evidente uma certa obsessão pelas formas circulares, presentes não apenas na temática e na organização do livro, como também no modo como os finais das narrativas remetem, de algum modo, aos seus inícios. Essa opção pela forma geométrica do círculo – ou, do ponto de vista simbólico, por uma possível poética do infinito na composição de seus contos – demonstra a dimensão metaficcional de suas narrativas. Além disso, essa busca por uma forma circular, e, portanto, geometricamente perfeita, se configura como uma espécie de procura do literário dentro de si mesmo, podendo ser entendida como uma utopia da linguagem em que pese a dimensão metaficcional destas narrativas para o alcance de uma reflexão autocrítica do gênero conto. Para esta reflexão a respeito de uma possível dimensão utópica da escrita literária, revisito *O livro por vir* (1959), de Maurice Blanchot, e o *Princípio Esperança* (1959), de Ernst Bloch. Do ponto de vista dos estudos literários, este trabalho utiliza como referencial teórico os estudos de Wolfgang Iser (1996), Gustavo Bernardo (2010), Karl Erik Schøllhammer (2011; 2013), entre outros; e, especificamente sobre o gênero conto, as contribuições de Julio Cortázar (1993), Ricardo Piglia (2004), Nádía Battella Gotlib (2006) e Edgar Allan Poe (1842). Por meio dessas leituras e reflexões, o trabalho propõe a possibilidade de leitura dos três livros de Bettega como um conjunto, formando uma rede significativa e complexa de narrativas que dão conta de um projeto literário, como uma espécie de *puzzle* cujas possibilidades de leitura apontam para uma necessária investigação sobre os desdobramentos do gênero conto na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Círculo. Conto. *Puzzle*. Amilcar Bettega.

ABSTRACT

The present thesis presents three studies on the composition of the short story by observing the way this literary genre is designed in three short story books by Amílcar Bettega: *O voo da trapezista* [*Flight of the trapeze artist*] (1994), *Deixe o quarto como está* [*Leave the room as it is*] (2002) and *Os lados do círculo* [*The sides of the circle*] (2004). Understood as a whole, the three volumes are read in its autotextual repetitions, relations and circularities. In Bettega's most recent work, *Os lados do círculo*, a kind of obsession is evidenced in relation to circular forms, which appear not only as the book theme and in its organization, but also in the way the narrative endings allude to its beginnings. This choice of the geometric form of the circle – or, from the symbolic standpoint, of a possible poetics of the infinite in the composition of his short stories – shows the metafictional dimension of his narratives. Besides, this search for a circular form and, therefore, geometrically perfect, works as the search of the literary text inside itself, and can be understood as a utopia of language in which the metafictional dimension of the narratives plays a key role in the achievement of a self-critical reflection about the short story genre. For this reflection about a possible utopian dimension of literary writing, I revisit Maurice Blanchot's *The book to come* (1959) and Ernst Bloch's *The principle of hope* (1959). From the standpoint of literary studies, as theoretical framework, this reading articulates its theoretical bases by resorting to studies by Wolfgang Iser (1996), Gustavo Bernardo (2010), Karl Erik Schøllhammer (2011; 2013), among others; and, specifically with regard to the short story genre, the contributions by Julio Cortázar (1993), Ricardo Piglia (2004), Nádía Battella Gotlib (2006) and Edgar Allan Poe (1842). In promoting the present readings and reflections, this work argues for the possibility of reading Bettega's three books as a whole, creating a significant and complex web of narratives concerning a distinct literary project, as a kind of puzzle whose reading possibilities indicate a necessary investigation into the developments of the short story genre nowadays.

KEYWORDS: Circle. Short story. Puzzle. Amílcar Bettega.

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche présente trois études sur la composition de genre littéraire, le récit, à partir de l'observation de la façon dont il est construit dans les trois livres de récits de l'écrivain Amilcar Bettega: *O voo da trapezista* (1994) [*Le vol de la trapéziste*], *Deixe o quarto como está* (2002) [*Laisse ta chambre telle qu'elle est*] e *Os lados do círculo* (2004) [*Les côtés du cercle*]. Vues dans son ensemble, les trois oeuvres sont lues à partir de leurs relations autotextuelles, ainsi que des répétitions et circularités. Dans le livre de récits le plus récent de Bettega, *Os lados do círculo* [*Les côtés du cercle*], il est perceptible une obsession par les formes circulaires, présentes pas seulement dans la thématique et dans l'organisation du livre, mais aussi dans la façon dont les fins des récits qui renvoient tous à leurs débuts. Ce choix, d'après la forme géométrique du cercle – ou alors du point de vue symbolique, par une poétique possible de l'infini dans la composition de ses récits – démontre la dimension metafictionnelle de leurs récits. Et en plus, cette quête d'une forme circulaire, donc, parfaite sous le regard géométrique, se configure comme une sorte quête littéraire en soi-même, qui peut être comprise comme une utopie du langage tout en respectant la dimension metafictionnelle de ces récits-là pour arriver à une réflexion autocritique du genre récit. Pour cette réflexion à propos d'une possible dimension utopique de l'écrit littéraire, je revisite *Le livre à venir* (1959), de Maurice Blanchot, et *Le Principe Espérance* (1959), de Ernst Bloch. Du point de vue des études littéraires, ce travail de recherche prend comme référence théorique les études de Wolfgang Iser (1996), Gustavo Bernardo (2010), Karl Erik Schøllhammer (2011; 2013), parmi d'autres, et, plus particulièrement, pour le genre récit, les contributions de Julio Cortázar (1993), Ricardo Piglia (2004), Nádía Battella Gotlib (2006) et Edgar Allan Poe (1842). À l'aide de ces lectures et réflexions, ce travail de recherche propose la possibilité de lecture de trois livres de Bettega comme un ensemble, en faisant un réseau significatif et complexe de récits correspondant à un projet littéraire, comme une sorte de *puzzle* et dont les possibilités de lecture font voir une nécessaire investigation sur les développements du genre récit dans la contemporanéité.

MOTS-CLÉS : Cercle. Récit. *Puzzle*. Amilcar Bettega.

SUMÁRIO

	A LINHA ANTES DO CÍRCULO: CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA E AFETO.....	12
1	“A PRÓXIMA LINHA NO DESENHO DA NOITE”	16
1.1	A espiral diante do espelho	21
2	DESCAMINHOS DA FICÇÃO – O CONTO, O CÍRCULO, O INFINITO	30
2.1	Estudos sobre a composição do conto	37
2.1.1	Do conto ao círculo	43
2.1.2	O círculo, uma poética do infinito.....	50
3	NO LABIRINTO DE ESPELHOS: PARA ALÉM DA FICÇÃO, A FICÇÃO AINDA.....	53
3.1	Contos espelhados: bifurcações.....	56
3.1.1	“Exílio” / “O puzzle (fragmento)” / “O puzzle (suite et fin)”: primeiras bifurcações.....	58
3.1.2	Esboço de uma nova figura, triangular e básica.....	64
3.2	O autor dentro do espelho	104
3.2.1	Autoficção	105
4	O ENIGMA DA COMPOSIÇÃO: A RECONSTRUÇÃO POSSÍVEL DO PUZZLE.....	110
4.1	A combinatória dos objetos avulsos.....	117
4.1.1	As primeiras peças: <i>O voo da trapezista</i>	120
4.1.2	Algumas peças sobre o encarceramento: <i>Deixe o quarto como está</i> ou estudos para a composição do cansaço.....	150
4.1.3	Por uma ideia de composição: <i>Os lados do círculo</i>	181
4.2	“Ele não existe e de repente ele existe”: onde acaba a literatura?.....	185
	FECHANDO O CÍRCULO.....	189
	REFERÊNCIAS.....	193

A LINHA ANTES DO CÍRCULO: CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA E AFETO

Por que estudar os contos de Amílcar Bettega? Haveria diversas maneiras acadêmicas de começar esta tese, mas, por razões afetivas, opto por partir desta simples pergunta. A resposta que me foi possível elaborar é o lugar por onde este trabalho começa. Falar de afeto, assim, me parece ser a primeira linha possível a ser traçada.

Numa aula de Literatura e Urbanidade, em 2010, eu havia ficado encarregada de elaborar uma pequena fala sobre um dos textos literários escolhidos para a disciplina. Por conta do meu vínculo com o grupo de pesquisa Literatura e Utopia, a professora sugeriu um romance do Italo Calvino, mas, por razões particulares, eu pedi que a minha fala partisse de um conto. Eu sempre tive afeição pela narrativa breve, por aquele tipo de texto que, embora mais curto, me obrigasse a escrever as linhas “faltantes” através da imaginação. Aquilo que não é dito, aquilo que está oculto (mas jamais ausente) na máquina narrativa, resultante de uma economia de meios e de uma multiplicidade de significados, sempre foi o que mais me atraiu nos textos em prosa. Obviamente, reconheço que a concisão também está presente no romance, mas, pelo menos para mim, não à mesma maneira que no conto. Embora qualquer tentativa de definição do gênero repouse numa perspectiva ainda muito restrita, é unânime o entendimento de que o conto é a narrativa breve e concisa por excelência. Portanto, quando vi “Exílio” (2002) na bibliografia da disciplina, um título não muito específico e que me confrontava já desde o início com o desconhecido, percebi, sem nenhuma razão especial para isso, que aquele seria o meu conto.

Em “Exílio”, narrativa que integra o livro *Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço* (2002), mais do que em qualquer outro conto que eu já tinha lido até então, havia algo de muito significativo. Aquele conto que começava com “Vou fechar a loja e ir embora da cidade” me inquietava e me colocava diante de um enigma. Algum tempo depois, ao conhecer o livro *Os lados do círculo*, do mesmo autor, fascinou-me descobrir que o narrador daquele primeiro conto era retomado pela personagem Marta, dona de uma loja que passa pelo mesmo dilema que o narrador de “Exílio”, mas agora nos contos “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)”. No primeiro conto, nota-se apenas uma leve semelhança entre as personagens, mas no último conto, como uma

espécie de revelação, Marta repete a frase inicial de “Exílio” (“Vou fechar a loja e ir embora da cidade”).

A partir disso, com um percurso que se poderia dizer analítico-obsessivo, eu havia passado a ler e reler aquela obra compulsivamente, numa tentativa de confrontar e desvendar os enigmas que se iam formando durante a leitura. A cada releitura, no entanto, novas conexões e enigmas surgiam e se bifurcavam, e isso se dava de tal modo que a única coisa que me restava era seguir aquele percurso labiríntico que ia sendo desenhado diante de mim. Sem perceber, eu já me encontrava presa aos três livros de contos daquele autor e, ao mesmo tempo, na Pós-Graduação, passava pela dificuldade de ter que lidar com uma pesquisa que já não me dizia tanto quanto a obra do Amilcar. E se insisto em chamar de livro de contos ao invés de coletânea, como se convencionou dizer, é porque há em cada um deles uma unidade, uma elaboração artística em sua montagem da qual a palavra “coletânea” não dá conta.

No começo, tentei não misturar pesquisa com afeto. Sempre fui aquele tipo de pessoa que “deixava tudo como estava” e, portanto, não me passava pela cabeça a ideia de trocar a pesquisa que eu vinha fazendo por algo completamente novo. E foi assim até que, em setembro de 2015, me chegou um e-mail do próprio Amilcar, uma resposta a uma mensagem que eu havia enviado meses antes e que havia sido direcionada a um e-mail que ele acessava pouco. Aquela resposta, tão bonita quanto um conto de sua autoria, tão minha como eu gostaria de acreditar que o conto “Exílio” fosse, foi o que me deu coragem de conversar com a minha orientadora sobre uma possível mudança de pesquisa, que até então era voltada para obras de autoria feminina em língua inglesa, o que funcionava como um desdobramento da minha pesquisa de mestrado. A mudança de pesquisa era como “uma vida nova que se abria à frente daqueles trilhos que se enterravam na escuridão da noite” (“Exílio”, 2002, p. 24)¹, e que, dadas as circunstâncias afetivas, me parecia muito mais prazeroso. E agora, tentando escrever um início para algo que é circular e que, portanto, não tem um começo pré-estabelecido, confesso: eu não poderia escrever qualquer outro trabalho que não este.

Embora eu saiba que poucas pessoas param para ler teses e que este texto talvez não tenha um alcance para além do restrito círculo do Programa de Pós-Graduação ao qual

¹ Por se tratar de um trabalho que faz referência a vários contos de um mesmo autor, optou-se por substituir o sobrenome do autor pelo título de cada conto citado.

estou vinculada, reconheço que o que está escrito aqui precisava ser escrito. Se não pelo texto que agora apresento, ao menos pelo seu percurso. Talvez a parte mais importante deste trabalho tenha sido isso, a sua elaboração – um percurso que, em sua maioria, não pode ser registrado aqui, mas que vem resultando, entre outras coisas, em novos leitores e leitoras da obra do Amilcar. Agrade-me ouvir de colegas da Pós-Graduação (e também das oficinas de literatura de que participei durante o Doutorado) que eles/elas compraram algum livro do Amilcar por causa da paixão com que eu falava sobre ele durante alguma apresentação de trabalho ou debate. Acredito que o percurso que envolve a composição de uma tese faz muito mais sentido nesses momentos.

Numa tentativa de reconstruir um trajeto de leitura para esse conjunto de contos que, embora apresente uma ordem cronológica, não possui um caminho pré-definido (como, aliás, são todos os bons textos literários), o estudo que segue, centrado no conjunto formado pelos livros *O voo da trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço* (2002) e *Os lados do círculo* (2004), parte da minha leitura do conto “Exílio”, primeira narrativa que li do Amilcar (a quem, deixando de lado o campo dos afetos, passarei a chamar de Bettega²) e em torno da qual orbitam os principais eixos que norteiam a minha leitura da obra do escritor.

Ler a obra de Bettega, em qualquer ordem, é adentrar um círculo-motor onde a máquina já se encontra em movimento – e qualquer passo dado em direção ao enigma e seus desdobramentos torna-se uma maneira válida de visitar o labirinto de sua obra. Minha proposta de entrada (“A próxima linha no desenho da noite”) parte do conto “Exílio” e está centrada no desvelar de três instâncias que considero norteadoras da leitura que consegui tecer a partir de sua obra de contos: o círculo, o espelho e o *puzzle*. Dentro dessas subdivisões, que nada mais são do que tentativas de criar um terreno que me provoque a ilusão de não pisar em falso, abordo alguns aspectos relacionados à metaficção, à autoficção e à autotextualidade, atentando para o modo como este e outros recursos ficcionais contribuem para um melhor entendimento do que é o conto em sua obra.

Em “Descaminhos da ficção: o conto, o círculo, o infinito”, trago uma breve reflexão a respeito da noção de ficção contemporânea e da impossibilidade de definição

² Nos livros de contos, o autor assinava como Amilcar Bettega Barbosa. Contudo, optou-se por fazer referência ao autor pela maneira como ele escolheu ser referenciado nos livros mais recentes (Amilcar Bettega), de maneira a unificar seu sobrenome em todas as ocorrências deste trabalho.

e/ou apreensão do presente, traçando um percurso reflexivo que passa por um estudo sobre o gênero conto e justifica a órbita da obra de Bettega em torno de um porvir, observando o modo como suas narrativas operam em favor da construção de uma poética do infinito.

No “Labirinto de espelhos: para além da ficção, a ficção ainda”, analiso a construção especular das personagens, as conexões entre as narrativas, a estrutura espelhada do livro *Os lados do círculo*, bem como os recursos da autoficção e da autotextualidade como duas faces da metaficção.

Em “O enigma da composição: a reconstrução possível do *puzzle*”, por sua vez, abordo o modo como a montagem dos contos em *Os lados do círculo*, bem como a conexão entre as narrativas deste e dos outros dois livros do escritor, funcionam em favor da constituição de um efeito de unidade, diverso daquele proposto por Edgar Allan Poe (1842³), que age sobre e em torno de sua obra, redesenhando o formato de suas narrativas para além das concepções de conto, crônica, romance etc.

Trazendo para o centro do debate da obra de Bettega o círculo (figura geométrica intangível), o espelho (objeto que divide um espaço real de um espaço projetado e que, portanto, aponta para algo intangível) e o *puzzle* (objeto tangível e enigmático que depende de um jogador que una suas peças), e partindo do conto “Exílio”, que suscitou o entendimento da obra a partir dessas três dimensões (círculo, espelho e *puzzle*), o argumento desta tese é o de que os contos de Bettega formam uma unidade que é própria do gênero conto, mas que, nesse caso, se aplica também ao conjunto formado por essas narrativas, que ganham novos sentidos quando lidas umas em relação às outras.

³ A edição consultada é de 2011.

1 “A PRÓXIMA LINHA NO DESENHO DA NOITE”

A obra de Amilcar Bettega⁴, como um emaranhado de linhas que desenham a noite, trabalha com as incertezas, os desvios, as fragmentações. Ler sua obra é, portanto, uma maneira de nos depararmos “com uma espécie de névoa a cobrir os sentidos do texto” (CARNEIRO, 2003, p. 63). E é nessa névoa que reside uma característica muito própria de sua obra, que lhe enriquece os sentidos à medida que a narrativa vai sendo redesenhada na leitura.

As frases são bem escritas e articuladas com precisão, mas não nos deixam ver com clareza exatamente do que se trata. Tal estranhamento vai se desfazendo aos poucos à medida que lemos, e, sob a névoa dissipada, vai surgindo um esboço de cenário, de personagem, de história, até se revelar, então, o desenho final. Desenho que, por sua vez, não surge como algo acabado, mas apenas como mais um rascunho, uma espécie de estudo para a composição de algo que não está ali (CARNEIRO, 2003, p. 63-64).

Analisar uma obra literária é construir um percurso de leitura que não possui uma jornada pré-definida, isto é, que não possui uma leitura previamente contida no texto. O texto literário, em oposição a uma fixidez de sentidos, suscita uma infinidade de leituras que, muitas vezes, ultrapassam sua arquitetura inicial. Chamo esta seção de “a próxima linha no desenho da noite” (“A próxima linha”, 2004, p. 26), portanto, porque entro agora, mais do que antes, no terreno do desconhecido, que é o terreno próprio da literatura.

Com um projeto literário bastante sólido, Bettega faz uso da metaficção como uma maneira de criar e multiplicar enigmas, numa obra que, já desde o primeiro livro, na epígrafe, assume o seu jogo, a sua proposta ficcional: “compreendi que me era impossível anular minha própria brincadeira, quando eu mesmo e toda a minha vida estamos incluídos numa brincadeira muito maior (que me suplanta) e totalmente irrevogável” (KUNDERA *apud* BETTEGA, 1994, p. 7). Essa brincadeira maior a que a epígrafe se refere – e que vale para toda a sua obra – começa desde a primeira página, num trecho construído a partir

⁴ Nascido em São Gabriel (1964), formado em Engenharia Civil, mestre em Literatura Brasileira e doutor em Escrita Criativa. Participou da oficina literária Alquimia da Palavra (1991), com Sérgio Côrtez, da Oficina de Escrita Criativa da PUCRS (1992), com Luiz Antônio de Assis Brasil, e do International Writing Program da Universidade de Iowa (2010). Publicou os livros de contos *O vôo da trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está* (2002) e *Os lados do círculo* (2004) e, como resultado do projeto Amores Expressos e de sua tese de doutorado, o romance *Barreira* (2013). Por suas publicações, recebeu os prêmios Portugal Telecom (2005) e Açorianos de Literatura (1995 e 2003).

dos fragmentos iniciais de cada um dos contos de *O voo da trapezista* (1994); assim, Bettega vai costurando as narrativas num só fio, sem pontuação, sem pausas, como um trem que rasga sobre os trilhos de papel o seu percurso:

sei que a ti Antônio que se o homem escutasse gemidos não mais sabia há quantos anos viajava mas semana passada estávamos os três no ambiente confuso e esfumaçado do bar e foi Lunara a mais jovem de nós quem ouviu pela primeira vez tal como sonhara há vinte anos quando se abraçaram no burburinho da estação o trem gemia suas engrenagens como se fossem sons de um esqueleto cansado no vagão havia muita água por todos os lados a chuva não cessara nenhum instante nos últimos dias e era manhã feita quando a voz grossa e desconhecida se fez clara e Manoelito sofria de tão longe que ficara aquele mundo e já vão sem freio os dias do meu outono (BETTEGA, 1994, p. 7).

Embora seja um escritor reconhecido através de prêmios importantes e publicado por uma grande editora, sua obra é ainda pouco estudada em trabalhos de Pós-Graduação e recebe uma atenção crítica que considero incipiente diante de sua complexidade. Dos oito trabalhos de Pós-graduação que tratam de sua obra, apenas três são voltados exclusivamente para a obra de Bettega. O primeiro, de Rafael Dias Ferreira (2011), em nível de especialização, abordou a metaficção como estrutura caleidoscópica no livro *Os lados do círculo* (2004), observando os “desígnios labirínticos” (p. 18) da obra e apontando para a possibilidade de entendimento desses contos como um conjunto. Há nesse trabalho uma breve aproximação entre alguns contos desse livro com os de *O voo da trapezista* (1994), a saber, entre “Círculo vicioso” e “O trem não para” e entre “A próxima linha” e “O tempo das frutas cítricas”. O trabalho, contudo, por conta de sua extensão, não aprofundou essas aproximações entre os textos nem focou nos três livros como um conjunto. O segundo, de Carlos Henrique dos Santos Pinto (2011), que tem também como *corpus* o livro *Os lados do círculo*, trata da metaficção e do espelhamento entre os contos em sua arquitetura mais ampla, composta por seis pares, mas não aborda as relações entre este livro e outros do autor. O terceiro, de Karine Brião de Oliveira (2015), trata da presença do duplo em contos do autor num recorte muito específico – “A sombra” (1992), “Entre Billy e Antônio” (1994), “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto” (1994), “O tempo das frutas cítricas” (1994), “O rosto” (2002) e “Teatro de bonecos” (2004) –, mas sem abordar as relações entre esses e os demais contos.

Já os demais trabalhos de Pós-Graduação, que não têm como foco apenas a obra do escritor, tratam de aspectos mais gerais. O primeiro, tese de Agnes Sanfelici (2009), trata das narrativas curtas dos anos 90 e, entre elas, faz uma breve análise do conto “Auto-

retrato” (2002), do livro *Deixe o quarto como está*. O segundo, dissertação de Josilene Neusa Marinho (2010) intitulada “Do efeito fantástico na ficção contemporânea”, analisa três contos do autor: “O rosto”, “Exílio” e “O crocodilo I”. O terceiro, dissertação de Ítalo Oligari (2007) intitulada “Pós-modernidade e condição humana na novíssima geração de contistas gaúchos”, trata, em um de seus capítulos, do livro *Deixe o quarto como está* (2002). O quarto, também de Ítalo Oligari (2010), trata-se de tese intitulada “A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil” na qual o conto “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax” é analisado nas considerações finais. O quinto e último trabalho, dissertação de Adriana Dorfman (2009), “Contrabandistas na fronteira gaúcha: escalas geográficas e representações textuais”, trata do conto “Arreglo” (1996), que foi publicado isoladamente, mas apenas do ponto de vista geográfico.

Não há, até o momento, dissertações ou teses que tenham se debruçado sobre os três livros de contos do autor. Em função disto, e considerando as razões já sinalizadas na apresentação, este estudo concentra-se na malha textual formada por esses três livros, a fim de entendê-los a partir das relações entre as narrativas. Como sugere o próprio Bettega em sua tese de doutorado, a obra de um escritor deve ser entendida em seu conjunto:

Meu primeiro conto (pelo menos o primeiro que foi publicado) foi escrito lá no início dos anos 90, talvez em 1991. De lá para cá, estive sempre envolvido com a criação de um ou mais textos ao mesmo tempo, que fui publicando ou em livros solo (três coletâneas de contos) ou em antologias com outros autores ou ainda em uma coluna quinzenal que mantive desde 2006 até meados de 2012 na revista eletrônica Terra Magazine, do portal Terra. São, portanto, mais de vinte anos de escrita contínua, e se insisto sobre este ponto é porque vejo a formação do escritor como algo que se inscreve na continuidade de uma vida e que para entender como ele chega a determinado resultado não podemos nos restringir à simples análise deste resultado. É preciso ver a obra como um conjunto e a escrita como um processo sempre em evolução (BETTEGA, p. 16, 2012).

Os contos de Bettega estão ligados uns aos outros como microcosmos que se entrecruzam – o microcosmo, assim como o conto, se compreendido isoladamente, funciona como um universo em miniatura que possui existência independente de outros sistemas, mas que em sua relação com os demais constitui um conjunto que chamamos macrocosmo. É como se cada conto fosse um pequeno fragmento de um todo que é desenhado pelo conjunto de sua obra. São narrativas fantásticas, violentas, insólitas, desesperançosas e, quase sempre, urbanas, mas sempre apontando de algum modo para a linguagem, para a arquitetura do texto. Ao criar um mundo ficcional em que o que se destaca é a experiência da linguagem – e isso fica evidente pelo modo como as narrativas

apresentam recursos variados – o autor nos dá pistas para compreender que seus contos investigam, entre outras coisas, a própria construção do gênero conto.

Em sua tese de Doutorado intitulada “Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor” (2012), Bettega investiga o próprio processo de escrita e apresenta um texto ficcional até então inédito, o romance *Barreira* (2013). Na parte ensaística do trabalho, o escritor observa que o seu processo de escrita começa na leitura, o que é, para ele, também uma forma de criação:

A leitura como um encontro consigo próprio. Assim como é a escrita. A solidão do leitor, em certa medida se assemelha à solidão do escritor, ambos cortados do mundo real, imersos no contramundo de suas imaginações, de seus pensamentos.

Uma frase escrita representa todo um caminho percorrido pelo pensamento do escritor que, de posse de sua arte, conseguiu expressá-lo daquela forma. Esta mesma frase lida é o início de uma operação mental de parte do leitor que, fazendo uso de sua sensibilidade e de sua carga de experiências pessoais, também produz (novas) imagens e ideias (BETTEGA, 2012, p. 21).

Para Alan Flávio Viola, “o leitor é um coautor silencioso da criação” (2013, p. 7). A partir desse entendimento, o ato de leitura pode ser compreendido como uma atividade criativa: “[s]e o texto é criado pela imaginação do autor, na leitura ele é reimaginado pelo leitor. E nesta reimaginação as referências, como não poderiam deixar de ser, são as do leitor e não mais as do autor.” (BETTEGA, 2012, p. 22). Mais adiante, ele aproxima as atividades do/a leitor/a e do/a escritor/a: “[d]essa maneira, a atividade do leitor aproxima-se àquela do autor, também agindo sobre a forma do texto, rearranjando-a através de sua leitura a fim de extrair sentido(s) daquilo que lê” (BETTEGA, 2012, p. 37). Essa ênfase no trabalho criativo do/a leitor/a aplica-se ao seu próprio percurso, pois, mais adiante, ele revela que foi a partir do exercício da leitura que lhe foi despertado o desejo pela escrita: “há certos autores – naturalmente aqueles de nossa preferência – que nos revelam possibilidades dentro do campo da nossa sensibilidade e de nossas afinidades, que nos apresentam caminhos e nos ajudam a encontrar o nosso próprio” (BETTEGA, 2012, p. 32). Nesse sentido, o contato com a “escrita silenciosa” que constitui o processo de leitura funciona, para Bettega, como uma primeira experiência de escrita.

Em relação ao seu processo de composição de contos, Bettega define dois momentos distintos, o de *criação* e o de *elaboração*. A criação, para ele, é um momento mais inconsciente, em que a imaginação age criando e reciclando imagens a partir da

experiência do escritor. Na elaboração, por sua vez, que corresponde à parte mais racional desse processo, o autor trabalha com aquele material bruto produzido durante a etapa de criação, dando a ele uma forma possível. Para o escritor, a literatura é sempre uma questão de forma:

[t]odo texto se constrói a partir das escolhas formais que em algum momento o seu autor é obrigado a fazer. São tais escolhas que *organizam* internamente o texto e, assim fazendo, acabam por revelar o seu verdadeiro conteúdo (BETTEGA, 2012, p. 13, grifo do autor).

De acordo com Bettega, é através da forma que se revela o conteúdo de uma obra. Ou, melhor dizendo, em Bettega, o conteúdo é a própria forma, pois sua obra apresenta, em uma de suas camadas, uma dimensão metaficcional. No conjunto de contos aqui analisados este aspecto é extremamente importante, especialmente pelo modo como suas narrativas se entrecruzam em suas relações autotextuais.

Em seu livro de contos mais recente, *Os lados do círculo* (2004), esse entrecruzamento das narrativas é mais evidente: algumas personagens se repetem, os contos se espelham e as narrativas intituladas “Puzzle (o fragmento)” e “Puzzle (suite et fin)” (2004) retomam parte do conto “Exílio”, publicado no livro *Deixe o quarto como está* (2002).

Enquanto em “Exílio” a personagem se sente incapaz de ir embora e é vencida pelo cansaço, em “Puzzle (suite et fin)” (2004) a dinâmica é aparentemente diferente e o conto termina justamente no momento da partida de Marta em direção a esse outro lugar, um espaço idealizado que não se pode dizer melhor nem pior, mas apenas diferente. No primeiro conto (“Exílio”), o produto comercializado pela loja não é explicitado e parece remeter a uma espécie de produto literário. No segundo, no entanto, infere-se que Marta tem uma loja de espelhos. Numa relação de analogia, poderíamos dizer que o espelho está, nesse caso, para o problema da representação, para a estrutura espelhada do livro (*Os lados do círculo*) e, além disso, para o próprio produto não nomeado no primeiro conto. Na tentativa de traçar uma “próxima linha no desenho da noite”, que é o terreno próprio do desconhecido com que nos deparamos na obra de Bettega, passo agora ao conto “Exílio” (2002).

1.1 A espiral diante do espelho

Se o conto “Exílio”, conforme discussão já iniciada em seção anterior, começa com “Vou fechar a loja e ir embora da cidade” (2002, p. 19), sabe-se já desde a primeira frase que uma decisão foi tomada pela pessoa que narra o conto: há uma loja que ela não deseja mais manter e uma cidade que ela quer deixar. É a assertiva inicial, chave do enigma iminente, que nos faz caminhar junto ao narrador para a ideia de cansaço e desesperança, o que dialoga com o subtítulo do livro *Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço* (2002). Fechar uma loja, além de uma forma de desistência, é também um reconhecimento de fracasso, uma consciência de que, por alguma razão, aquele negócio não deu certo.

Esse reconhecimento, que fica mais evidente no decorrer do texto, nada mais é do que a “intuição de uma impossibilidade”⁵ ou, dito de outra forma, uma antecipação daquilo que está contido nos próprios limites daquela narrativa: uma ausência de saída. Num primeiro plano, não há saída para o problema enfrentado pela loja: a falta de fregueses. Depois, não há saída para o narrador que, sem possibilidade de vender seus produtos, acredita que o melhor a ser feito é deixar a cidade.

A sucessão de acontecimentos do conto mostra que o estabelecimento estava destinado à falência – não havia fregueses/as, o calor no local era intenso, a loja sofria pequenos furtos e nem mesmo a tentativa de manter a loja aberta durante o horário de almoço surtira efeito:

No início eu fechava a loja também ao meio-dia, atravessava a praça em frente e ia almoçar num hotel que ficava do outro lado. Depois o hotel fechou e resolvi almoçar na loja mesmo, mantendo-a aberta o dia inteiro e, portanto, mais adaptada ao estilo da vida moderna. Almoçava atrás do balcão e no canto mais escuro, apressadamente, para, entrando um cliente, estar pronto para atendê-lo, e de preferência sem resíduos de alimentos acavalados sobre a junção dos dentes. Inclusive eu pedia à menina que me preparava os pratos para que não os fizesse com feijão, justamente para evitar problemas desse tipo.

Nunca veio ninguém à loja durante o horário de almoço (“Exílio”, 2002, p. 21).

A solução apresentada pelo narrador – o fechamento da loja e a troca de cidade –, em comparação ao trabalho da escrita, seria como se um escritor desistisse de um texto e

⁵ Expressão empregada por Karl Erik Schøllhammer (2011) para referir-se à condição da literatura contemporânea brasileira.

puxasse da gaveta uma página em branco em que uma nova narrativa pudesse ser escrita, uma vez que, na anterior, ele se encontrava impossibilitado de ir adiante. Contudo, não ir adiante numa história específica que se tenta escrever ou não ir adiante na literatura como ofício em função da falta de leitores/as são duas situações muito diferentes. No primeiro caso, partir para a composição de uma nova narrativa bastaria. Na segunda situação, no entanto, uma nova narrativa não seria garantia de novos/as leitores/as. Tal comparação, uma analogia que passa a fazer mais sentido conforme se vão desvelando as camadas do texto (ou mesmo recriando-as), nos alerta para a inutilidade da tentativa de ir embora daquela cidade a fim de resolver o problema da falta de fregueses na loja. Em primeiro lugar, porque não se pode “estar com a loja em outro lugar” (“Chega a ser estranho eu dizer isso, porque nunca estive com a loja em outro lugar.”, p. 19) e, embora o narrador tenha imaginado como seria o negócio na nova cidade, nada da loja é levado com ele – ou, melhor dizendo, levar a loja não significava, para ele, levar algum objeto palpável –; depois, porque, sendo ele uma personagem (fictícia, portanto), todo o seu percurso já estava definido desde a primeira linha, como um trem seguindo, engrenagem contra engrenagem, o seu percurso de máquina.

Nos limites circunscritos do gênero conto, por força da brevidade do texto, todo o entorno – ou seja, todo o universo ficcional construído ao redor do mundo ao qual aquela narrativa pertence – é apenas alusão. Em “Exílio”, como não poderia deixar de ser, o entorno não aparece e tampouco é aludido. O exílio possível se concentra em seu próprio núcleo, num movimento que tende cada vez mais para dentro da narrativa, e o narrador, consciente disso, se refere já desde o início ao balcão da loja como seu refúgio (“Encolho-me atrás do balcão e só deixo o meu refúgio às seis horas, pontualmente às seis horas, para fechar a loja e descansar após o dia de trabalho”, p. 20). Além disso, é também possível afirmar que não há saída para ele porque aquela cidade e suas fronteiras tendem para o infinito, argumento ao qual retornarei mais adiante, e que diz respeito à dimensão metaficcional do texto.

É importante ressaltar que a cidade representada no conto é aquela construída pelo discurso e, como tal, é regida por leis de construção não necessariamente arquitetônicas, mas estéticas. A construção narrativa de “Exílio”, deste modo, se mostra como a própria cidade, com suas leis, construções e personagens. Se a cidade aqui é linguagem e é a linguagem própria o que constrói a literatura, então esta, ao referir-se à cidade, volta-se

para si mesma tanto como linguagem quanto, sobretudo, como construção. Forma-se assim um ciclo onde a cidade remete à literatura que, por sua vez, remete à cidade. E tal qual um ciclo, há a ideia de repetição, rotina, cansaço. Deste modo, o conto é também em sua forma, tal qual propõe o subtítulo do livro do qual o conto faz parte, um estudo sobre a composição do cansaço.

A autorreferencialidade da narrativa pode ser notada, de forma pontual, quando o narrador se refere à loja e, ao falar dela, acaba apontando para a literatura: “Uma loja como a minha, assim tão voltada para dentro, acaba criando dentro de si uma atmosfera perigosa” (p. 19). A loja que se volta para dentro de si mesma pode ser entendida como uma potência autorreferencial, como o texto literário que se volta para si e, ao fazê-lo, passa a refletir sobre o plano de sua construção. Nesse entendimento, o perigo a que o narrador se refere é o de que a loja – voltada para si mesma – caminhe em direção ao seu próprio fim, ao seu desaparecimento. Ao comentar esse tipo de movimento em narrativas metaficcionais, Gustavo Bernardo (2010) explica que o percurso de uma narrativa que se volta para si mesma vai em direção ao seu início, “como a serpente urobórica corre atrás da sua própria cauda” (p. 52), o que incide num movimento circular.

Ao se voltar para si mesma, ela se põe à beira de um abismo: “A metanarrativa permite este fenômeno de contenção ao extremo – ela encontra a morte” (Beider, 1979, p. 45). Voltando-se para dentro de si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo de toda a sua narrativa – o que a leva ao fim (no duplo sentido de objetivo e término) de toda a sua narrativa (BERNARDO, 2010, p. 52).

Impulsionados/as por esse movimento metaficcional em “Exílio”, voltemos à frase inicial: por uma razão desconhecida, mas que guarda relação com uma loja, o narrador quer ir embora de sua cidade. A loja a que ele se refere comercializa produtos de natureza não especificada no corpo texto. Ao mesmo tempo, tudo aquilo que é dito sobre o produto poderia também ser dito em relação a uma “loja” de natureza literária: um dos problemas da loja é a falta de fregueses/as, o que é equivalente à ausência de leitores/as para a literatura; a presença destes/as fregueses/as é capaz de arejar a loja do mesmo modo que a leitura de um texto literário é capaz de adicionar sentidos a ele; o produto que ela comercializa não é essencial, da mesma maneira que a literatura é também entendida como um objeto sem finalidade prática; como numa livraria, as prateleiras ocupam todas as paredes ao redor da loja; por fim, o produto acrescenta conhecimento (“[...] são rápidas na visita, deixando-me a impressão de que são clientes incapazes de surpreenderem-se. Já

viram tudo o que existe em todas as lojas do mundo, *já conhecem tudo*, e talvez por isso trazem aquele ar tão triste.”, p. 23, *grifos meus*).

Embora o narrador de “Exílio” queira ir embora da cidade, o conto, no entanto, só nos dá acesso a um pedaço muito restrito dessa cidade – a loja, a rua, o percurso do trem. Essa cidade é, portanto, secundária. O que existe em primeiro plano é o texto, que fala sobre a cidade. E, ao falar da cidade, volta a referir-se a si mesmo, como se quisesse mostrar que aquela cidade não é a cidade real, mas a cidade ficcionalizada, aquela que é construída pelo discurso. Como afirma Iser (2002), ocorre o desnudamento de sua ficcionalidade e o texto revela que não é real, mas que, naquele contexto, deve apenas ser entendido como se o fosse.

Pela língua, assim, as ficções adquirem aparências de realidade; aparências que, por um lado, se originam da configuração concreta que as ficções outorgam ao imaginário e que, por outro, são necessárias para assegurar a eficácia a estas configurações. O fato de existirem apenas na língua faz com que as ficções se mostrem, como tais, na transgressão do significado literal, ou seja, lexical, na paralisação da função designativa e na sinalização da intraduzibilidade verbal daquilo a que se referem (ISER, 2002, p. 969).

Segundo Gomes (1994, p. 29), “ler/escrever a cidade [...] é inventar a metáfora que a inscreve, é construir a sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação” (1994, p. 29). No conto, uma vez que a “cidade” que o narrador quer abandonar é, na verdade, a loja, sendo a loja uma sinédoque para a cidade, é possível inferir que ambas funcionam como uma metáfora para a literatura que, assim como uma loja, precisa de fregueses “[n]ão só para adquirir seus produtos, mas também, e principalmente, para arejá-la” (p. 19). Mas, ao contrário, “se a loja não tem fregueses, se [sua] receita é insignificante” (p. 20), então o narrador se vê obrigado a reduzir os custos e, mais tarde, a ir embora da cidade. Ressalte-se, ainda, a escolha da palavra “receita”, que pode referir-se ao lucro que se obtém com uma loja, mas é também um *modo de fazer* a partir de determinados ingredientes, o que parece sugerir que o texto trata, entre outras coisas, de si, de sua composição.

Quando, de repente, algumas pessoas começaram a frequentar a loja, o narrador passou a suspeitar que não era por causa do produto, mas porque a moça que lhe trazia a comida, por medo de perder sua fonte de renda, havia espalhado a notícia de que ele iria fechar a loja. Essas pessoas são descritas como “silenciosas”, “olham muito para as prateleiras”.

[...] são clientes *incapazes de surpreenderem-se. Já viram de tudo o que existe* em todas as lojas do mundo, *já conhecem tudo*, e talvez por isso trazem aquele ar tão triste. Entram e saem deixando transparecer *um sentimento de obrigação em suas visitas* (“Exílio”, 2002, p. 23, grifos meus).

Ao falar dos/as clientes da loja, o narrador parece descrever seus/suas leitores/as, que também poderiam ser considerados/as, em alguns casos, como “incapazes de surpreenderem-se”. É como se ele também falasse da relação da maioria das pessoas com a literatura: “já viram de tudo que existe”, “já conhecem tudo”, deixam “um sentimento de obrigação em suas visitas [leituras]”.

Como afirma João Alexandre Barbosa “o que se chama literatura é o trabalho com os significantes responsáveis pela criação daquela multiplicidade de significados que tecem a tensão que envolve e desafia o leitor” (1990, p. 15). Como se cada palavra formasse um ingrediente na construção de um enigma, o conto vai fornecendo pistas sutis de que, ao falar da loja, fala-se de literatura. O emprego de termos da arquitetura, por exemplo, é marcante, o que pode ser lido como uma sutil referência à construção artística do texto. Ao falar do calor, por exemplo, o narrador queixa-se de que o “pé-direito” é alto demais:

Até instalei um ventilador no teto para movimentar um pouco o ar, mas o pé-direito é muito alto e o ventilador fica longe demais. Aqui embaixo quase não sinto seu efeito, ouço apenas o barulho das pás remançando lá em cima. Isso sim é reconfortante, dá a sensação de que loja não está vazia (“Exílio”, 2002, p. 20).

Como se pode observar no fragmento acima, a sensação de sufocamento e de cansaço é recorrente. Em diversas passagens, o narrador faz referência a um ar endurecido, gelatinoso: “Às vezes me parece que o ar de dentro da loja vem endurecendo, tornando-se uma espécie de gel que vai tomando conta do interior da loja, o que evidentemente dificulta os movimentos *aqui dentro*” (p. 20, *grifos meus*). Ao referir-se ao interior da loja, o texto acaba fazendo referência ao próprio texto que vai sendo tecido através de sua voz narrativa: “aqui dentro” refere-se tanto à loja quanto ao texto. O calor ao qual o narrador se refere é o calor das cidades que vêm se desenvolvendo ao longo dos anos em enormes construções que impedem a circulação do ar, mas é também o calor de se sentir aprisionado, sem saída. Perdido entre as esquinas de sua própria arquitetura textual, o limite do conto é também o limite da personagem.

A função da luz do sol é também importante para a compreensão da autorreferencialidade do conto. Sendo a loja localizada no lado em que o sol se põe, a luz e o calor são muito mais intensos no turno da tarde:

[...] o sol cai justo em frente da loja e entra forte pela porta e as duas janelas, que mantenho sempre escancaradas. É aí que fica mais visível essa forma plácida e gelatinosa do ar. O interior da loja se torna amarelado e o ar fica grosso, com aspecto de coisa velha. Por vezes tenho de me encolher atrás do balcão para me defender do sol, que vem direto nos meus olhos. Ele vem opaco, filtrado pela densidade do ar da loja, mas bate forte nos meus olhos (“Exílio”, 2002, p. 20).

O sol que aparece no texto vem opaco, sendo filtrado por um ar denso e pesado, o que pode ser entendido como uma alegoria para o caminho da significação corrente, ou, ainda, daquilo que se encontra na superfície do texto. A partir da imagem do sol, o texto parece falar do dualismo forma-conteúdo, tão discutido por teóricos e críticos da literatura. Embora exista uma tendência em considerar que observar uma coisa ou outra pode levar a um “formalismo” ou a um “conteudismo”, como afirma Leyla Perrone-Moisés, ambos devem ser compreendidos juntos: “a obra poética sempre foi a formalização de um conteúdo, que só existe e alcança o tipo de efeito que lhe é próprio naquela forma. A repercussão de uma obra poética sobre a realidade é tanto mais eficaz quanto mais esta for bem resolvida formalmente” (1990, p. 88). Assim, a luz vem opaca porque não se encontra na superfície, em seu conteúdo, mas salta forte aos olhos do narrador, aquele que constrói ficcionalmente o texto, articulando forma e conteúdo. Tal construção resulta num “produto” em que o narrador reconhece qualidade:

Mas sei, sim, que meu produto é de qualidade. O problema é que não existem mais clientes nesta cidade. Às vezes até chego a desconfiar de que ela, a cidade, está desaparecendo. É como se uma grande borracha estivesse fazendo esse trabalho de apagar a cidade, principalmente as pessoas, os clientes, deixando-a cada vez mais parecida com uma cidade-fantasma. Nos momentos em que me canso de esperar os fregueses atrás do balcão, vou até a janela e fico horas ali, olhando o vazio. Horas e horas sem que passe ninguém na rua ou mesmo na praça em frente. E o silêncio, de um peso que se reforça com o calor, aplasta-se sobre a cidade como uma grande massa sólida de nada – um silêncio sólido e branco, da cor do nada. (“Exílio”, 2002, p. 22)

Segundo Augé, “o paradoxo da época atual é que o desenvolvimento da cidade parece fazê-la desaparecer: nós temos o sentimento de ter perdido a cidade, mesmo que aí não exista nada mais senão ela.” (2010, p. 92). A população passa a se sentir perplexa diante da dissolução de fronteiras entre os espaços; ao mesmo tempo em que ela parece ter para onde escapar, fica cada vez mais difícil romper qualquer fronteira, pois “o espaço

urbano é hoje um espaço complexo, emaranhado, um conjunto de rupturas num fundo de continuidade, um espaço de extensão de fronteiras móveis” (AUGÉ, 2010, p. 87). Assim, quanto maior a cidade, maior a sensação de aprisionamento, e maior também a necessidade de exílio. Numa cidade que possui um caráter aparentemente infinito, portanto, essa sensação de aprisionamento é ainda maior.

A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isso se acrescentam estes traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, correspondente à “má” infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir (BLANCHOT, 2005, p. 137).

Em analogia ao título do livro (*Deixe o quarto como está*) em que o conto foi publicado, o personagem assume a condição de conformismo e vai compondo seu próprio cárcere, sua “má” eternidade:

Virei para o outro lado, mas não consegui mais dormir. E, após um tempo muito grande me segurando para não olhar pela janela, não aguentei e coleí o rosto no vidro outra vez. E, na visão embaçada pela minha respiração contra o vidro, lá estava ela, lá estava a cidade ainda, as fachadas secas das casas, as luzes frias da rua, passando, passando. Olhei outra vez para as luzes espoucando à passagem do trem e minha mente foi inundada pela lembrança daquele bando de crianças e de cães varrendo a cidade e minha loja com sua onda de algazarra. Fechei os olhos e eles engoliram alguma coisa.

Não foi uma desistência. Tampouco resignação. Apenas compreendi que a melhor coisa que tinha a fazer era descer na estação seguinte. Foi o que fiz (“Exílio”, 2002, p. 25).

“Exílio” é um conto central na obra de Bettega. Em primeiro lugar, o conto chama atenção porque pouca informação é dada na superfície do texto e, ao mesmo tempo, porque para além das entrelinhas da narrativa há também uma relação autotextual com outros dois contos, a saber: “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)”. Nesses contos, a personagem Marta retoma o problema apresentado na primeira frase de “Exílio” (“Vou fechar a loja e ir embora da cidade”). Marta é dona de uma loja, possivelmente de espelhos, que, segundo ela, não vende bem. O espelho, objeto muito caro à literatura, aparece nessas outras duas narrativas não por acaso, fazendo com que o enigma de “Exílio” se desdobre em novas possibilidades.

Do espelho, quanto mais nos afastamos, mais para dentro dele se voltará a nossa imagem. Se, num movimento inverso, tentarmos nos aproximar do espelho, a maior proximidade que conseguiremos ter da imagem refletida estará no gesto de tocar o vidro (“não aguentei e coleí o rosto no vidro outra vez”, p. 25). No conto, contudo, ocorre o inverso do inverso: dentro do espelho (ou, melhor dizendo, da ficção), quanto mais o narrador tenta escapar da cidade, mais preso a ela ele está. O narrador de “Exílio”, num gesto físico (mas também simbólico) de tocar o vidro do trem, é como se tocasse também o vidro que limita a sua “cidade literária”:

Recostei a cabeça no espaldar da poltrona e fiquei olhando a cidade passar pela minha janela, sentindo – por meio do movimento da paisagem de luzes lá fora – o trem rasgando a cidade. As luzes se desgarravam na esteira da paisagem que o trem ia deixando. Cheguei mesmo a imaginar que elas se desfaziam no ar como bolhas logo após a passagem do trem. Eu grudava o rosto no vidro e girava todo o meu corpo para tentar ver as bolhas de luzes se dissolvendo no ar e deixando apenas a escuridão absoluta da noite atrás de mim (“Exílio”, p. 24-25).

Embora esteja num trem que segue para fora da cidade, o narrador, no entanto, nunca se vê fora dela. E, dados os limites do texto, ele não pode fazê-lo porque a cidade, na verdade, é o próprio conto, uma esfera com seus limites precisos – como se o narrador estivesse dentro de um espelho e seus reflexos fossem projetados para dentro de outro espelho, emparedando-o infinitamente. O narrador e “seu esforço inútil para ir a qualquer lugar” (BARROS *apud* BETTEGA, 2004) não podem abandonar os limites precisos dessa esfera-espelho porque há como que um movimento espiralado, um voltar-se cada vez mais para dentro, que o impulsiona, encarcera-o. Enquanto tenta sair da cidade, ele apenas a circunda ou, na projeção infinita da espiral, mergulha cada vez mais para dentro de seu centro – e o seu centro, também infinito, nunca cansa de se expandir e se redesenhar.

O trem custava a se desvencilhar daquela paisagem pálida de ruas e casas e luzes vazias. Dormi e acordei de novo, várias vezes, e o trem ainda atravessava a cidade. Só naquele momento pude perceber a extensão da cidade que eu deixava. Sempre vazia, escura, com suas luzes ralas se evaporando na esteira do trem, mas sempre à minha janela. A cidade não acabava. (“Exílio”, p. 25)

Nesse sentido, o conto e seus limites fazem encenar o infinito: o narrador, preso dentro da narrativa, não pode desistir de continuar escrevendo-a (e ele o faz, mais tarde, através da escrita frágil de Marta, seu reflexo que, no conto “O puzzle (suite et fin)”, do outro lado do vidro, afasta-se com uma promessa: “Escrevo”).

Não foi uma desistência. Tampouco resignação. Apenas compreendi que a melhor coisa que tinha a fazer era descer na estação seguinte. Foi o que fiz. E atravessei os trilhos para o outro lado, ignorando a passarela que unia das duas plataformas. Subi no primeiro trem que passou no sentido oposto, de volta à cidade.

Não fazia a mínima ideia de que horas eram, mas a noite estava gorda e sem estrelas. Eu ainda tinha muita noite pela frente, numa longa viagem, mas era quase certo que estaria de volta a tempo de abrir a loja pela manhã (“Exílio”, 2002, p. 25).

No fragmento acima, final do conto, por se sentir incapaz de sair da cidade, o narrador desiste de seu exílio e pega o trem no sentido oposto na tentativa de retornar à cidade. No entanto, quando o conto termina, ele ainda não voltou. Há apenas a sugestão de que ele estará de volta para abrir a loja na manhã seguinte. Se por um lado o narrador afirma que está voltando para a cidade e, portanto, para a literatura, por outro, é justamente esse o momento em que o conto acaba, ou seja, o momento em que ele “sai” da cidade. Para Ana Maria Lisboa de Mello (2012): “O retorno significa a impossibilidade de deixar a cidade, de evadir-se daquela realidade insólita, com estranhos habitantes e um trabalho sem sentido. A realidade é estática, como um beco sem saída, sem promessas de algo que possa suplantar o vazio” (p. 307).

Por outro lado, se entendermos esse conto em relação a outros contos de Bettega, enquanto não há grandes expectativas para a realidade do narrador de “Exílio” (2002), em “Puzzle (suite et fin)”, ao contrário, existe uma promessa quando o conto termina com “Escrevo”, afirmação da personagem Marta que, nessa ocasião, também pretende fechar a loja e ir embora da cidade. Da mesma maneira que não se sabe se o narrador de “Exílio” conseguiu retornar à cidade, em “Puzzle (suite et fin)” não se sabe se de fato Marta foi embora, uma vez que o conto termina quando ela está indo para casa arrumar suas coisas. Espelhos um do outro, os dois contos transitam pelo terreno das incertezas e fornecem pistas para traçar um percurso de leitura para a obra de Bettega.

O conto “Exílio”, portanto, aponta para duas linhas de força na obra de Bettega: o círculo e o espelho, e, em diálogo com os outros contos, também para o *puzzle*. O círculo é o limite, o desenho bidimensional da esfera, e, ao mesmo tempo, funciona como uma encenação da falta de saída. O espelho, por sua vez, multiplica enigmas, projeta imagens, distorce-as, contribuindo para o entendimento da obra do autor “como peças de um puzzle a ser formado” (“O puzzle (suite et fin)”, p. 147). O *puzzle*, por sua vez, não é resolvido, mas (re)construído: a leitura funcionando como uma “coautoria silenciosa do texto” (VIOLA, 2013, p. 7).

2 DESCAMINHOS DA FICÇÃO – O CONTO, O CÍRCULO, O INFINITO

“A obra é a espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem.”
(BLANCHOT, *O livro por vir*, p. 352)

Em ensaio dedicado ao tempo, Jorge Luis Borges (1978⁶) usa o exemplo de uma aporia atribuída a Zenão, que diz que “uma flecha em seu voo está imóvel em cada instante. Logo, o movimento é impossível, já que a soma de imobilidades não pode constituir o movimento” (p. 74). Outro exemplo, atribuído a metafísicos do Hindustão, diz que entre a fruta no pé, a ponto de cair, e o momento que ela está no chão, não é possível capturar a queda: ou ela “está a ponto de cair ou está no chão, mas não existe um momento em que ela cai” (p. 76). Os dois exemplos sinalizados por Borges apontam para o problema da impossibilidade de apreensão do tempo. Das três partes em que se convencionou dividir o tempo – passado, presente e futuro –, para Borges, o presente emerge como uma categoria abstrata que tem “sempre uma partícula de passado, uma partícula de futuro” (p. 77).

O problema da impossibilidade de apreensão do tempo, discutido em diversas áreas e em seus mais variados aspectos, não é o foco deste trabalho, mas ilumina as discussões sobre a ficção contemporânea e sua indefinição de contornos. A partir da concepção de Giorgio Agamben (2009) a respeito do contemporâneo, pode-se inferir que a literatura que se inscreve na contemporaneidade é aquela que, de modo anacrônico, não pertence à literatura de seu tempo e que, justamente por isso, é capaz de apreender esse outro tempo – o agora – através de uma relação de ruptura e distanciamento. Como se estivesse mais próximo do futuro que do presente que se tenta apreender, o contemporâneo seria esse olhar fixo no porvir: aquilo de que ainda não se tem consciência, pois ainda não aconteceu de fato, e que justamente por isso se encontra na obscuridade. Em outras palavras, “ser contemporâneo significa [...] voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Reconhecer a distância entre o contemporâneo e a noção de tempo cronológico garante uma abertura em relação à noção de “literatura do presente”. Uma literatura que

⁶ Ano referente à publicação do texto original. A edição consultada é de 2010.

não coincide com o seu tempo e cujo alcance fixa-se no porvir, arrisca-se na errância do desconhecido, o que gera “um ‘movimento’ que não é de ruptura e tampouco é de continuidade, ao contrário, pertence a uma deriva da tradição moderna” (SCRAMIM, 2007, p. 16). Para Susana Scramim (2007), a única possibilidade para a literatura do presente é a de uma experiência que reconhece a aporia, ou seja, uma ausência de caminho.

Para compreendê-la, portanto, é preciso reconhecer seus descaminhos e sua impossibilidade de apreensão. Embora não seja possível entender o contemporâneo como um modelo passível de catalogação, Schøllhammer (2011) aponta para algumas características presentes na literatura contemporânea brasileira: a brevidade do texto, as estruturas complexas e fragmentadas, o diálogo com textos de caráter não literário etc. Tais características, obviamente, não esgotam as possibilidades do contemporâneo, sempre múltiplo e em processo. Ainda sobre as narrativas contemporâneas, ele afirma:

De modo geral, percebe-se, nos escritores da geração mais recente, a *intuição de uma impossibilidade*, algo que estaria impedindo de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria. Aqui, os efeitos de “presença” se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 14, *grifos meus*).

Embora tais elementos sejam significativos para a compreensão do presente, mais do que elencar características comuns entre as obras, tão múltiplas de possibilidades, talvez interesse mais à literatura contemporânea a “intuição de uma impossibilidade”, noção que seria capaz de evidenciar o projeto literário como esse algo que se tenta tornar possível pelo trabalho da linguagem e que, por força de seu inacabamento, poderá apenas ser vislumbrado, mas nunca alcançado em sua totalidade. A esse respeito, convém resgatar as reflexões de *O livro por vir*, de Blanchot (1959⁷), que partem de uma digressão sobre o canto mítico das sereias:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras frentes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato (BLANCHOT, 2005, p. 3).

⁷ Ano referente à publicação do texto original. A edição consultada é de 2005.

A partir dessa analogia proposta por Blanchot, e mais adiante desenvolvida em sua possível relação com a concepção de livro como elaboração artística, é possível compreender a obra literária como uma espécie de promessa daquilo que não foi realizado e que, justamente por isso, aponta para aquele “presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Nesse sentido, em suas relações com o tempo, as obras literárias contemporâneas são capazes de apresentar um potencial utópico ao funcionarem como antecipação ficcional de um *ainda não*. Para Bloch (1959⁸), “toda grande obra de arte, para além de sua essência manifesta, ainda foi concebida sobre uma *latência do aspecto vindouro* – vale dizer: sobre os conteúdos de um futuro que em seu tempo ainda não havia surgido” (p. 99-100).

No ensaio “Mundo escrito e mundo não escrito”, ao falar das relações entre a realidade e a ficção para o trabalho da escrita, Italo Calvino justifica que os livros que escreveu foram, em sua maioria, modos de tornar reais aquelas ideias que ele julgava impossíveis de conceber: “[q]uando me convenço de que certo tipo de livro está completamente além das possibilidades de meu temperamento e de minhas capacidades técnicas, me sento à escrivantina e começo a escrevê-lo” (1983, p. 113). Nesse sentido, a obra literária não estaria distanciada de uma possível dimensão utópica da arte, funcionando, portanto, como um modo de suprir uma falta. Esta falta que se tenta preencher no terreno do literário, para Leyla Perrone-Moisés, é sempre dupla:

Inventar um outro mundo mais pleno ou evidenciar as lacunas desse em que vivemos são duas maneiras de reclamar da falta. Mas aí chegamos ao grande paradoxo que funda o fazer literário. A literatura empreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. Os signos verbais são substitutos das coisas, seu uso repousa numa mera convenção de correspondência: tal coisa será representada por tal signo. Assim, dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105).

Advém daí a compreensão de que a literatura, em seu recorte possível, pode não contribuir para a construção de outra coisa que não ela mesma – linguagem – e ao fazê-lo, faz emergir a sua própria falta. A ficcionalização, nesse sentido, age como uma formalização estética dessa tentativa de compensação daquilo que falta no mundo, não importando se o objeto artístico é ou não capaz suprir essa falta. E essa falta repousa sobre

⁸ Ano referente à publicação do texto original. A edição consultada é de 2005.

outra falta, a linguagem, que, em sua tentativa de preencher a si mesma, apresenta uma dimensão que se pode dizer metaficcional.

A composição de um livro literário, ou seja, a sua organização estética, não sendo uma obra do acaso, pode também ser entendida como um modo de compensação dessa falta, como uma tentativa de tornar possível – ao menos no campo do ficcional – o *livro por vir* de que fala Blanchot (1959). Na poesia, Mallarmé dedicou sua escrita à composição de um livro infinito. Seu projeto intitulado *Livre*, nunca concluído, diz respeito a um texto não-linear cujo percurso de leitura seria explorado ao acaso, de modo que as suas possibilidades jamais se esgotassem.

É certo que o conceito de *Livre* era um tanto mais avançado do que as técnicas disponíveis em seu tempo. Como sugere Arlindo Machado, ela [a poesia] antecipava, de alguma forma, um potencial de não-linearidade que apenas as tecnologias eletrônicas poderiam trazer. Em todo caso, Machado aponta todo um percurso da literatura contemporânea onde o sonho de Mallarmé se atualiza: o poema combinatório de Raymond Queneau, os poemas-imagens dos concretistas, os poemas holográficos de Julio Plaza e, por fim, o hipertexto, a informação interativa do computador que pode ser acessada em ordens diversas, em páginas, em camadas, em sobreposições sintetizadoras de significados. Na indeterminação que Mallarmé esperava para seu livro, ele antecipava a flexibilidade que hoje está contida na ideia de programa, de *software* (ENTLER, 2002, grifos do autor).

Ainda sobre esse projeto de Mallarmé, e conferindo a ele um caráter de “obra em movimento”, Umberto Eco (2015) afirma:

a obra colossal e total, a Obra por excelência que, para o poeta, devia constituir não somente o objetivo último de sua própria atividade, mas o próprio objetivo do mundo: “Le monde existe pour aboutir à un livre”. Mallarmé não levou a cabo essa obra, embora nela trabalhasse a vida inteira, mas existem seus esboços, recentemente trazidos à luz por um sagaz trabalho de filologia. As intenções metafísicas subjacentes a essa empresa são amplas e discutíveis; permitem-nos pô-las de lado, para tomar em consideração tão somente a estrutura dinâmica desse objeto artístico, que pretende realizar um ditame de poética bem definido: “un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant”. O *Livre* devia ser um monumento móvel, e não só no sentido em que era móvel e “aberta” uma composição como *Coup de dès*, onde gramática, sintaxe e disposição tipográfica do texto introduziam uma poliforma pluralidade de elementos em relação não determinada.

No *Livre* as próprias páginas não deveriam obedecer a uma ordem fixa: deveriam ser agrupáveis em ordens diversas, consoante leis de *permutação*. Estabelecida uma série de fascículos independentes (não reunidos por uma paginação que determinasse sua sequência), a primeira e a última página de um mesmo fascículo deveriam ser escritas numa única grande folha, dobrada em duas, que marcasse o início e o fim do

fascículo: no interior dela deslocar-se-iam folhas soltas, simples, móveis, intercambiáveis, mas de tal maneira que, fosse qual fosse a ordem de sua colocação, o discurso possuísse um sentido completo. (ECO, 2015, p. 81-82).

Tal projeto de livro, embora não realizado, sintetiza a ideia de contemporâneo levantada por Agamben (2009) e aponta para o ideal utópico contido no porvir. Não apenas Mallarmé, mas muitos outros escritores dedicaram sua escrita a essa espécie de canto imperfeito das sereias (BLANCHOT, 1959) na iminência de outros “cantos” que estariam por vir: “[h]á uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito” (p. 6). E o resultado dessa luta é a própria poética do livro, a sua criação.

Em vários de seus contos, Jorge Luis Borges dedicou-se à temática do livro infinito, um projeto existente apenas no terreno da ficção, mas que aponta possibilidades para além dela. No conto “Jardim de veredas que se bifurcam”, o livro infinito, que apresenta o mesmo título do conto, possui um caráter labiríntico e multifacetado, e as possibilidades de leitura deste, sendo ele um labirinto, são infinitas, razão pela qual ele se torna – dentro de seu contexto ficcional – um volume cíclico/circular. Para Italo Calvino (1990), cada texto de Borges

contém um modelo do universo ou de um atributo do universo – o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico; porque são sempre textos contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão; porque seus contos adotam frequentemente a forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas. Por exemplo, seu ensaio mais vertiginoso sobre o tempo, “El jardín de los senderos que se bifurcan” (Ficciones, Emecé, Buenos Aires, 1956), apresenta-se como um conto de espionagem, mas inclui um relato lógico metafísico, que por sua vez inclui a descrição de um interminável romance chinês, tudo isso concentrado numa dúzia de páginas (p. 133).

Assim, tecendo um modelo de concentração e economia que Calvino denomina “modelo das redes dos possíveis” (1990, p. 134), Borges consegue simular, em poucas páginas, a estrutura de um romance, o que constituiu um ponto de partida para a ideia de “hiper-romance” (p. 134).

O livro infinito presente no conto é constituído por uma espécie de bifurcação no tempo: num livro cuja narrativa apresenta certa linearidade, sempre que uma personagem se depara com diversas possibilidades de escolha, ela opta por uma; no *Jardim de veredas que se bifurcam* (o livro imaginário), ao invés de optar por uma, ela opta por todas elas,

criando diversos tempos que se bifurcam, o que torna este romance, além de contraditório, infinito, pois ele apresenta, ao mesmo tempo, todas as combinações possíveis. No entanto, este livro não existe em nenhum outro lugar além do espaço ficcional do conto, o que revela a sua impossibilidade.

[...] a ideia central do conto: um tempo múltiplo e ramificado no qual cada presente se bifurca em dois futuros, de modo a formar “uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos”. Essa ideia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis não é uma digressão do conto mas a própria condição para que o protagonista se sinta autorizado a cometer um delito absurdo e abominável que lhe é imposto por sua missão de espionagem [...] (CALVINO, 1990, p. 134).

Movimento semelhante e igualmente anacrônico é o que encontramos em *Os lados do círculo* (2004), de Amílcar Bettega: as narrativas do livro se entrecruzam, as personagens se repetem e a última narrativa, como um espelho da primeira, remete à do início, fechando uma espécie de círculo já desenhado desde as primeiras páginas do livro. Além disso, a partir da divisão da obra em duas partes (“Lado um” e “Um lado”), sendo os contos da primeira metade correspondentes, de forma espelhada, aos da segunda, e levando em consideração que ambos são ficcionais e, portanto, representativos, podemos entender que o livro faz com que dois espelhos se ponham um diante do outro, o que torna seus reflexos infinitos.

Mas se a primeira parte, já ficcional, é refletida/representada numa segunda parte, tornando-se ficção da ficção, podemos entender que o infinito construído por esse jogo de espelhos trata-se, na verdade, de uma criação ilusória e, por sua vez, de caráter ficcional. Há nesse livro, portanto, uma promessa de infinito que não se concretiza, pois trata-se de uma ilusão construída pela linguagem. A obra e aquilo que ela não realiza (ao contrário, apenas sugere) parecem operar, portanto, em direção a uma espécie de perfeição que ela é incapaz de atingir, mas que, como se cumprisse, projeta – como o canto das sereias. O livro de Bettega é, então, uma projeção daquilo que é encenado, embora não realizado, pela sua composição.

Em *Os lados do círculo* (2004) há uma série de recorrências e referências a narrativas dos outros dois livros de Bettega, como se toda a sua obra fosse esse projeto inacabado e multifacetado que, em suas “zonas de fronteiras imprecisas” (“Crônica de uma paixão”, 2004, p. 64), estivesse em constante expansão. Em “O tempo das frutas cítricas”, último conto de *O voo da trapezista* (1994), o narrador sinaliza, já no último parágrafo, um

triângulo amoroso que reaparece no livro de 2004: “Restam inúmeras folhas em branco à minha frente e me agrada a idéia de reiniciar esta história. E talvez a recomece na próxima linha, com Carlos, André, quem sabe com Maria, e Carlos matando André pelo amor de Maria” (BETTEGA, 1994, p. 77). O triângulo amoroso é retomado em 2004 justamente no conto “A próxima linha”. Essa sutil retomada de narrativas anteriores não é a única em Bettega e pode ser observada também na tríade “Exílio” (2002), “O puzzle (fragmento)” (2004) e “O puzzle (suite et fin)” (2004), numa ligação que se estabelece de maneira ainda mais silenciosa: o narrador de “Exílio” afirma que quer fechar sua loja (cujos produtos não são especificados) e ir embora da cidade, frase que é mais tarde retomada nos outros dois contos, dessa vez na voz de uma narradora (Marta), e cujos produtos, embora não mencionados, são espelhos. Essa relação especular entre os contos será abordada mais adiante, em capítulo específico. Embora os capítulos tenham sido divididos dessa maneira, ressalto que o entrecruzamento entre eles fará parte de toda a rota deste estudo. Passemos agora à composição do conto.

2.1 Estudos sobre a composição do conto

A discussão sobre o conto como gênero literário é complexa e sua problematização tem apontado para alguns caminhos possíveis: “[n]ão poucos autores dedicaram-se à ingrata tarefa de definir o conto, esse gênero multifacetado, capaz de adotar, com familiaridade, os disfarces da crônica, da novela, da fábula, da poesia, das memórias e até do romance” (RIBEIRO, 2009, p. 15). Desde Poe, em sua resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, o conto vem sendo definido, entre outros fatores, em função de sua extensão, tendo sido considerado, a princípio, como um tipo de narrativa breve cujo tempo de leitura se situaria entre meia e duas horas. Ainda de acordo com Poe, em comparação ao conto, o romance perde força, uma vez que não pode ser lido do começo ao fim, sem interrupções, nem produzir uma “unidade de efeito”:

Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da *totalidade*. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. [...] No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção (POE, 2011, p. 338, grifo do autor).

Obviamente, esta definição não basta para compreender o gênero, mas trata-se de uma das primeiras tentativas de problematizar o assunto, o que resultou nas discussões mais atuais que tratam da brevidade como uma das características principais do conto. Além disso, ao dar ênfase ao/à leitor/a, Poe percebeu que o efeito de um conto se situa na leitura, pois, ao retirar o/a leitor/a de sua realidade, o bom conto o/a coloca dentro daquele universo construído pelo escritor e o devolve apenas depois de tê-lo/a feito mergulhar naquele mundo por completo, sem distrações. Em consonância com Poe ao considerar a projeção de um conto no/a leitor/a, Cortázar explica que

cada livro realiza a redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade, e que a acumulação de volumes em nossa biblioteca vai parecendo cada vez mais com um microfilme do universo; materialmente pequeno, mas com uma projeção em cada leitor que devolve as coisas a seu tamanho mental primitivo (CORTÁZAR, 2013, p. 62).

A partir do efeito que o texto exerce sobre o/a leitor/a, Cortázar compara a força de um conto bem escrito ao “tremor da água dentro de um cristal”. Tal imagem, usada pelo escritor para dar conta ao mesmo tempo da concisão e da intensidade, características que,

segundo ele, conferem qualidade a uma narrativa breve, se aproxima da definição de Poe. Ainda segundo Cortázar,

um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2013, p. 150-151).

Em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), livro que reúne cinco conferências que Italo Calvino faria em Harvard, há o apontamento de cinco categorias que o escritor considerava importantes para a literatura que estaria a caminho do milênio seguinte: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. Haveria ainda uma sexta, a consistência, que o autor não pôde desenvolver em função de sua morte. De todas essas categorias, a que mais se aproxima do gênero conto é a exatidão, que, para Calvino, tem a ver com “um projeto de obra bem definido e acabado” (p. 71), com “a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas” (p. 71) e com “uma linguagem que seja a mais precisa possível” (p. 72). Para ele, “[a] obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (p. 84).

A ideia de precisão, conforme elaborada por Calvino, está em sintonia com a imagem do cristal. Ao acaso, enquanto lia um prefácio de Massimo Piattelli-Palmarini “à procura de estímulos para a imaginação” (p. 84), Calvino deparou-se com a afirmação de que “os modelos para o processo de formação dos seres vivos são ‘de um lado o cristal (imagem de invariância e de regularidade das estruturas específicas), e de outro a chama (imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna)’.” (1990, p. 84-85), o que concebia Piaget como “partidário do princípio da ‘ordem do rumor’, ou seja, da chama” (p. 85) e Chomsky como “partidário do ‘self-organizing-system’, ou seja, do cristal” (p. 85), e tomou esses emblemas (o cristal e a chama) para compreender escritores de seu tempo como pertencentes a uma ou à outra classificação.

O que me interessa aqui é a justaposição dessas duas figuras como num daqueles emblemas do século XVI, de que lhes falei na conferência anterior. Cristal e chama, duas formas da beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no tempo, de

despender a matéria circunstante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias para classificar fatos, ideias, estilos e sentimentos. Fiz menção ainda há pouco a um partido do cristal na literatura de nosso século; creio que se poderia organizar igualmente uma lista dos partidários da chama. Quanto a mim, sempre me considerei membro do partido dos cristais, mas a página que citei não me permite esquecer o valor da chama enquanto modo de ser, forma de existência. Assim também gostaria que todos os que se consideram sequazes da chama não perdessem de vista a serena e difícil lição dos cristais (CALVINO, 1990, p. 85).

Tanto a ressonância de um “tremor de água dentro de um cristal (p. 150-151)”, como afirmou Cortázar, quanto a perfeição do próprio cristal como um sistema autocontido, conforme propôs Calvino, servem como ponto de partida para a compreensão do conto como uma forma delimitada e perfeita, o que resulta, dentro do texto literário, numa busca constante e obsessiva por “essa forma que um dia será perfeita, que um dia será” (“O puzzle (fragmento)”, 2004, p. 13), como ocorre em Bettega.

Em *A construção de Lygia Fagundes Telles*: edição crítica de *Antes do baile verde* (2016), Nilton Resende analisa minuciosamente as modificações pelas quais os contos de *Antes do baile verde* (2009), de Lygia Fagundes Telles, passaram em suas versões publicadas em diferentes anos, enfatizando o processo de revisão. Para ele, essas modificações resultam de “uma busca incessante por uma maior expressividade narrativa” (p. 13) e evidenciam em seu projeto literário uma preocupação constante com um/a “leitor/a-modelo” e uma “autora-modelo”.

Além disso, pode-se “pressupor o desdobramento do autor em leitor de si mesmo” (REYNAUD, 2000, p. 57), pois Lygia, ao se debruçar sobre suas construções, parece encontrar possibilidades a serem mais exploradas. “As transformações sofridas por um texto posteriormente a sua publicação podem ser reveladoras de uma fundamental inquietação do criador” e podem, também, “dar-nos a medida do desencontro entre um tempo interior de elaboração e um tempo exterior de pressão que pode afetar mais ou menos profundamente essa relação” (REYNAUD, 2000, p. 80).” (RESENDE, 2016, p. 13-14).

Considerando o/a leitor/a como parte importante do processo, mas referindo-se à literatura de modo geral, Umberto Eco explica que no processo de escrita de qualquer narrativa ficcional não se pode explicar tudo sobre aquele mundo criado. Ao contrário, o escritor “[a]lude a ele e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. Afinal [...], todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 2010, p. 9). Nesse sentido, especialmente nas narrativas mais recentes, cada vez mais fragmentadas e alusivas, é necessário que se estabeleça uma espécie de pacto entre o

texto que foi escrito e o texto que é produzido/ressignificado no momento de leitura. No conto, mais especificamente, por ser um tipo de narrativa breve, o recorte e a alusão se fazem mais presentes e esse pacto é a condição primeira para a construção de sentidos da narrativa.

Ricardo Piglia, em suas “Teses sobre o conto” (2004), afirma que todo conto conta duas histórias. No modo clássico, a primeira história seria aquela presente na superfície e, portanto, na parte “visível” do conto; a segunda história, por sua vez, estaria gravada em segredo nas entrelinhas da primeira: “[a] arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p. 89-90). Para justificar seu ponto de vista, ele menciona a teoria do *iceberg*, de Hemingway, explicando que a parte mais importante – a que sustenta a narrativa breve – é aquela que não pode ser contada; ao contrário, ela “é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 92). Ele assim continua: “[o] conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94).

O próprio Amílcar Bettega, em sua tese de doutorado, já se debruçou sobre a definição do gênero ao associar o conto à ideia de verticalidade: o conto é, para ele, aquele tipo de narrativa em que início e fim são ligados através de uma linha reta, num caminho que resulta numa maior economia de meios.

Por sua curta extensão, pela necessidade de lidar com limites sempre presentes no que diz respeito à caracterização dos personagens e sua contextualização no tempo e espaço narrativos, o conto é impelido a investir na força potencial das entrelinhas, do subentendido, ganhando em concentração, intensidade e capacidade alusiva o que poderia perder em análise. Daí a ideia de verticalidade que lhe é associada: o caminho percorrido pelo contista é sempre vertical, sem lugar para escamoteios, cada palavra escolhida deve valer por muitas, assim como cada elemento presente no conto deve ser selecionado — com muito esmero dentre os infinitos disponíveis — pela sua significação e representatividade (BETTEGA, 2012, p 80).

Em síntese, podemos afirmar que um conto, de modo mais contundente que em narrativas mais extensas, possibilita a leitura de uma realidade construída que vai além daquela que é representada. Em sua configuração que tende à concisão e à condensação, ele é um recorte que alude ao universo maior de que se faz fragmento, com ênfase em

apenas um núcleo narrativo. Entendendo o conto como um recorte, Cortázar o associou à fotografia:

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, com uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2013, p. 151-152, grifos do autor).

Se tomarmos como parâmetro a metáfora de Cortázar ao comparar o conto a uma fotografia e o romance a um filme, poderemos relativizar tais explicações em relação ao conto contemporâneo. Acontece que algumas fotografias são panorâmicas e alguns filmes são de curta-metragem. A contemporaneidade nos vem mostrando que a linha imaginária que separa um conto de uma novela ou de um romance é ainda mais tênue do que se imaginava há alguns anos. As narrativas reinventam, com suas qualidades de construção, os gêneros. O que nos resta para definir um conto é a sua qualidade em ser breve: “a definição do gênero, portanto, está intimamente associada à sua excelência. Para entendê-lo há de se procurar suas características definidoras nos textos que se destacam entre os melhores” (RIBEIRO, 2009, p. 18). Mas é preciso fazer outra ressalva: até mesmo a noção de brevidade de um conto é relativa. Um conto pode ser breve e não ser conciso enquanto outro pode ser conciso e não ser breve. Nesse sentido, talvez seja mais apropriado ao gênero conto a noção de precisão do que a de concisão.

Perguntado sobre qual seria seu conceito de conto, Cortázar o concebeu como uma esfera: “é algo que tem um ciclo perfeito e implacável, algo que começa e termina satisfatoriamente, como uma esfera em que nenhuma molécula pode estar fora de seus limites precisos” (CORTÁZAR, 2014, p. 30). Partindo da ideia de literatura como algo bidimensional, o que pode ser assim compreendido desde a materialidade da página, a figura que Bettega utiliza para compreender o conto é o círculo. E nele, além dos “limites

precisos”, há uma ideia de movimento que pode encenar um eterno retorno. Para a compreensão do conto conforme ele é construído por Bettega, passemos à simbologia do círculo.

2.1.1 Do conto ao círculo

e até matematicamente (o que é apenas uma forma) eu e minha falta de liberdade e meu esforço inútil para ir a qualquer lugar, estávamos explicados: com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera o círculo que o aprisiona. Uma questão de movimento ou ausência dele: o quadrado, seus lados, o círculo.

Amaro Barros, *Emparedado*

(*apud* BETTEGA, p. 7, 2004).

O círculo é símbolo da perfeição, do movimento, da ausência de começo ou fim. De acordo com o dicionário de símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 250), “o movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações, o que o habilita a simbolizar o tempo. Define-se o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros”. Em sua relação com a temporalidade, o círculo seria um *continuum*. A partir da epígrafe desta seção, é possível tecer algumas aproximações entre o conto e o círculo.

Segundo Bettega, o que chama atenção em um conto é a capacidade que ele tem de ser circular, de seu final trazer à tona tudo aquilo que foi construído antes, empurrando o/a leitor/a à releitura logo após chegar ao seu final.

Particularmente, uma característica que sempre me fascinou na leitura de algumas narrativas é a quase obrigatoriedade com que tais narrativas nos empurram à releitura. São textos que trazem no seu final, como pregava Poe, algum elemento que ilumina todo o narrado e que remete o leitor ao seu início para refazer o percurso, desta vez enriquecido de uma primeira passagem e, portanto, mais sensível a determinados elementos que antes poderiam ser menos relevantes (BETTEGA, 2012, p. 67).

Para ele, uma das características do conto é a sua restrição ao seu próprio meio: “[o] relato é circunscrito ao ambiente reduzido de seu próprio universo e suas personagens, passando a ideia de coisa fechada em si mesma, indivisível” (2012, p. 68). Ainda a respeito dessa ideia de circularidade do conto, ele pontua:

chegar ao final de um bom conto traz sempre uma espécie de “iluminação” sobre todo o corpo do relato, traz aquela sensação de arrebatamento que nada mais é do que a cristalização de algo que já estava sob fermento, ao longo de toda a narrativa. Em outras palavras: no início do conto já está o seu fim; no fim está seu início. (BETTEGA, 2012, p. 68).

No fragmento de Amaro Barros, epígrafe do livro *Os lados do círculo* (2004), o quadrado em movimento cria a imagem do círculo ou, mais especificamente, a ilusão de um círculo. O que faz um conto senão criar a ilusão de um microcosmo que não existe senão no ambiente ficcional de seus limites narrativos? Esse microcosmo é um espaço organizado artificialmente – ou, melhor dizendo, forjado, ficcionalizado – por onde transitam suas personagens-habitantes. O quadrado, entre outras possibilidades, é símbolo da estabilidade, razão pela qual as cidades costumavam ser associadas a essa forma geométrica.⁹ Se o quadrado pode ser lido como uma representação da cidade, o círculo proposto por Bettega é a própria cidade em movimento (“com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera o círculo que o aprisiona”). A cidade seria, portanto, o motor desse círculo, assim como o é para o conjunto de contos que integram *Os lados do círculo*, livro em que Porto Alegre aparece como pano de fundo.

Para Bettega, por não saber exatamente para onde se segue enquanto não se atinge o seu final, a própria escrita de um texto literário é marcada por uma espécie de movimento, o que dá a essa ação um caráter também circular:

Na escrita literária o autor não conhece o assunto, ele não sabe o que (e muito menos sobre o que) vai escrever. Por isso muita coisa se decide durante o ato mesmo da escrita, um ato que antes de mais nada é físico: a mão puxa a frase, inventa o pensamento que se transforma em palavra, em risco no papel: matéria. Se a frase não vem, então é preciso buscá-la, *começar o movimento*. Porque é isso também *a escrita: um movimento*. Ainda que não se chegue a um lugar preciso e que até mesmo a noção de avanço fique comprometida, o movimento existe e ele tem muito de físico (BETTEGA, 2012, p. 73, *grifos meus*).

Esse movimento a que se refere Bettega, associado à imagem do círculo, é o que põe em ação o próprio ato da escrita e suas infinitas possibilidades. O movimento do círculo, porque preso à sua circunferência, tendendo sempre ao recomeço, é um movimento que se sugere como infinito. O próprio livro por ele realizado é composto por esse caráter circular e sem saída que encena suas diversas possibilidades de (re)escrita. Referindo-se à montagem do livro *Valise de Cronópio*, um conjunto de textos de caráter ensaístico de autoria de Julio Cortázar, Davi Arrigucci Jr. afirma, no prefácio à edição, que sua composição se assemelha a um mosaico.

Os mosaicos são múltiplos por natureza: nascem um pouco daqui e dali; podem ser híbridos, integrar a variedade, recompor figuras inteiras

⁹ Em *Introdução à história da arquitetura* (2010), José Ramón Alonso Pereira explica que as primeiras cidades possuíam forma retangular ou quadrada, normalmente cercada por muralhas.

através dos cacos, da dispersão dos fragmentos; de repente, a visão se alarga e, zás, as partes consteladas são um todo. No fundo de um tubo, um livre rodopio cria do caos um cosmos: os cacos imantados são céu e são estrela – mosaico celeste. Assim os mosaicos formam a unidade da variedade, e nos encantam. Não é à toa que ladrilham tanto espaço na arte moderna. Quando se descolam e liberam seus componentes na descontinuidade arejada do fragmentário, revelam sempre o lúdico essencial que encerram, armados. São, então, um convite ao jogo, à montagem problemática, à participação ativa de quem se delicia com eles, como certos brinquedos de criança: caleidoscópios, quebra-cabeças, enigmas, labirintos e outros avatares de provas iniciatórias, capazes de tocar fundo na gente, apesar de tantas vezes dessacralizados em testes para medir a inteligência, o bom senso, a loucura dos pacientes (ARRIGUCCI JR, 2013, p. 7-8).

Imagem semelhante é a que observamos no livro *Os lados do círculo*, a de fragmentos que se conectam formando, com seu todo, a ideia de um jogo. É por essa razão que podemos afirmar que o livro de Bettega reinventa o gênero conto – porque ele não se limita ao que se estabelece como conto. O todo do livro forma um conjunto que poderia, também, ser lido como um romance fragmentado – uma espécie de *puzzle*. Nesse sentido, a obra de Bettega vem sendo construída de modo cada vez mais contemporâneo, pois ela é questionadora de si e de seu próprio gênero, apontando não apenas para a própria forma, mas para uma forma ainda em construção, um porvir.

Em “*Os lados do círculo – espaços ficcionais*”, Masé Lemos aproxima a poética do livro *Os lados do círculo* à simbologia da mandala e suas formas circulares:

A obra é constituída de doze contos que funcionam como fragmentos, como lados que tendem a constituírem um círculo, um sentido provisório, perfazendo um jogo de reversibilidades infinitas. A ideia da mandala, reapropriada por Bettega, abre a possibilidade contínua de recriação de um cosmos, e assim, de fabricar uma nova maneira de nos fazer relacionar com as coisas, com as pessoas (LEMOS, 2007, p. 179).

Tal aproximação, ao tecer uma espécie de geometria literária para a obra de Bettega, sinaliza a importância da simbologia do círculo não apenas para as doze narrativas que compõem a obra, mas também para a composição do livro em si, que, segundo Lemos, “trabalha no risco constante entre liberdade e aprisionamento” (2007, p. 180). Por essa razão, ao propor, em sua configuração circular e, portanto, fechada, “um jogo de reversibilidades infinitas” (LEMOS, p. 170), defendendo neste trabalho que o livro de Bettega encena uma construção de infinito.

Sobre a divisão do livro em duas partes, a saber, “Um lado” e “Lado Um”, Lemos (2007) explica que esta separação pode ser entendida a partir de um objeto palpável, como

os lados “A” e “B” de um disco de vinil, o que funcionaria como um reconhecimento de que as coisas, por poderem ser lidas de formas distintas, possuem mais de uma versão.

O título da primeira parte, “Lado Um”, pressupõe a existência de outros lados, outras possibilidades. Já o título da segunda, “Um lado”, que é uma inversão do primeiro (um espelhamento, portanto), aponta para a existência de apenas uma possibilidade, uma falta de saída que se vai justificar a partir dos destinos das personagens. No entanto, essa falta de saída, esse aprisionamento, já estava contido nos contos desde a primeira metade, dado o caráter especular das narrativas.

Ao comparar a organicidade do livro à figura da mandala, Lemos (2007) faz referência à efemeridade dos desenhos feitos com areia ou giz em rituais budistas. A esse respeito, a autora observa que as figuras construídas por objetos na areia do Guaíba, conforme descritas nos contos de abertura e fechamento do livro – “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)” –, seriam essa espécie de tentativa de encontrar um sentido que, como a mandala, seria provisório e, portanto, desmanchado para que novas configurações pudessem ser redesenhadas. No conto de abertura, esse ritual misterioso é o momento de encontro das personagens que aparecem nas demais narrativas que compõem o livro. Nesse conto, embora cada objeto seja significativo para compreender a individualidade dessas personagens, elas são apresentadas apenas como um grupo.

[...] logo o Teco ou a Helena (Carlos também gostava de dar a partida) colocava um porta-retratos ou uma garrafa térmica, em seguida Roberto colocava ao lado um radinho de pilha, uma revista ou até algo bem pequeno como uma caneta esferográfica, Júlia colocava logo a seguir uma banqueta, em contraposição ao rádio, Alexandre um par de tênis, Souto um candelabro, e assim íamos nos soltando, íamos ficando mais excitados a cada novo objeto disposto na areia, arranjando-os da maneira que melhor exprimisse nosso gesto, construindo aos poucos e quase com amor a nossa figura, estudando-a, assumindo seus pontos negativos e positivos, muitas vezes admirados com a harmonia precisa com que certos objetos se relacionavam entre si (BETTEGA, 2004, p. 14-15).

Nos dois contos, numa primeira camada de leitura, tais configurações significam as múltiplas formas de se dispor na areia aqueles objetos utilizados para um ritual secreto. A combinação desses objetos seria, para a narrativa, uma tentativa de encontrar “essa forma que um dia será perfeita” (BETTEGA, 2004, p. 13). Mas o que seria essa forma perfeita a que o conto remete insistentemente senão a própria forma do fingir?

Para Iser, o texto ficcional, em sua transgressão de limites, opera determinados atos de fingir que fazem com que os sistemas contextuais preexistentes ao texto sejam

transfigurados. A essa operação de transgressão de limites, que parte do ato de seleção, passando pela configuração dos relacionamentos intratextuais da narrativa, dá-se o nome de combinação.

O relacionamento converte a função designativa em função figurativa. Se no uso figurativo da língua seu caráter denotativo é paralisado, não desaparece entretanto a referência. Mas a referência de uso figurativo, nascido do relacionamento, não é mais resgatável a partir dos sistemas de referência existentes (ISER, 2002, p. 968).

Deste modo, a organização de objetos à beira do Gualfa equivale ao processo de combinação conforme elaborado por Iser (2002), agindo na narrativa como uma metáfora para uma ordem possível para aqueles elementos de modo a construir um fingimento. Essa configuração perfeita que as personagens tentam alcançar a cada nova configuração entre os objetos, em forma “mais ou menos circular” (“O puzzle (fragmento)”, 2004, p. 17), sugere a própria forma do conto que vai sendo construído a partir da composição entre esses objetos – que funcionam, dentro do conto, como sistemas contextuais ficcionais recortados das narrativas individuais de cada personagem. Dito de outra forma, o conto encena esse ato de fingir ao fazer com que a “realidade” tomada como campo de referência para o processo de combinação parta do plano da ficção, como uma ficção dentro de outra.

O círculo aparece na obra de Bettega, dentre outras funções possíveis, como um reconhecimento de que não há nada novo em literatura, pois, de algum modo, os textos estão sempre se repetindo em suas temáticas. A literatura, desde o princípio, vem reciclando histórias, e o que ela faz de novo, quando o faz, é através da linguagem. Além disso, nos contos de *Os lados do círculo*, as mesmas histórias são recontadas de modos distintos, diversas vezes. No conto “Círculo vicioso”, em especial, não existe uma narrativa linear e as várias possibilidades de recontar aquela mesma história são testadas dentro do próprio espaço narrativo, desobedecendo a uma suposta coerência interna e funcionando como se a narrativa fosse um labirinto: no início do conto, que coincide com o tempo cronológico da história, um homem toma conhecimento do assassinato de uma mulher; no meio do conto (e também do tempo cronológico da história), eles se casam; no final, ela está viva novamente e ele, que havia lido uma notícia sobre a morte dela, é quem morre, o que resulta inverossímil, como se, em cada fragmento, o texto apontasse para possibilidades diversas de transfiguração de uma mesma história que se repete, indefinidamente, em círculo vicioso.

Esse tipo de ruptura da coerência interna do texto ou de uma suposta cronologia dos fatos, fazendo com que as várias possibilidades de um mesmo acontecimento sejam encenadas dentro do espaço narrativo, ocorre também no romance *Barreira* (BETTEGA, 2013), na cena em que Fátima, pouco antes de desaparecer, conversa com Robert num restaurante, como se aquelas repetições que se contradiziam fossem, elas próprias, a reconstituição de uma cena de crime. Em “Círculo vicioso”, contudo, essa ruptura ocorre em função de um congelamento ou de uma relativização do tempo, de modo que, embora o tempo cronológico tenha passado de maneira coerente em cada fragmento do conto, o entendimento do todo revela a sua impossibilidade de sucessão, pois início e fim coincidem, como se o conto se fechasse num círculo.

Os demais contos de *Os lados do círculo*, assim como “Círculo vicioso”, funcionam como versões de uma mesma história, onde são lançados ora um olhar macro, ora um olhar micro sobre aquelas personagens, como se o conjunto de contos constituísse um ensaio de possibilidades. Contudo, dado o caráter econômico do gênero conto, o limite físico da impressão de um livro e o tempo de vida de seu autor, obviamente, nem todas essas possibilidades podem verdadeiramente ser testadas dentro do livro – e, obviamente, não precisariam, pois a ilusão especular nos basta. Nesse sentido, convém ressaltar que o livro apresenta não todas as possibilidades, mas um vislumbramento destas, fazendo com que a capacidade imaginativa do/a leitor/a as projete para além daquelas que são apresentadas. Esse emaranhado de possibilidades – entre as que são apresentadas e as hipóteses que podem ser formuladas através da leitura – faz com que o/a leitor/a entre em contato com uma criação poética do infinito, argumento para o qual retorno na seção seguinte. Esse infinito jamais alcançado, mas apenas sugerido, está contido na ideia do porvir de que fala Blanchot (1959).

Há, assim, um deslocamento da ideia de perfeição para a ideia de inacabamento, e é o inacabamento da obra o que a faz projetar a ideia de infinitude, porque a obra, por não ter um fim realizado empiricamente, perdura como objeto idealizado para além dela própria. De maneira semelhante, para Masé Lemos, o círculo é uma alegoria do desejo:

Dois contos envelopam a obra: “O puzzle (fragmento)” abre o livro que é fechado por “O puzzle (suite et fin)” e, como salienta Bettega, funcionam como *contos-sínteses*. Se o quebra-cabeça visa a formar, a partir dos fragmentos, uma totalidade já previamente fixada, organizada, o círculo para Bettega se torna outra coisa, aqui a alegoria do desejo, gesto que cria novas configurações de sentido, sempre provisórias, em devir. Assim,

sem sentido prévio, as peças são fluxos de fragmentos que se montam num esforço criativo sempre novo e coletivo (LEMOS, 2007, p. 181).

O próprio título do livro *Os lados do círculo*, em todas as suas palavras apresenta a letra “o”, que tem a forma de um círculo, o que é bastante simbólico na obra de Bettega, em que nenhum elemento parece ser gratuito.

Embora os estudos literários apontem para características diversas a respeito do conto, é importante ressaltar que são os textos que dizem sobre o seu gênero e não o contrário. Comparando a problemática do conto aos inúmeros desdobramentos das narrativas das mil e uma noites, Nádia Battella Gotlib (2006) explica que a busca por um elemento comum ao gênero tende a multiplicar as suas possibilidades de entendimento, o que faz de cada conto um caso teórico. Em Bettega, especialmente no livro de contos *Os lados do círculo* (2004), a composição do conto parece apontar para a ilusão ficcional da forma geométrica do círculo. O quadrado em movimento que aparece na epígrafe atribuída a Amaro Barros já nos dá uma pista possível sobre isso: o giro do quadrado em torno de seu próprio centro (seu núcleo) cria a ilusão de um círculo. Assim, uma vez que o desenho de um círculo estabelece o seu recorte em torno de um núcleo, podemos transpor tal reflexão para o entendimento do conto como um círculo: a narrativa que, por força de sua brevidade, se limita a apenas um núcleo ou à possibilidade de um ponto central que o condense e suporte.

2.1.2 O círculo, uma poética do infinito

[...] tinha a forma de um círculo, mas tão extensa era a sua área que não se percebia a curvatura. [...] toda linha reta é o arco de um círculo infinito... (BORGES, “Aben hakam, o bokari, morto em seu labirinto”, 1949,¹⁰ p. 112).

Dentre as várias possibilidades de leitura do círculo na obra de Bettega, está a do infinito, uma vez que o círculo não tem começo e nem fim. No conto “Círculo vicioso”, ao pegar uma caneta e traçar uma linha sobre a página em branco, o narrador associa a forma do círculo à ideia de aprisionamento:

[e]u poderia continuar traçando esta linha indefinidamente, ele disse, acabaria a página mas eu seguiria riscando sempre em linha reta, acabaria o território da cidade, do país, mas eu seguiria, cruzaria os campos e as coxilhas, depois as montanhas, os mares, sempre à frente através da superfície terrestre. Parece um caminho infinito mas na verdade há um fim: quando eu terminar a volta ao globo e chegar de novo aqui, neste pátio, nesta roda de conversa em torno do fogo, nesta página, no mesmo ponto onde comecei. Só que aí, como o círculo fechado, já não há mais início nem fim, e eu fico perdido no meio do trajeto, preso, não no meio do círculo, mas no próprio círculo, como um elemento dele (BETTEGA, 2004, p. 40).

Duas situações chamam atenção nesse fragmento: 1) o movimento de uma linha reta construindo um círculo; 2) o contorno do círculo como uma falta de saída. A linha reta aqui sinalizada aponta, também, para a ideia de verticalidade do conto (conforme sinalizado por Bettega em estudo referido em seção anterior), como se a linha reta fosse “o arco de um círculo infinito” (BORGES, 2008, p. 112). Para Blanchot (1959), a falta de saída aponta para a construção de um espaço infinito: “do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito” (p. 137). Essa falta de saída, essa “intuição de uma impossibilidade”, é recorrente nas narrativas que compõem o livro de Bettega. Todas as formas de recontar a mesma história, embora múltiplas, não apresentam possibilidade de escolha por parte das personagens – elas estão sempre destinadas a algum final cruel, violento, desesperançoso. Essa desesperança, no entanto, é narrada de diversas maneiras, como uma espécie de quebra-cabeça que permite diversas

¹⁰ Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é a de 2008.

formas de montagem e cujas peças são, por vezes, as próprias personagens, que vão sendo tecidas pelo emaranhado de situações que se formam ao longo do livro.

Nesse sentido, a leitura aqui proposta apresenta apenas uma dentre as várias formas possíveis de reconstrução desse *puzzle* formado pela obra de Bettega. Ainda mais evidente que nas obras literárias de modo geral, há, nesse livro, a total recusa a uma possível fixidez de leitura numa obra literária. Através da organização caótica e fragmentária do livro, Bettega propõe um jogo em que as peças desse *puzzle* não possuem um lugar previamente estabelecido; ao contrário, as suas possibilidades de reconstrução são múltiplas.

Num sentido mais específico, essa multiplicidade a que se pode ter acesso através da recombinação dos fragmentos do livro pode ser entendida, no terreno do literário, como a tentativa de composição de uma poética do infinito – a construção, no terreno do imaginário, de algo a que, embora inalcançável no mundo empírico, podemos ter acesso no chamado “mundo escrito”.

O homem então projeta seu desejo no infinito, e encontra prazer apenas quando pode imaginá-lo sem fim. Mas como o espírito humano é incapaz de conceber o infinito, e até mesmo se retrai espantado diante da simples ideia, não lhe resta senão contentar-se com o indefinido, com as sensações que, mesclando-se umas às outras, criam uma impressão de ilimitado, ilusória mas sem dúvida agradável (CALVINO, 1990, p. 78).

Por se revelar como impossível ou, melhor dizendo, como ficcional, o projeto encenado pela composição do livro de Bettega revela a sua *poiesis*. Considerando a noção de realidade construída conforme elaborada por Iser (2002), quando “posto entre parênteses”, esse mundo representado na narrativa se revela como ficção:

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Assim, se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se* (ISER, 2002, p. 973, *grifos do autor*).

Embora Bettega pareça realizar uma espécie de projeto utópico voltado para a construção de um livro infinito, ele apenas o alcança no terreno da ficção e suas (im)possibilidades – o próprio livro enquanto objeto poético se revela um *como se*. A composição dessa poética do infinito é apenas um fingimento provocado pelo

espelhamento entre os doze contos; o livro não está de fato ordenado a partir da forma geométrica do círculo: posto diante do espelho do fingir, o que temos é apenas um lado, um semicírculo provocando a ilusão de um círculo. Assim, por revelar-se ficcional, o próprio livro virtual que deriva do livro empírico de Bettega desnuda-se como um ato poético, um fingimento.

3 NO LABIRINTO DE ESPELHOS: PARA ALÉM DA FICÇÃO, A FICÇÃO AINDA



Figura 1 - Hand with Reflecting Sphere (1935), de Escher

Se, ao segurar uma esfera espelhada, tem-se a sensação de que a nossa imagem, ao invés de uma ilusão de ótica, está contida dentro dela, tal ilusão duplica-se quando essa esfera está contida numa gravura bidimensional. Distante duas vezes de uma suposta imagem “real”, a esfera desenhada devolve-nos não a ilusão provocada pelo espelho, mas a ilusão provocada por uma gravura que simula essa ilusão do espelho. Em “Hand with Reflecting Sphere” (1935), litogravura de Maurits Cornelis Escher, a ilusão provocada pela esfera espelhada desdobra-se numa outra, fazendo com que uma imagem fictícia – o reflexo na esfera – seja o desdobramento de outra imagem igualmente fictícia, mas ausente e apenas sugerida numa dimensão que não existe na litogravura e tampouco se pode dizer que existe na realidade, que é o rosto anterior àquele reflexo na esfera, e possivelmente projetado ficcionalmente na imaginação de quem “lê” a gravura. Ao mostrar um reflexo que permite certos desdobramentos, a litogravura projeta, para além dos dois planos (o do reflexo e o da mão que segura a esfera) encenados dentro de seu plano bidimensional, duas

imagens que se tocam: a mão da gravura e a mão de seu autor. Se essa gravura puder ser entendida como uma ficção, tal duplicação pode sugerir uma dimensão metaficcional.

As possibilidades de reflexão sobre a ilusão do espelho como recurso metaficcional são múltiplas e podem ser compreendidas em função de dois supostos lados – o lado externo ao espelho, supostamente real, e o lado de “dentro” do espelho, que projeta uma sensação de profundidade onde o que existe é, na verdade, apenas uma camada de prata polida por trás de uma peça de vidro. Se os dois lados forem ficcionais, contudo, ocorre uma encenação que se projeta infinitamente posto que um espelho diante de outro espelho cria uma ilusão de infinito.

Para Platão¹¹, a quem a simbologia do espelho interessa de modo distinto, as coisas que existem no mundo seriam a imitação de um plano superior em que haveria uma verdade plena. O mundo físico em que vivemos, portanto, não passaria de uma cópia do mundo da natureza das coisas (uma aparência, portanto). Afastada duas vezes da verdade, a arte ocuparia um terceiro e último plano nessa escala; sendo uma imitação da imitação, ela passa a ser, portanto, uma cópia inferior. Aproximando a arte da mera reprodução, Platão defende que bastaria a qualquer um segurar um espelho diante das coisas e, assim, se poderia ter delas uma aparência.

Para o problema que coloquei acima, Platão sugere que a literatura e o espelho operam procedimentos semelhantes, o que não é de todo falso, mas, para ele, essa comparação possui um caráter pejorativo. Ao contrário, e em consonância com o que coloca Gustavo Bernardo (2010), defendo que “o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção” (p. 9). Para Bernardo (2010), “além da ficção” seria uma tradução possível para a palavra metaficção, pois “meta” possui também como significado “além de”.

Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma. Esse fenômeno aparece em especial naquelas obras artísticas que nos acostumamos a considerar as melhores – como um romance de Machado de Assis, um quadro de René Magritte, um filme de Alfred Hitchcock ou uma foto de Chema Madoz. A metaficção é a irmã mais nova da metalinguagem, mas ambas são netas da metafísica (BERNARDO, 2010, p. 9-10).

¹¹ Referência aos livros III e X d’A *República*. A edição consultada é a de 1965.

Nesse sentido, o espelho que interessa a este trabalho é o espelho da ficção que, em seu possível jogo *entre-espelhos*, desdobra-se na metaficção. O efeito provocado por um texto que duplica sua dimensão ficcional dentro de si mesmo é a criação de uma espécie de filtro: pela duplicação da ficcionalidade dentro de um veículo que, também ficcional, acaba por assumir sua condição de “falso”, cria-se um efeito de opacidade, como uma máscara sobreposta à outra.

O livro de contos *Os lados do círculo* faz encenar a esfera de que falei há pouco. Como se as narrativas “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)” fossem dois semicírculos (ou dois espelhos côncavos que, juntos, formassem a ilusão de uma esfera) que envolvessem as narrativas dispostas em “Lado um” e “Um lado” e as colocassem entre parênteses, as narrativas de dentro dessa esfera se espelham e, sendo côncavo o espelho que as projeta para dentro da esfera, é como se as personagens presentes nos dois *puzzles* ganhassem uma lente de aumento sobre elas, momento a partir do qual passamos a ter informações sobre seus “relatos mínimos” em mais detalhes.

Tais aproximações, no entanto, não obedecem precisamente às leis da física, mas funcionam, de maneira metafórica e dentro da ficção, como labirintos de espelhos, ou antes como a montagem das lâminas de um caleidoscópio que tivessem sido aderidas em formato irregular e que, ainda assim, continuassem a refletir e projetar novas imagens. A montagem da obra a partir desses reflexos, em sua irregularidade e até mesmo a partir do efeito de opacidade que dela deriva, constrói uma ficção maior – a ficção do todo do livro.

3.1 Contos espelhados: bifurcações

Já foi dito em alguns momentos deste estudo que os contos de Amílcar Bettega trazem alguma repetição em torno de seus temas, personagens e até mesmo de certas construções frasais, o que acaba conectando a sua obra e tornando o percurso de leitura rico em diversas camadas. Como em *Final do jogo* (1956¹²), de Julio Cortázar, há na obra de Bettega vários níveis possíveis de leitura, mas estes, ao contrário do que ocorre no livro do escritor argentino, não obedecem a uma ordem visível, ficando ocultos sob a máquina narrativa e tornando o processo de leitura e releitura uma verdadeira busca em torno de conexões que ponham em movimento as suas engrenagens. As que sinalizo aqui não se tratam, obviamente, de todas as conexões possíveis, mas daquelas que a minha sensibilidade e capacidade investigativa, bem como os limites físicos deste trabalho, permitiram (re)construir e trazer à luz da discussão em torno da composição do conto e, evidentemente, da transgressão de seus limites na obra do autor.

Tais conexões, que trato aqui como espelhamentos, de certa maneira, questionam a noção de “representação” como reprodução da realidade e apontam, num discurso metalinguístico, para dentro do próprio texto. Em ensaio intitulado “As tentações do Espelho”, ao tratar deste tema, Roberto Sarmiento Lima explica que

[n]ão se trata mais da presumida *realidade* encontrada por aí na chamada vida real [...], mas, sim, de *textos*. A realidade, para o enfrentamento moderno do problema da representação, é o texto, a palavra, a produção literária de outrem, não os objetos do mundo. Não é, pois, a “memória do vivido” que se impõe à fatura do poema, como teorizou o poeta Paulo Henriques Britto, no ensaio “Poesia e Memória” (em *Mais Poesia Hoje*, organizado por Célia Pedrosa, da Editora 7Letras, em 2000), mas a “memória do lido”, na esteira de T. S. Eliot e Ezra Pound (LIMA, p. 18-19, grifos do autor).

É a “memória do lido”, portanto, que vai tecendo as conexões entre as narrativas de Bettega. Embora seja mais evidente em *Os lados do círculo* (2004), livro em que a primeira metade dos contos se espelha na segunda, num movimento de leitura que se pode dizer circular, as conexões acontecem desde o primeiro livro e ultrapassam a ordem cronológica de publicação. A intenção aqui, nesse sentido, é demonstrar que essas narrativas permitem a construção de diversos percursos de leitura, “como peças de um

¹² Ano referente à publicação do texto original. A edição consultada é a de 2016.

puzzle a ser formado” (“O puzzle (suite et fin)”, p. 147), se entendidas a partir do conjunto de textos do autor.

3.1.1 “Exílio” / “O puzzle (fragmento)” / “O puzzle (suite et fin)”: primeiras bifurcações

Os três contos aqui recortados parecem apontar, nos intervalos da linguagem, para as relações possíveis entre escritor/a, escrita e leitor/a. A composição do conto “Exílio” (2002), através da desistência por parte do narrador de sua loja de produtos de natureza desconhecida, e em diálogo com outros dois contos (“O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)”), faz encenar uma atmosfera obscura e, por mais que o narrador fale em fregueses, loja e produto, é possível que ele esteja falando, de maneira alusiva, das relações entre leitor/a, escritor/a e texto literário. Além disso, a aproximação entre a loja e a literatura parece confluir para a noção de escrita como trabalho. Sendo o dono daquela loja, por força de seu contexto ficcional, um narrador, o produto que ele oferece é o texto, sua materialidade, e a frase inicial (“Vou fechar a loja e ir embora da cidade”, p. 19) parece apontar para uma desistência da própria literatura – o que não ocorre de fato, uma vez que o narrador segue contando aquela história.

Tratada como algo sem finalidade prática, sabe-se que “[a]s pessoas podem muito bem viver a normalidade de suas vidas sem precisar vir à loja [literatura]” (“Exílio”, p. 19). E se essa loja literária precisa de fregueses-leitores, “[n]ão só para adquirir seus produtos, mas também, e principalmente, para arejá-la” (p. 19), como sabemos, é porque a própria literatura precisa ser “arejada” através da leitura, caso contrário, é como se aquele “produto” deixasse de ganhar sentido(s). O narrador, ao falar da falta de fregueses, assim continua:

E o silêncio, de um peso que se reforça com o calor, aplasta-se sobre a cidade como uma grande massa sólida de nada – um silêncio sólido e branco, da cor do nada. Somente algumas fachadas sombrias e caladas, que parecem me observar (“Exílio”, 2002, p. 22).

Na falta de leitura, o texto literário é silêncio, como uma “grande massa sólida de nada”, como uma folha de papel em branco. Nesse sentido, a leitura é uma forma de preencher a “cidade” da literatura, de torná-la menos “sombria” e “silenciosa” através de um percurso de construção de sentidos. Quando, em algum raro momento, há movimento na loja, o narrador fica encantado com “as ondulações produzidas pela passagem repentina daquele movimento por dentro da loja, os redemoinhos que se formam no ar amarelo e gelatinoso, como nuvens na premência de um temporal” (“Exílio”, 2002, p. 22-23). Mais adiante, ainda sobre os “fregueses”:

Algumas chegam silenciosas, com ar extremamente respeitoso, e olham muito para as prateleiras. Disfarçadamente, também olham para mim, atrás do balcão. Parecem muito admiradas, mas quando tento me aproximar elas vão embora, sabe-se lá pensando o quê (p. 23).

Ao falar “olham para mim”, há algumas possibilidades para esse “eu”. Uma delas, partindo do pacto ficcional, é a de que o dono da loja, ao se aproximar, intimida os fregueses, que se afastam; a segunda possibilidade, se compreendermos o texto em uma possível dimensão autorreferencial, é a de que, disfarçadamente, os/as leitores/as também olham para ele, narrador do texto e que, se ele se mostra, ou melhor dizendo, se através de sua voz o texto assume a sua ficcionalidade, os leitores tendem a abandonar a leitura.

Mais adiante, ao tentar deixar a cidade, o narrador fixa o olhar na janela e sente “o trem rasgando a cidade” (p. 24). O ato de rasgar, se o entendermos como um ato físico exercido por alguém sobre algo, é sempre contra alguma superfície, seja de papel, tecido, plástico etc. O trem que rasga a cidade, numa leitura intervalar, corresponde ao percurso de leitura que rasga o tecido do texto para adentrar uma outra camada. E o que aparece na sequência (“Eu grudava o rosto no vidro e girava todo o meu corpo para tentar ver as bolhas de luzes se dissolvendo no ar e deixando apenas a escuridão absoluta da noite atrás de mim”, p. 24-25) parece sugerir que este narrador se encontra dentro de um espelho (por trás do vidro). Do outro lado desse espelho, está Marta, personagem que aparece nos contos “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin).

No primeiro conto, que abre o livro *Os lados do círculo* (2004), Marta é parte de um grupo que se encontra à noite à beira do rio Guaíba para encontros secretos nos quais são dispostos alguns objetos na areia. Cada objeto carrega uma relação com a sua personagem e com o que vai ser revelado sobre ela mais adiante. Marta, que carrega insistentemente um espelho e sobre quem ainda não se sabe muita coisa, é também dona de uma loja que não vende bem.

Marta, quase sempre calada, apenas uma vez queixou-se de que sua loja não vendia bem e que ela sentia vontade de ir embora da cidade (somente muito tempo depois, quando Marta começou a trazer os espelhos e a colocá-los com insistência nas novas figuras que formávamos, somente aí foi possível entender que havia muito tempo ela já se preparava para o lance final, ela que sempre esteve um pouco alheia ao grupo) (“O puzzle (fragmento)”, 2004, p. 16).

Marta está alheia ao grupo porque o seu lance final, o seu jogo especular, é a composição de um “puzzle” através dos registros fragmentados que ela faz do grupo (“Era preciso individualizar (somente algum tempo mais tarde; Marta e seus espelhos), e a idéia

de registrar no papel as diferentes configurações, o itinerário que fazíamos a cada noite, os passos de cada um pela cidade, os nomes, os rostos, as pequenas bolhas de solidão”, p. 17). O narrador do conto, como se estivesse diante de um espelho, nota que Marta repete os seus gestos e, em determinado ponto, incorpora-se a ele:

Marta atravessaria a rua com sua sacola enfiada no braço *e viria silenciosa incorporar-se aos meus* passos, na mesma marcha, no mesmo itinerário que nunca conhecíamos de antemão mas que, ao contrário, ia sendo descoberto a cada metro, a cada passo, e nós dois, juntos, nós dois já não temíamos a aproximação de nenhuma esquina porque já era certo, não havia nada mais certo do que isso, de que no momento decisivo, quase sobre o cruzamento, tomaríamos sem vacilo a única direção que nos conduziria ao fim (“O puzzle (fragmento)”, 2004, p. 13, *grifos meus*).

Quando a voz narrativa de “O puzzle (fragmento)” menciona os nomes das personagens que participam daquele grupo que se reúne à beira do Guaíba, numa “espécie de necessidade vital e coletiva” (p. 11), ela não cita os nomes das personagens de “Crônica de uma paixão” e de “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax”, a saber, Amilcar e Amaro, personagens que, conforme a lógica pela qual o livro está estruturado, se espelham. Quando essa voz narrativa insere um “eu” como parte do grupo, sem mencionar os nomes dessas duas personagens, ela assume que se refere a uma delas: “o alegre fim de uma jornada que só existe para justificar isto que começa agora e que já é um pouco Marta, *eu*, Alexandre, Campinelli, Helena, Breno, Carlos, Lizandra, Roberto, Wagner” (“O puzzle (fragmento)”, 2004, p. 12, *grifo meu*). Entendendo que Amilcar e Amaro são personagens-espelho e que a personagem que narra é de São Gabriel (cidade do escritor empírico), Amilcar se projeta, então, como narrador dos “puzzles”.

Só muito tempo depois, quando tudo se resumia a um monte de palavras que ensaiavam um movimento e desabavam no vazio, quando Marta, nesse gesto que podia ser ainda interpretado como um gesto em direção a alguma coisa ou alguém, um gesto, no mínimo, em minha direção, quando Marta resume nossos restos em folhas de papel embaralhadas, em notas esparsas, em frases que me repetem e que são em si mesmas a própria impossibilidade de ir adiante, a queda no silêncio, a ausência, *somente aí percebi que tudo chegava ao fim, ou antes, que tudo parava, ficava suspenso a meio caminho pois não havia fim possível, apenas e somente essa suspensão, o momento em que a imagem congela, em que a voz é cortada e tudo o que resta é como a fotografia desse momento, desse gesto, dessa boca que fala essa palavra que fica pela metade* (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 145, *grifos meus*).

Amilcar e Marta são espelhos um do outro e, como tais, seus gestos são sempre correspondentes. Marta, que é quem registra o que resta de cada personagem em “folhas embaralhadas, notas esparsas”, dentro do contexto ficcional do livro, é quem escreve os

contos de *Os lados do círculo* (2004) e suas composições possíveis através do seu jogo de espelhos. Quando o narrador se refere a “frases que me [o] repetem”, ele assume a condição especular entre a personagem Marta e ele e, além disso, ao dizer que tais frases são “a própria impossibilidade de ir adiante”, é ele, Amilcar, quem repete o Amaro Barros da epígrafe, a quem a “falta de liberdade” e o “esforço inútil para ir a qualquer lugar” impedem os gestos, como acontece também ao narrador de “Exílio” (2002).

Ainda sobre o fragmento anterior, a partir da comparação do final do livro a um filme no momento em que “a imagem congela”, mas do qual o que resta é como uma fotografia, é possível inferir uma alusão à comparação feita por Cortázar (2013) de que o conto está para a fotografia assim como o romance está para o filme, o que sugere que o livro pode ser lido como um romance se compreendido como um todo, ou como contos, se entendido em seus fragmentos.

É como se as narrativas de *Os lados do círculo*, numa espécie de “efeito de unidade”, estivessem contidas dentro de dois círculos – o que circunda as narrativas de “Lado um” e “Um lado” e o círculo fechado por “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)” – e os dois círculos se abrissem como parênteses, que desdobrassem aquelas ficções para dentro de outras ficções que, no todo, constroem uma só ficção. Amaro Barros, por sua vez, está fora dos parênteses, como se pertencesse a outro plano, da mesma maneira que Marta, que está dentro dos parênteses daquelas narrativas, mas, ao escrevê-las, está também “fora”.

Como se ela tirasse mais um espelho da sua sacola, o último, e colocasse na nossa configuração, a última. Era como se Marta colocasse o espelho diante de mim. Ela soube esperar com paciência o momento de recolher as vozes que se dispersavam no fundo da noite, aceitando a imperfeição do fim e me fazendo ver que tudo sempre foi uma fantasia, a grande fantasia irrevogável que sempre foram as nossas vidas (a minha, a tua, a da telefonista), isso que já estava escrito desde a primeira página, na primeira linha (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 147).

A voz narrativa de “Exílio” é masculina, porque é Amilcar, como um espelho de Marta, quem narra aquele conto e a loja é, nesse sentido, a própria literatura, que ele ameaça deixar. Para Gustavo Bernardo (2004), num sentido metafórico, o espelho pode ser concebido como um “‘ser’ que nega” (p. 12) – ao refletir, como se recebesse uma pergunta, a imagem-resposta que ele devolve é uma inversão (uma negação, portanto). O espelho projeta diante de nós uma dimensão oposta, tanto visível quanto inexistente, e que se funda em falso, em negativo. A imagem do espelho é uma não-imagem, uma espécie de buraco

negro que ao mesmo tempo em que projeta, anula a imagem, porque a nega. Com a inversão do espelho, Amilcar, que em “Exílio” (2002) havia ameaçado “fechar a loja e ir embora da cidade”, continua escrevendo e reaparece nesse livro. E agora, com a inversão do espelho, não é ele quem vai embora, é Marta. Enquanto Amilcar sai de dentro da bolha, da esfera espelhada, é Marta quem segue em direção ao centro (“Marta falava olhando para cima do meu ombro, cuidando a aproximação do ônibus que a levaria ao centro.”, p. 153).

Marta levava a mão ao suporte que a ajudaria a subir no ônibus, e eu não sabia o que dizer. Eu sentia calor, cansaço, e o barulho dos carros passando me envolvia numa espécie de massa de ruído, uma espécie de bolha que me impedia o acesso a qualquer outro som que não fosse aquele enervante dos motores dos automóveis passando sem cessar ao nosso lado. Através da bolha, vi que Marta subia no ônibus. Ela já tinha alcançado o último degrau quando finalmente eu disse “tu me escreve?”, e consegui sorrir, furando a bolha: “um cartão-postal?” (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 154).

No fragmento acima, “tu me escreve?” pode ser entendido como um pedido de que Marta escreva *para* ele, mas é, ao mesmo tempo, um pedido de que ela escreva *sobre* ele:

“Tu escreve?”, berrei, formando uma concha com as mãos.

A porta do ônibus já tinha se fechado, e inúmeros, infinitos automóveis passavam em alta velocidade ao meu lado, produzindo aquele barulho que enchia os meus ouvidos. Mas acho que consegui ler nos lábios de Marta, sorrindo *por trás do vidro*:

“Escrevo”. (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 154, *grifos meus*).

Por trás do vidro, do outro lado do espelho, Marta diz “Escrevo”. Nesse sentido, Marta tanto pode ter prometido escrever *para ele* quanto *sobre ele*. Para a segunda opção, contudo, convém ressaltar que Marta é também personagem, uma personagem que escreve (cria) outra personagem chamada Amilcar, personagem-escritor, ao mesmo tempo em que é também escrita por ele. Tal ilusão ficcional, como as mãos que se desenham de Escher (“Drawing Hands”, 1948), encena mais um movimento circular na narrativa, que é também um traço metaficcional. Para Gustavo Bernardo (2010), a própria metaficção tem um caráter circular, pois caminha, ao mesmo tempo, em direção ao seu início e ao seu fim.

Se toda linguagem é enigmática mesmo que não se queira assim, toda metalinguagem duplica o enigma ao tentar resolvê-lo. Quando a linguagem se quer propositalmente enigmática, como a da ficção, o enigma se dobra e se redobra sobre si mesmo. É justamente a metaficção, ou seja, o além da ficção, que desejo investigar e explorar. Quero “entrar” na ficção para ir além dela: na direção simultânea do seu princípio e do seu fim (BERNARDO, 2010, p. 13).

Há também no conto, quando Marta afirma que “[q]uando se ama é preciso partir” (p. 149), uma repetição de um verso do poema “Tu es plus belle que le ciel et la mer”, de Biais Cendrars (1924): “Quand tu aimes it faut partir”. O próprio Amilcar (personagem) ressalta que Marta diz isso “como se recitasse um verso” (p. 149). A ficção, assim, assume o seu jogo, sem máscaras.

O parágrafo final de “O puzzle (fragmento)” promete a continuação de uma história que já estava sinalizada no livro *O voo da trapezista* (1994) e que liga este conto a outros.

E a sequência, no caso particular, na individualização que se fazia necessária, era naturalmente *o abismo da próxima linha*. A mim naturalmente cabia continuar o que já estava escrito, talvez *compor uma outra geometria, com Carlos, André, quem sabe com Maria, mas dar nomes e a esses nomes um sentido, uma outra figura possível* a partir de uma colher posta num vértice (porque dali partiriam duas linhas imaginárias), noutra um martelo e no terceiro, um pouco mais afastado dos dois, um singelo cinzeiro de prata. Era a nova figura que se esboçava, triangular, básica, a figura inicial, a partir da qual um novo sentido se descortinava, um sentido particular e individual mas que ainda assim (somente algum tempo depois foi possível perceber) comunicava, ainda assim alcançava o outro lado. E no outro lado (somente algum tempo depois foi possível perceber) estavam Marta e seus espelhos, inventando um jogo novo para *as peças que éramos eu, tu, o teu vizinho, a telefonista...* (p. 17-18, *grifos meus*).

Ao mencionar dentre “as peças que éramos” (p. 18) um “tu”, o narrador inclui, como parte do conto, o/a leitor/a, personagem importante para conectar tais peças. E já a partir deste fragmento, a narrativa passa a se conectar a outras pela encenação de um triângulo amoroso com desfecho trágico. É certo que terei de retornar a essa narrativa em outros momentos, pois ela apresenta várias personagens que aparecem, mais tarde, nos outros contos de *Os lados do círculo*, mas concentro a atenção agora na conexão deste “puzzle” com os contos “O tempo das frutas cítricas” (1994), “A próxima linha” (2004), “The end” (2004), “Álibi”, “Círculo Vicioso” (2004), “Teatro de bonecos” (2004) e “*Mano a mano*” (2004), narrativas que são analisadas na seção seguinte.

3.1.2 Esboço de uma nova figura, triangular e básica

Em “O tempo das frutas cítricas”, conto em que a voz narrativa assume a própria condição teatral, o narrador afirma que seus movimentos são coordenados por alguém ou algo, “como se andasse amarrado a um elástico” (p. 71), o que faz com que seus passos sejam limitados a um espaço restrito – até onde vai o alcance do elástico –, o que equivale ao espaço do próprio conto.

Aos poucos vou recordando, com o cérebro e com os nervos das mãos. E escrevo. E a palavra atirada ao papel ganha a condição de ato consumado, ganha o corpo e o movimento que agora eu vejo no Paulo que fui e nos amigos dele jogando futebol no meio da cidadezinha que só existiu naquela infância, os passeios estreitos, o calçamento de paralelepípedos, as casas geminadas iguais à casa de Paulo, de um branco esmorecido na fachada reta, os janelões verdes, um de cada lado da porta onde sua mãe está segurando a mão de Alberto e gritando por que o seu irmão não está jogando, Paulo? O que foi que você fez para ele chorar assim? (“O tempo das frutas cítricas”, 1994, p. 71).

Aqui, recordar “com os nervos das mãos” é registrar algo, escrever. E escrever é já assumir uma condição de linguagem a estas memórias sobre Paulo (o narrador?), Alberto e a mãe. Não há aqui nenhuma confirmação quanto à identidade do narrador, se ele é de fato Paulo (“o movimento que agora eu vejo no Paulo que fui e nos amigos dele jogando futebol”, p. 71) ou se é uma personagem que apenas guarda algumas semelhanças com a infância dele. Quando ele se refere a uma “cidadezinha que só existiu naquela infância” (p. 71) há também a condição ambígua provocada pela cidade que pode só ter existido na narrativa de infância que vai ser contada, como uma ficção dentro da ficção, ou se a cidadezinha é aquela que não existe mais porque agora é associada às memórias de infância do narrador, que já se passaram. Há também, já nesse fragmento, uma tensão inicial que se estabelece entre os irmãos por algum motivo que vai sendo revelado pouco a pouco, especialmente quando Paulo, na sequência, passa a descrever a mãe como alguém que não tem a aparência que normalmente se atribui a uma mãe, dando ênfase à sua jovialidade e beleza: “Ela tem as mangas puxadas além dos cotovelos – os braços nus. O cabelo negro da franja insiste em cobrir a face avermelhada e tão sem rugas que nem parece de mãe” (p. 71).

Entre a fantasia e a realidade do tempo dos meninos, as mentiras proliferavam e muitas verdades surgiam inesperadamente, bruscas e duras, como o caroço no interior do pêssego maduro, como aquele grito de raiva pedindo que parasse o jogo. A mão na cintura, o suor ardendo

nos olhos, Paulo esperava Alberto. E Alberto veio, secando as lágrimas, e foi jogar no outro time (p. 72).

Alberto, o irmão mais novo, causava certo incômodo em Paulo, como vai sendo revelado no decorrer da narrativa. A relação entre os irmãos como rivais é sinalizada no fragmento acima, quando Alberto retorna ao jogo no time oposto.

Existiram dias em que Paulo foi o único menino da casa. Os espaços, então, eram amplos e o ar trazia sempre um aroma de figo ou pitanga ou apenas o cheiro da chuva, cada qual na sua hora mas sempre com naturalidade, como se jamais aquela fruta deixasse de exalar o mesmo aroma, no mesmo ar, na mesma casa onde Paulo corria à vontade, perseguia as galinhas no pátio, lutava com os travesseiros na cama da mãe e dormia no seu colo antes da janta, e acordava com um beijo, e ela dizendo que tinha de comer e escovar os dentes para amanhã brincar de novo.

Nem a agitação instalada quando a mãe passou a requerer cuidados maiores fez Paulo desconfiar que a harmonia daquele mundo sempre lhe devendo obrigação pudesse romper-se brutalmente a partir dos infundáveis dias de nervosismo do pai e de todos que telefonavam perguntando quando era a hora (p. 72).

Depois, num retorno ao passado, descobre-se que Paulo sentiu-se como se seu lugar junto à mãe tivesse sido roubado a partir da chegada de Alberto, “o presente enrolado num manto branco, que todos seguravam como se estivesse prestes a desmanchar” (p. 72), momento a partir do qual ele começa a dar alguns sinais de que a presença do irmão incomoda.

O tempo inteiro ele brincava na cama, sozinho, e foi lá que acordou no meio da noite, a luz do corredor acesa. Virou-se de lado mas não abriu os olhos, apenas escutou a voz de fada, um carinho feito de palavras, aquele tom de cumplicidade cantando uma canção de dormir. E pela primeira vez teve a certeza de que a mãe não cantava para ele (p. 72).

No fragmento acima, o incômodo é mais evidente, o que vai sendo reforçado pelos momentos em que a narrativa sinaliza os passeios de Paulo com o irmão como uma obrigação. Depois, é dito que a mãe ainda dá banho no Alberto, mas não mais no Paulo, o que resulta em frustração da parte dele.

Ela dizia que Paulo já tinha idade de se lavar sozinho, mas o mano sim, precisava da mãe pois ainda era pequenininho e só com o tempo aprenderia, mas vê se te lava, Paulo, pega o xampu no armário, cuidado com a espuma nos olhos, esfrega bem esse pé, e Paulo passava a esponja no corpo mas era a mão dela que ele imaginava tirando-lhe a espuma do cabelo, deslizando suave e bruscamente sobre o peito, esfregando-lhe embaixo do braço e ele se enroscando todo de cócegas, ela não conseguindo esconder o riso, esfregando mais, dizendo que era para ficar bem cheiroso, mas ele sabia que era para fazer mais cócegas, e ria, e ela esfregava, e ele se enroscando. Mas agora Paulo estava crescendo, já

passara o tempo dessas coisas, a mãe ensinara como se lava e ele tinha de se virar sozinho, ela é que não se preocuparia mais com isto, até porque havia o Alberto para lavar (p. 73-74).

E a tensão entre os dois vai crescendo, como opostos, e o conto, agora já completamente mergulhado na narrativa de infância de Paulo, já não parece mais uma ficção dentro de outra: cria-se, pouco a pouco, um pacto entre leitor/a e texto.

Era o tempo das frutas cítricas e Paulo subia nas árvores com a habilidade de um símio, Alberto ficava embaixo aparando as bergamotas que o irmão jogava. Paulo atirava as frutas longe de Alberto, só para vê-lo correr olhando para cima e tropeçar no chão irregular. Depois era a vez do mano se divertir, então Alberto pedia que Paulo o empurrasse no balanço improvisado com um pneu (p. 75).

Na cena acima, Paulo se diverte ao fazer o irmão mais novo tropeçar, jogando propositalmente as frutas para longe dele que, ansioso pelo seu momento de diversão, não percebe a armadilha em que vai sendo colocado progressivamente e que culmina num desfecho trágico.

Alberto ria, cortando o ar e recebendo o barulho do vento nos ouvidos, e Paulo embalava, e Alberto ia lá cima, gargalhando, com a expressão daqueles medos gostosos que se tem no topo da lomba quando o rolimã inicia o mergulho no vazio ao som do grito cheio de tensão, os olhos arregalados, como se os gritos e os olhos de Alberto pedindo que Paulo parasse de empurrar, mas Paulo não ouvia, apenas forcejava mais e mais e o pneu subia lá no alto e Alberto gritava e Paulo empurrava, ele tinha força, Alberto era leve, e Paulo empurrou, empurrou, até que ouviu o barulho do galho quebrando e enxergou o mano voar, ganhar o nada desengonçadamente, estabanadamente, os braços buscando algo a que agarrar-se, as pernas sacudindo, o balanço saindo de lado, e Alberto voava, com olhar de louco, um berro contínuo na boca escancarada, ele subia e ao mesmo tempo se projetava à frente, três metros, quatro metros, cinco, e Alberto começou a perder altura, ainda agitando os braços, como que tentando alçar voo outra vez, mas foi se aproximando da terra, caindo, caindo, se acabando, até que Paulo viu nitidamente a face esquerda de Alberto bater de cheio sobre o chão e a direita espremer-se contra o ombro com um estalo surdo de lenha seca se partindo, e só (p. 75-76).

Nesse fragmento, como se o tempo congelasse em torno do movimento da queda de Alberto, a lentidão é construída a partir da descrição em câmera lenta de algo que, na realidade, seria percebido de modo extremamente rápido. Se Borges, ao tratar da questão do tempo, considera impossível ver o momento da queda (“[a] laranja está a ponto de cair, ou já está no chão [...] Ninguém a vê cair”, 2010, p. 12), há aqui justamente o contrário: o tempo é congelado para dar vazão à intensidade da cena em seus detalhes mínimos, ao contrário da rapidez do conto “Álibi”, em que “um braço pende já sem vida” (“Álibi”,

2004, p. 135). Há, nesse sentido, uma ligação sutil, um espelhamento entre esses dois contos (“O tempo das frutas cítricas” e “Álibi”), pois ambos partem da narração de um escritor que vai entrando numa história que aparentemente não é sua e da qual ele não participa como personagem (pelo menos não em primeira pessoa). Contudo, o ato de contá-la faz dele o seu compositor/autor. E autor, nesse caso, assume uma condição dupla: autoria do texto ou do crime.

Mas nunca os sons e o silêncio daquela tarde se desfizeram na mente de Paulo, ao contrário, foram crescendo em peso sobre seus ombros, enrijecendo-lhes os músculos da face, tornando-lhes os olhos cinzentos e frios como este entardecer de outono, como o vento que sopra as páginas empilhadas no banco, espalhando-as pela grama do parque afora. Não faço nenhum movimento para juntá-las. Restam inúmeras folhas em branco à minha frente e me agrada a ideia de reiniciar esta história. E *talvez a recomece na próxima linha*, com Carlos, André, quem sabe com Maria, e Carlos matando André pelo amor de Maria (p. 77)

O fragmento acima, como se reproduzisse o movimento do balanço que vem a ser fatal para Alberto, fecha uma espécie de círculo, remetendo ao início do conto, aquele início em que se estava compondo uma história, que é a história da infância de Paulo. Como um conto dentro de outro, a narrativa estende-se para além de seus contornos a partir das “inúmeras folhas em branco”, ou seja, das inúmeras possibilidades de “continuidade dos parques”, para fazer alusão ao conto de Julio Cortázar. E a continuidade dessa história é não mais um “talvez a recomece na próxima linha”, ela é, de fato, recomeçada no conto “A próxima linha” (2004) e refletida no conto “The end” (2004), num conflito entre Carlos, André e Maria, como se o narrador de “O tempo das frutas cítricas” pertencesse a um plano anterior ao plano da história que é contada em cada uma dessas narrativas, como se ele fosse o seu autor.

O conto que é escrito posteriormente (“A próxima linha”, 2004) adiciona sentidos ao conto publicado em 1994. Se em “A próxima linha” é construído um triângulo amoroso que resulta em final trágico para uma das pontas do triângulo, isso possibilita a leitura de Paulo, seu irmão e a mãe como outro possível triângulo amoroso, no qual Paulo se sentia o vértice mais distante, agindo sempre de maneira vingativa em relação ao irmão, o que pode ser lido como um embrião da figura de Carlos, que comete um assassinato por não querer dividir Maria com André ou, melhor dizendo, por se entender Maria como uma propriedade dele.

Como se o narrador do conto fosse a câmera de um filme, “A próxima linha” começa do alto do morro Santa Teresa, de onde o foco vai descendo conforme vai sendo descrita a cidade de Porto Alegre, comparada por ele a um cartão-postal (“De longe tudo é exato e perfeito como num cartão-postal”, p. 23) e, ao mesmo tempo, a uma pintura. Essa câmera que se movimenta em torno da cena dá a ilusão de que não há ninguém por trás dela, mas há, no movimento da câmera, um recorte feito por alguém – a sombra de seu narrador.

A cidade, metálica e contra o rio que só se vê do alto, é cristalizada sob uma camada de sons abafados, um murmúrio espesso, severa respiração de máquina deitada. Depois, reflexos mais amarelos, como bruscas pinceladas. E de repente, como se os olhos queimassem, o que se vê é uma invenção: o céu tingido de vermelho, o próprio ar adquire uma atmosfera de sonho (p. 23).

Mais adiante, quando as cores da paisagem-pintura vão desbotando (porque o foco vai saindo da cidade), surgem os perfis de Carlos e Maria “recortados sobre a paisagem ao fundo, cada vez menos nítida” (p. 23). O diálogo entre os dois é disposto em duas colunas, ficando um de frente para o outro, o que pode ser entendido visualmente como um confronto entre os dois, como afirma Masé Lemos, comparando-o ao conto “Verão” (2004):

Em “A próxima linha” e em “Verão”, a diagramação se apresenta em duas colunas paralelas, onde surge uma fronteira rígida, espaço em branco que indica a impossibilidade do encontro, seja pela não reciprocidade amorosa, seja pela radical diferença social. Quando as colunas se dissolvem, voltando ao modelo convencional, o efeito é como o de um redemoinho, que veloz desmancha sem zelo uma mandala mal construída, momento de encontro traumático (LEMOS, 2007, p. 184).

Nesse encontro, Maria pergunta se Carlos já se sentiu dividido ou se já teve vontade de estar com outra pessoa, o que parece instaurar um conflito entre os dois. A resposta de Carlos não deixa espaço para o diálogo entre eles (“Como assim? Lá de vez em quando é bom ficar sozinho. *A gente já falou sobre isso*”, p. 24, *grifos meus*), ao contrário, Carlos impõe sua opinião sobre como deve ser o relacionamento dos dois ao dizer que aquele assunto já havia sido conversado entre eles.

Ele me procurou, Carlos.
(silêncio)
Me ligou, disse que precisava
muito falar comigo. Acredita,
Carlos, ele tava desesperado

O quê?
Quem te procurou? Quem?
Vem cá, eu conheço bem essa
lengalenga. Tu conhece tam-
bém. Conhece ou não conhe-
ce? Tu sabe onde isso vai dar,
sabe ou não sabe?

Deixa de ser bobo. Eu só fui ajudar...	O quê? Tu teve com ele?
Já disse, fui ajudar, como ajudaria qualquer outra pessoa.	Ah, pára, Maria, Tu tá brincando comigo. Porra, depois de tudo o que aconteceu?
Tenta ver um pouco pelo outro lado, Carlos. Se fosse tu que estivesse no lugar dele, eu faria a mesma coisa.	Ah, é? Essa é boa... Quer dizer que eu ou ele dá na mesma?
Ai, Carlos, eu não acredito...	Então, o que que é? Me diz. Me diz, que eu não tô entendendo.
Não é isso que eu tô dizendo...	Me diz, Maria!
(suspiro fundo) Ai, meu Deus...	Então tá. Só me diz uma coisa: tu lembra bem o que eu te falei daquela vez, não lembra?
Ai, Carlos, pelo amor de Deus, tira isso da tua cabeça, viu?	Não me dá motivo pra ser estúpido.
Pelo amor de deus, deixa de Ser estúpido.	
É isso, então, o que tu chama de amor?	Tu me ama, Maria?
É isso o que tu chama de amor?	Tu me ama? (p. 25-26).

O conto não nos dá acesso ao acontecimento passado pelo qual os dois discutem no diálogo acima – não sabemos, portanto, o que aconteceu “daquela vez” e o que foi que Carlos havia dito a respeito (“tu lembra bem o que eu te falei daquela vez, não lembra?”) –, mas o tom da fala sugere uma ameaça, que se confirma mais tarde com “Não me dá motivo para ser estúpido”. Além disso, ao apontar para uma conversa anterior, o conto evidencia o seu recorte e o seu poder de síntese. Com essa afirmação, subentende-se o fato passado sem precisar mostrá-lo. Ao dizer isso, Carlos culpa antecipadamente Maria por qualquer atitude agressiva que ele possa ter em função da conversa que os dois tiveram, o que se configura como uma violência de gênero.

A pergunta “Tu me ama?” não recebe resposta, o que é seguido de gestos agressivos (“Carlos levantou e segurou com força o braço de Maria, erguendo-a com certa brusquidão. Tinha a fisionomia transtornada pela raiva e seus gestos eram duros e violentos, quase fê-la cair ao descer as escadas do mirante.”, p. 26) que vão perdendo o foco, como num filme. O conto vai tomando distância das duas personagens e passa, a partir daí, a mostrá-los como parte da cidade, como seres aparentemente anônimos.

Ficou a paisagem plácida do rio e o céu já bem menos claro, apesar da barra avermelhada separando os dois. As luzes da cidade custavam a acender e a orla do rio, à distância, era simplesmente uma linha imaginária, algo já pertencente a uma outra composição que se formava a partir daquele sol que morria, talvez a próxima linha no desenho da noite (p. 26)

A nova composição que é anunciada nesse parágrafo é a dissolução do triângulo que havia sido sinalizado no conto “O puzzle (fragmento)”, em passagem já citada em seção anterior:

E a sequência, no caso particular, na individualização que se fazia necessária, era naturalmente o abismo da próxima linha. A mim naturalmente cabia continuar o que já estava escrito, talvez compor uma outra geometria, com Carlos, André, quem sabe com Maria, mas dar nomes e a esses nomes um sentido, uma outra figura possível a partir de uma colher posta num vértice (porque dali partiriam duas linhas imaginárias), noutro um martelo e no terceiro, um pouco mais afastado dos dois, um singelo cinzeiro de prata. *Era a nova figura que se esboçava, triangular e básica, a figura inicial, a partir da qual um novo sentido se descortinava*, um sentido particular e individual mas que ainda assim (somente algum tempo depois foi possível perceber) comunicava, ainda assim alcançava o outro lado. E no outro lado (somente algum tempo depois foi possível perceber) estavam Marta e seus espelhos, inventando um jogo novo para as peças que éramos eu, tu, o teu vizinho, a telefonista... (“O puzzle (fragmento)”, p. 17-18, grifos meus).

Se uma das ligações entre os pontos do triângulo é eliminada (o que, de maneira alusiva, é sinalizado no final do conto), o que fica é apenas a ligação entre um ponto e os outros dois – duas linhas, portanto. No entanto, o conto sinaliza que o que resta é apenas “o abismo da próxima linha”, o percurso de Carlos na direção de André, com a finalidade de eliminá-lo do triângulo – o que se dá de forma apenas alusiva no conto “A próxima linha” (2004) e mais concreta num outro conto, intitulado “The end” (2004), narrativa-espelho de “A próxima linha” (2004). Eliminar o ponto de um dos vértices desse triângulo, ao anular as ligações entre este e os outros dois pontos, converte a figura inicial (“triangular e básica”, “O puzzle (fragmento)”, 2004, p. 18) numa linha – a próxima linha.

“The end” é uma narrativa formada por vinte e nove microtextos relacionados a objetos, personagens e lugares que vão, como peças, montando uma espécie de *puzzle* que tem como resultado final o próprio conto, que é também uma outra maneira de contar a história de Carlos, Maria e André. Os três primeiros títulos (e seus objetos), como verbetes, fazem referência às três personagens, conforme haviam sido descritos em “O puzzle (fragmento). “Amor I (ou martelo)” refere-se a Carlos, “objeto amoroso que, mesmo passivo, se apodera do sujeito” (p. 136); “Amor II (ou colher)” refere-se a Maria, que possui “[f]orte atração por outra pessoa” (p. 136); e “Amor III (ou cinzeiro)” faz referência a André, que tem a “crença de que todos os impedimentos práticos ao gozo dessa felicidade [a concretização amorosa] serão naturalmente suplantados, pelo simples motivo de que a felicidade, ele acredita, é o resultado único e natural desse estado enamorado” (p.

137). As três personagens, aqui convertidas em objetos, funcionam como peças de um *puzzle* que é sugerido no primeiro conto do livro.

No microtexto “A mulher”, Maria aparece de saída do prédio de André, usando “um vestido com estampas florais” (p. 137), e seu estado é espelho da posição do sol: “O sol, ainda vivo apesar do horário, se reflete nos cabelos e nas curvas do corpo” (“The end”, p. 137). No conto “A próxima linha”, por sua vez, o sol vai “morrendo” junto com o amor de Maria: “uma outra composição que se formava a partir *daquela sol que morria*, talvez a próxima linha no desenho da noite” (“A próxima linha”, 2004, p. 26, *grifos meus*).

Na saída do apartamento de André, Maria atende o celular e, no outro lado da linha, Carlos pergunta “Onde é que tu anda?”; Maria disfarça e diz que está chegando num shopping para fazer algo trivial, uma troca de sapato. As falas dos dois, não mais dispostas em duas colunas, como no conto anterior, agora se misturam, como se a disposição dessas falas embaralhadas quisesse sinalizar o conflito instaurado:

Tá bom no ar-condicionado? Deve tá bom aí no shopping.
 Tá bom, sim, Carlos, tá fresquinho. Tu vai lá em casa hoje?
 Tá fresquinho, é? Por que tu quer saber?
 Saber o quê, Carlos?
 Se vou na tua casa.
 Eu queria conversar contigo.
 Como assim?
 Sim, é isso, eu quero conversar contigo.
 Conversar comigo?
 É, Carlos, conversar, conversar...
 Como assim? Conversar o quê? Que conversa é essa?
 Ora, Carlos...
 Depois eu falo contigo. Tchau.
 (p. 138-139).

A conversa ao telefone com Maria, no entanto, é uma armadilha de Carlos. Embora pergunte onde ela está, como se quisesse saber, na verdade, ele já sabe, como sugere o microtexto “O automóvel”, que descreve um carro estacionado em frente à saída do prédio de André, “com largo recuo onde abundam folhagens” (p. 138), o que lhe garante esconderijo. O telefonema é, portanto, apenas uma maneira de forçá-la a mentir, para ter “motivo” para agir. O microtexto subsequente ao do telefonema, intitulado “O porteiro” é todo voltado para o modo como o entorno adverte quanto aos riscos de fumar, pois “[f]umar pode ter consequências catastróficas” (p. 139), o que pode ser entendido como uma alusão ao microtexto “Amor III (ou cinzeiro)”, objeto que, naquela ocasião, representava André. Os microtextos que seguem são como pequenos cortes de um filme

que vai narrando a sua sequência lógica, o que cria uma atmosfera de suspense: o narrador-câmera mostra o hall, o elevador, o espelho dentro do elevador, André ao telefone, a campainha, André ainda ao telefone falando sobre Maria com alguém que não havia entrado na história, depois a imagem do olho mágico com um dedo indicador sobre ele, a maçaneta, a porta trancada, a fechadura, a porta de novo, as chaves, a porta outra vez, até chegar ao movimento fatal: “a porta abre com violência, riscando um abrupto quarto de círculo atrás de si” (p. 142), no qual aparece um revólver e resta apenas a voz do outro lado do telefone: “Alô? ... Alô? ... Alô, André? Alô, alô, alô?... Aconteceu alguma coisa, André? Alô, André?” (p. 142). A composição dessa cena confere um novo sentido ao título do conto (“The end”), que poderia ser entendido apenas como o desfecho de um texto ou de um filme; no entanto, em sua estrutura de cortes que dão pouco a pouco a noção do todo, o título sinaliza a morte de um dos pontos daquele triângulo, um desfecho que é também repetido no microtexto de mesmo título, “The end”, como um novo ângulo para o fim que já havia sido sinalizado no microtexto “No outro lado da linha, a última”.

THE END

Por uma fração de segundo ainda lhe veio à mente aquele fim de tarde do sol morrendo no Guaíba, o rosto desfigurado pela raiva, os gestos destemperados de Carlos. Depois tudo foi escurecendo, foi-se fazendo a longa noite, espessa, negra, uma espécie de ausência apagando a forma das coisas, um imenso vazio de sons onde ecoavam apenas e cada vez mais fracos, como se viessem do fundo longínquo de um túnel, os estampidos secos e repetidos e que foram se apagando num murmúrio, o zumbido constante e uma tela escura, a vaga ideia de alguma coisa escorrendo, como um fiapo quente e viscoso, como se a morte fosse um líquido quente, vazando desde o centro da cabeça (“The end”, 2004, p. 143).

O fragmento acima, microtexto final do conto, faz com que a narrativa “The end” abrigue, dentro dela, outra narrativa intitulada “The end”. Há aqui a encenação de uma *mise en abyme*, a projeção especular de uma micronarrativa dentro dela mesma, o que a conduz a uma espécie de “abismo da próxima linha” (“O puzzle (fragmento)”, 2004, p. 18). O referido microtexto é também uma nova maneira de narrar o final de “A próxima linha”.

Depois, foi escurecendo. Foi-se fazendo a longa noite, espessa, negra, uma espécie de ausência que apagava as formas das coisas, um imenso vazio isolando o murmúrio da cidade ao longe: o zumbido constante, como uma tela escura e o rolo de um filme girando indefinidamente no projetor, entrecortado por estalidos secos e repetidos, como passos ecoando na noite, como alguém dentro de um túnel e em disparada pela

noite, alguém, num túnel, disparando em plena noite (“A próxima linha”, 2004, p. 26-27).

A semelhança entre os dois fragmentos parece sugerir que cada um dos contos é apenas uma encenação possível de algo que “já estava escrito, num outro tempo, como se este agora fosse mesmo uma continuação, como se fosse um reinício” (“A próxima linha”, 2004, p. 26), e que ela, a história, pode ser reiniciada infinitamente, uma vez que é a maneira como ela é construída o que faz dela um novo texto.

Assim como ocorre em “The end” (2004), que apresenta uma narrativa dentro de outra, e mais ainda como em “O tempo das frutas cítricas” (1994), “Álibi” (2004) é uma narrativa que assume já desde o começo a sua condição de ficção (mas não apenas isso):

Sou eu o autor. Pronto, está escrito, está feito. O que de alguma forma terei de contar é que ainda está por aí, na minha memória cortada, num resquício de voz, num braço que pende, nesse gesto de abrir a porta espavorido, servir-se de um uísque com as mãos trêmulas e bebê-lo num só gole a caminho da sacada; ou então nessa imagem do rabo de cavalo negro suspenso no ar, ou no homem sentado na praça: ou ainda na covarde ideia de que um despertador pudesse tocar agora e me trazer aliviado para a exata realidade de banho, creme dental, frutas no café e jornada até nove horas no escritório (p. 121).

Quando o narrador afirma que é o autor, há a possibilidade de ele ser autor de determinado texto, o que parece mais plausível, ou a de ele ser autor de um crime – o que ele passa a ser, em segundo grau, ao narrar o crime. Quando o narrador afirma que “está escrito, está feito”, ele aponta, ao mesmo tempo, para essas duas possibilidades: a de um crime ficcionalizado (escrito) e a de um crime cometido (“feito”). Seu “álibi”, contudo, é o fato de tais crimes serem apresentados dentro de uma narrativa que assume, por si, a sua condição ficcional desde a primeira linha. Convém ressaltar que um álibi é uma forma de defesa em que o réu apresenta prova de que não poderia ter cometido determinado crime porque estava em lugar diverso daquele em que o crime foi cometido. Assim, como se para jogar com essas possibilidades, este narrador-escritor dá pistas de que é também narrador de “O puzzle (fragmento)” ao mencionar seu ritual de servir-se de uma dose de uísque e ir até a sacada de seu apartamento.

o ritual de servir-se de um uísque e ir até a sacada ou recostar-se na poltrona e deixar o calor da bebida ir relaxando os músculos, as pernas esticadas sobre a mesinha de centro, um cigarro, outro gole, uma cantata de Bach (“O puzzle (fragmento)”, 2004, p. 12).

Mais adiante, o narrador-escritor admite que sente a necessidade de contar uma mesma história e reconstruí-la diversas vezes e é justamente isso o que é feito nesses contos que encenam as várias versões de uma mesma história.

Antes preciso sentir o pulso da história, reconstruí-la várias vezes como se a estivesse contando para mim mesmo até poder enxergá-la não só com imagens fugazes, mas como algo que suplante o que de fato aconteceu; e preciso pôr um pouco de coerência, justificá-la. Ou não? Ou sim? Posso atropelar os fatos, dizer que houve uma morte (esse braço pendido). Ou não? Ou sim? Posso colocar um ponto final agora e terminar uma história que para os outros nunca existiu. Posso calar o que sei (posso?) e descobrir que não sei (“Álibi”, 2004, p. 122).

A narrativa, em primeiro plano, trata da literatura, argumentando em favor da escrita como trabalho em oposição a uma suposta ideia de inspiração advinda do senso comum (“Se escrevo é porque me forço a escrever, é porque forço um lugar para mim, invento-o.”, “Álibi”, p. 123), mas trata também dos jogos ficcionais que são construídos ao longo de seu percurso (“uma espécie de falso jogo da verdade”, p. 122).

Não sei, e na verdade me importa tão pouco saber o que se passa [...] na cabeça de tanta gente que, mesmo após oito horas de trabalho duro e aborrecido, e a despeito da dor nas costas e um convite para uma pizza ou uma estreia de cinema, se propõe a sentar a bunda numa cadeira e enfiar-se madrugada adentro escrevendo *um conto ou o capítulo de um romance* (p. 123, grifos meus).

Dentro desse jogo, o narrador revela aspectos não apenas sobre esse conto, mas sobre ele em sua possível relação com o conjunto de textos que integram *Os lados do círculo*: se o todo do livro é entendido como *conjunto*, “Álibi” funciona como o capítulo de um romance a ser formado a partir da leitura; por sua vez, quando lido isoladamente, o texto funciona como um conto, *unidade* que se basta. Para o narrador, a composição do texto é uma forma de se aproximar do conto – o que vai sendo escrito/narrado e o conto como gênero literário:

Sei tão pouco desse futuro relato (sei que estou me repetindo, mas é a única forma de me aproximar do conto), sei tão pouco da forma como armar a minha história (é minha – mais uma vez o flagrante da palavra), sei tão pouco sobre o que moveu o personagem (Marcos) e o que me move agora no momento de iniciar o conto, sei tão pouco de tudo embora saiba o essencial: a verdade (eu não quero a literatura) que se esconde num grão de imaginação (não quero?), num gesto (o braço que pende), numa palavra (um resquício de voz), em tudo isso que começa (tem de começar de algum jeito) com um uísque sem gelo, um cigarro e *as ideias se organizando num enorme leque de possibilidades*, caminhar pela sala, servir-se de outro uísque e bebê-lo de um só gole a caminho da sacada, sentir no rosto o ar frio da manhãzinha, ouvir o frenético despertar dos pássaros nas árvores lá embaixo e o ruído dos carros ao longe, algumas

buzinas e sirenes que dão conta da cidade acordando, as folhas amareladas espalhadas no chão da pracinha, um homem sozinho sentado no banco (“Álibi”, 2004, p. 124-125, *grifos meus*).

O narrador não sabe do futuro relato porque, apesar de narrador-escritor, o conto ainda não chegou ao fim, e a narrativa, ao simular um percurso de escrita que parece ser construído no momento mesmo em que é narrado, ainda não existe em sua totalidade. A sequência que vai sendo narrada aponta para um “enorme leque de possibilidades”, dentre as quais o narrador arma (escreve) a *sua* história (“minha história (é minha – mais uma vez o flagrante da palavra)”, 2004, p. 125) e pode, através dessa aparente confissão, assumir a autoria do crime cometido pela personagem que ele (d)escreve (Marcos). A ambiguidade que surge a partir desse jogo de possibilidades encenadas pelo conto tanto pode apontar para a autoria como escrita como pode funcionar como um álibi: não foi ele. Se a ficção se desnuda, por se reconhecer ficção, aquele possível crime se torna irrealizado. Além disso, ao saber “tão pouco desse futuro relato”, o narrador afirma desconhecer o que vai ser narrado e, portanto, não sabe nada a respeito do crime de que é autor.

Através do olhar cinematográfico do narrador, a narrativa adentra outra narrativa, a história do crime, em que se vão tecendo as relações entre as personagens de Marcos e Clarice, que são casados, e de Marcos e sua amante Lúcia. Marcos, cinéfilo, vê as coisas ao seu redor como se seus olhos fossem uma câmera e, aos poucos, vai construindo uma espécie de roteiro a ser filmado (imaginado) através da leitura.

(me parece válido o paralelo com o cinema: a representação por imagens para criar a ilusão do real; por outro lado, tem muito de sonho, tem esse inegável arrancamento do mundo que é uma sessão de cinema, e a exigência contraditória do escuro para se poder enxergar – agora, o “flaneurismo” do personagem, como se estivesse brincando de diretor, é uma comparação pobre, forçada e um tanto ridícula) (“Álibi”, 2004, p. 126).

As teorizações sobre conto tratam, em sua maioria, do efeito de “arrancamento do mundo” que, uma vez lida em sua totalidade e sem interrupções, uma narrativa breve provoca em seu/sua leitor/a. Há também, como já apontado, uma proposição de Cortázar (2013), em seus aspectos sobre o gênero conto, que compara esse tipo de narrativa a uma fotografia e o romance ao cinema. O paralelo com o cinema que aparece no fragmento acima, por sua vez, questiona ao mesmo tempo as duas proposições. Em primeiro lugar, porque coloca essa espécie de sequestro efetuado pelo conto como uma característica do filme (por alusão, do romance); e depois, porque infere-se uma comparação entre conto e filme. Enquanto a personagem brinca de diretor, e o narrador de roteirista, resta ao/à

leitor/a o papel de câmera em sua arte de criar imagens – imaginar, portanto. Por vezes, a narrativa parece se tratar não mais das relações entre as três personagens apresentadas, mas ainda da tríade Carlos, Maria e André.

Às vezes se dá sob plena luz do dia, enquanto Marcos anda apressado pela rua elaborando mentalmente os assuntos que terá de resolver no escritório após a reunião, então basta a porta entreaberta de um edifício antigo, uma luz que incide oblíqua sobre uma árvore, uma mulher parada no cruzamento aguardando o momento de atravessar a rua, e a câmera invisível de Marcos penetra nessa fresta de porta, ou percorre a sombra alongada da árvore, fechando o plano nas costas da mulher (sempre uma mulher, talvez um personagem para morrer no final) que está parada sobre o cordão da calçada e que espera o bonequinho da sinaleira iluminar-se de verde para atravessar a rua pensando na reunião de amanhã às dez no escritório, mas que, com o plano já fechado sobre sua nuca, vira o corpo de repente, como se sentisse a presença muito próxima de alguém atrás de si. Então o tempo e o espaço como que se bifurcam após uma leve cristalização, como se a imagem da mulher voltando o corpo congelasse por um milionésimo de segundo, e essa imagem congelada se deslocasse um centésimo de milímetro do seu verdadeiro lugar [...] (“Álibi”, 2004, p. 126-127).

A cena descrita acima repete parte da cena em que Maria, personagem de “The end” e “A próxima linha”, ao sair do prédio de seu suposto amante (André), tem o sol refletido em seus cabelos. É como se esse fragmento fosse uma filmagem do mesmo fato sob outro ângulo, o que acontece ainda mais adiante:

para depois dar continuação ao gesto por um caminho paralelo, deslizando devagar – e trazendo consigo já um outro gesto – para dentro de uma sequência de cenas que revela essa (a mesma?) mulher, aflita, sentando à mesa de um café, na qual o homem que a aguardava fumando agora tenta tocar-lhe as mãos, do que ela se esquiva, insinuando um clima de rompimento entre os dois; e é uma tomada à distância, de diálogos inaudíveis, que depois se encaixa a uma outra, da porta do café, os dois saindo, ela olhando muito para os lados; e que depois se encaixa a outra e mais outra, como se já pertencessem todas as cenas a um roteiro há muito elaborado (“Álibi”, 2004, p. 127).

A cena do café não aparece em “The end”, mas é uma sequência perfeitamente possível para a conversa que Maria pretendia ter com Carlos quando se falaram por telefone. A cena deste conto, como o fragmento acima sugere, pertence não apenas ao roteiro que é este conto, mas a um roteiro maior, “há muito elaborado”, e que, em sua relação com outros contos do livro, parece montar uma espécie de filme – um filme em que há uma “exigência contraditória do escuro para se poder enxergar” (p. 126).

Mais adiante, a cena enfocada pelo olhar de Marcos parece revelar a cena do encontro entre Maria e André:

Marcos está atravessando a rua, ergue os olhos e vê, na janela de um oitavo andar, o movimento rápido de um corpo, o vulto que bruscamente se recolhe ao interior do apartamento como se fosse flagrado em um delito, deixando apenas o risco negro de seu cabelo suspenso no ar. E mesmo que Marcos seja obrigado a estar, em dez minutos, no prédio da Secretaria de Obras para a sessão de abertura das propostas, sua câmera já está ascendendo lentamente até essa janela, e, sempre na mesma sequência, entrando por essa janela e percorrendo o quarto escuro e desarrumado, as roupas atiradas sobre a cama. É quando o vulto passa de relance no corredor, diante da porta do quarto, e capta a atenção da câmera, que faz uma mudança repentina de rumo e velocidade e enfia-se pelo corredor num movimento nervoso; o vulto (uma mulher, as costas de uma mulher) corre em direção ao banheiro, derruba um abajur atrás de si, o enquadramento se perde por um instante de movimento brusco e vertical da câmera, mas logo o vulto, o cabelo negro suspenso no ar, a porta que se fecha quase sobre a lente (“Álibi”, 2004, p. 127-128).

A descrição do prédio, do possível encontro amoroso e das roupas atiradas sobre a cama parecem construir uma cena de flagrante de Maria no apartamento de André, que fica também no oitavo andar. Marcos e seu olhar cinematográfico entram no apartamento pela janela e aí a cena parece se misturar a um possível encontro entre Marcos e Clarice/Lúcia, em que a mulher corre de algo ou alguém. Uma vez que lente da câmera é o olho de Marcos e que ficamos sabendo que a porta se fecha muito perto da lente, é possível inferir que é dele que ela corre. Contudo, como se saísse de um transe, Marcos é chamado por alguém no escritório e a cena escapa, como se Marcos tivesse sido apanhado escrevendo aquilo tudo, o que funciona, nesse fragmento, como um álibi. Mais adiante, ele se percebe personagem não de seu filme, mas do filme de alguém, o que vai tornando a montagem do filme ainda mais complexa:

Muitas vezes ele próprio é um dos personagens, sem mais nem menos percebe a presença da câmera fazendo uma tomada de seu perfil e sente que o gesto de enfiar a mão no bolso, puxar um cigarro e acendê-lo, já não é somente a livre expressão de sua vontade, mas esse gesto está agregado de forma inapelável à cena de um filme que lhe vai sendo narrado à medida que se vai construindo, que o personagem (Marcos?) vai tomando consciência do seu papel de marido que vigia os passos da mulher, essa mulher dividida entre as aparências de um casamento e a transgressão romântica de um caso às escondidas, cujo amante é, por sua vez, também um personagem (também Marcos?) que se descobre à medida que as cenas vão se sucedendo consigo [...] (“Álibi”, 2004, p. 128).

Aquilo que é narrado cumpre sua função “justamente na mera existência da hipótese concentrada: a possibilidade de um enredo maior” (“Álibi”, 2004, p. 129) – um filme que vai sendo montado sem que Marcos tenha controle sobre ele. Mais adiante, uma

cena entre Marcos e Clarice durante um almoço se assemelha à cena da conversa entre Maria e Carlos pelo telefone.

Ficaram em silêncio, até que Marcos zombou da validade de tais convenções de empresas, dizendo que, no fundo, eram tentativas de socializar os alienados funcionários que de tanto trabalhar já não tinham tempo para si próprios e suas vidas privadas.

– Obrigada pela parte que me toca – ela disse.

– Não falo de você, falo da maioria.

Ela riu. Ele também, depois disse:

– Mas numa dessas você também pode entrar no clima e achar alguém interessante por lá.

– O que você está querendo dizer, Marcos?

– Você sabia que são cada vez mais frequentes as relações amorosas entre colegas de trabalho? As pessoas passam mais tempo na empresa do que em casa, acaba acontecendo... E esse tipo de confraternização, metade trabalho, metade descontração, sempre favorece, não acha?

– Do jeito que você fala parece que o objetivo da empresa é promover encontros amorosos entre seus funcionários, e não, como em todas as emprestas, reuni-los para discutir maneiras de aumentar o seu lucro.

Ele recostou-se na cadeira, sorriu e reforçou o tom irônico:

– Sim, aumentar o lucro, sei... (“Álibi”, 2004, p. 130-131).

A ironia e a irritação nas perguntas de Marcos, insinuando uma possível traição da parte de Clarice, são semelhantes às de Carlos em relação a Maria, o que configura um espelhamento entre essas personagens. Note-se, além disso, que até mesmo as iniciais dos dois casais são as mesmas, C e M. A câmera de Marcos, mais adiante, invade o quarto de um hotel, onde a mulher (Clarice?) espera o seu amante:

– Meu Deus! Você quase me mata, como conseguiu entrar? – e esboça o gesto de abraça-lo.

E para Marcos é fácil ver que ele a repele quase com brutalidade.

– O que foi? Aconteceu alguma coisa? – ela diz.

– Por que você está fazendo isso? – ele diz, sem dissimular o tom agressivo da voz.

– Isso o quê?

– O teu cinismo às vezes me comove. Será que ele te conhece mesmo, por inteira?

– Que conversa é essa agora, eu não estou entendendo.

– Não está entendendo. Claro, é a coisa mais natural do mundo. Teu marido também deve achar muito natural se deitar com a mulher do outro.

– Não, não estou entendendo. Primeiro você quase me mata de susto, depois não me explica como conseguiu entrar no quarto... ah, sim, o recepcionista já conhece você, não? – Ela assume outra vez o ar descontraído. – Vou ter que fazer uma reclamação à direção do hotel. Ou então na próxima vez troco de hotel. – Ela ri, passa as mãos nos cabelos.

– Mas isso é só para a próxima vez, agora você bem que podia me dar um beijo, né? – E avança um passo em sua direção, estendendo os braços na intenção de beijá-lo.

Mas ele bate com força nos braços dela, afastando-a (p. 133-134).

Na sequência, Marcos segue questionando de maneira agressiva o fato de ela (Clarice?) trair o marido Marcos com outro homem, que também é Marcos. A narrativa vai sendo construída de maneira que se entende que essa mulher é Clarice e que esses encontros são uma fantasia entre os dois, com Clarice desempenhando tanto o próprio papel quanto o papel de Lúcia, sua amante. Por alguma razão desconhecida, no entanto, o pacto ficcional entre os dois é quebrado.

Marcos pode ver como ela (a mulher) se desespera, como a mulher (Clarice?) se desespera e corre para o banheiro, e é tão fácil ver as suas costas, o abajur derrubado atrás de si, o cabelo negro suspenso no ar, a porta do banheiro que se fecha quase sobre o rosto dele. Mas ele investe o pé com força sobre a fechadura, que não resiste. E é tão fácil para Marcos vê-lo a si próprio avançando com raiva na mulher (Clarice?), sentir nas mãos o pescoço da mulher (que tenta se defender e grita e se debate), comprimir com os dedos firmes as cartilagens da garganta, perceber, enlouquecido, que o grito vai se terminando num resquício de voz, que o corpo vai se distendendo, afrouxando, até que a mulher (Clarice? A telefonista? A secretária? Lúcia!) deixa cair a cabeça de lado e um braço pende já sem vida (p. 135).

É como se Marcos assumisse um papel duplo – de marido e de amante – e, no jogo entre essas duas personagens, o amante tenha se colocado no papel de marido traído que flagra a mulher com ele próprio, o amante, e cometendo o equívoco de matar a amante (Lúcia), que era quem ele pretendia encontrar, na tentativa de matar Clarice (a esposa que o traía).

Sem vida. Está escrito, está feito. É preciso fugir. É possível fugir? É possível essa morte? É possível. E escapar pelas escadas, sair do hotel por uma porta lateral, fugir, fugir desesperadamente dessa cena absurda, dessa morte que ainda palpita, fugir feito louco pelas ruas e becos da cidade, correr, enfiar-se em bairros escuros, varar a noite e uma madrugada inteira fugindo da loucura para então chegar em casa já quase de manhã e abrir a porta num gesto espavorido, servir-se de um uísque com as mãos trêmulas e bebê-lo num só gole a caminho da sacada e ser de uma vez por todas esse Marcos (?) que se serve de outro uísque e bebe de um só gole a caminho da sacada, esse Marcos (Marcos?) que olha para baixo e vê as árvores, as folhas amareladas espalhadas no chão da pracinha e um homem sentado no banco, que vê um homem sozinho sentado no banco da praça, e isso já é a pura e única verdade, que vê aquele homem e sabe que ele é o autor, é aquele o autor do crime que em seguida vai dar nos jornais e nos noticiários da tevê, e que já deve estar nos PX dos carros da polícia que a essa altura se aproximam do quarteirão com suas sirenes abertas crescendo sobre o frenético despertar dos pássaros nas árvores (p. 135).

O fragmento acima, como ocorre em “The end”, encena outra vez um espelhamento provocado pela autotextualidade variante: se no início da narrativa é Amilcar, o narrador-

escritor, quem conta a história e se serve de um uísque a caminho da sacada, aqui é Marcos quem o faz, repetindo o gesto. Amilcar, o escritor-narrador do início do conto, é quem escreve, dentro dos limites do texto, a personagem de Marcos. Marcos, por sua vez, ao olhar para baixo da sacada do apartamento e ver as folhas amareladas espalhadas pelo chão e um homem na praça, que vê também outro homem sentado na praça, sozinho, o qual Marcos sabe que é o autor do crime que ele mesmo, Marcos, havia cometido. Como se fosse agora uma câmera que filma a si mesmo, Marcos vê aquele homem e sabe que ele é o autor, que, por sua vez, é ele próprio (Marcos), o que encena um ciclo infinito: Amilcar, como narrador-escritor do conto, vê e escreve Marcos, autor do crime, enquanto este escreve (filma) o homem no banco, que é ele mesmo vendo outro homem em outro banco (o que remete também ao narrador de “O tempo das frutas cítricas”: “como o vento que sopra as páginas empilhadas no banco, espalhando-as pela grama do parque agora”, p. 77), como no ciclo infinito de “As ruínas circulares” de Borges, em que um sonha (escreve) o outro.

Convém ressaltar que esse conto, assim como “The end”, se vale de recursos do cinema em sua configuração, mas isso se dá justamente numa narrativa que só sustenta sua ambiguidade enquanto conto. Num filme, por conta do apelo visual, dificilmente seria possível deixar em suspensão a certeza sobre quem seriam as personagens na cena do crime. O recurso cinematográfico forjado pela narrativa, por sua vez, acaba apontando para a própria tessitura do conto e sua dimensão lacunar.

A encenação do infinito, as deformidades temporais e o triângulo amoroso que resulta em tragédia aparecem ainda em “Círculo vicioso” (2004), conto que narra, a princípio em terceira pessoa, a história de Roberto Guedes, um jornalista brasileiro que se encontra em Buenos Aires para fazer uma matéria sobre as sequelas dos regimes de força nos países sul-americanos e que, por acaso, lê no *El País* uma notícia que o intriga – o assassinato brutal de uma professora chamada C. M. Martínez, sobre a qual um amigo do Brasil havia falado no dia anterior –, fazendo com que ele viaje até Colonia del Sacramento naquela mesma noite. O caminho de Buenos Aires até Colonia del Sacramento é feito pelo rio da Prata. A recorrência do rio nos textos de Bettega, o que funciona também como um espelho para as narrativas, não aparece de maneira fortuita neste conto: “comprou a passagem para o outro lado do rio da Prata, via Colonia del Sacramento, é óbvio, pois

naquele instante pareceu-lhe ser esse o único caminho possível, e mesmo obrigatório, para que ele chegasse ao fim do seu destino” (p. 29).

O caminho entre as duas cidades passa por uma ilha chamada San Gabriel, nome idêntico ao da cidade de Amilcar, narrador de outros contos de *Os lados do círculo*, e que guarda certas semelhanças com a biografia do autor empírico do livro. Como espelhos um do outro na história, a ilha e a cidade pertenciam, respectivamente, a Portugal e Espanha, o que foi invertido por força de conflitos históricos. O próprio narrador de “Círculo Vicioso”, quando finalmente assume uma primeira pessoa, afirma que costumava encontrar o amigo Roberto Guedes na cidade de São Gabriel (RS).

Pensando na morte da professora C. M. Martínez, cujas iniciais espelham também os nomes das personagens de “A próxima linha”, “The end” e “Álibi” (Carlos/Maria e Clarice/Marcos), Roberto passeou pelo bairro histórico de Colonia e encontrou as ruínas do Convento de San Francisco Javier, construção que historicamente sofreu um incêndio no final do século XVIII e em cujas ruínas foi construído um farol.

Então Roberto Guedes sentiu – não que tivesse ouvido, admitiu mais tarde, mas sentiu –, ao encontrar-se no centro geométrico das ruínas e despertar com a sua presença dezenas de pombos acomodados nos nichos das paredes, ele sentiu a voz longínqua, uma súplica, algo desconcertante no seu tom de angústia e sofrimento, uma dor como que acumulada no tempo e naquele pequeno espaço, e que vertia das paredes cobertas de limo através de um apelo absurdo. E era uma mulher, certamente era o lamento de uma mulher, clamando que a tirassem dali, que a viessem buscar e a tirassem de dentro das pedras. (“Círculo vicioso”, 2004, p. 32).

A mulher, a “Monja”, faz parte do folclore popular de Colonia del Sacramento. Na lenda popular, conta-se que, com a chegada dos espanhóis, as freiras do Convento de San Francisco haviam sido expulsas, tendo resistido naquela época apenas uma delas. Quando, por fim, a expulsaram, a freira lançou sobre a cidade uma maldição, que, acredita-se, causou mau agouro para o local. Na versão do conto, conta-se que dois dias antes da noite da invasão espanhola, em março de 1706, uma portuguesa havia desembarcado em Colonia del Sacramento com um filho no colo para encontrar seu amante, um líder das tropas portuguesas na região, com quem fugiria para a América. No dia da invasão, contudo, várias casas foram saqueadas e todas as mulheres acima de treze anos foram estupradas, com exceção da jovem portuguesa, que, por ser muito bonita, foi levada como prêmio ao comandante da missão. Por ter rejeitado o comandante, a jovem foi separada do filho e confinada no convento junto com doentes terminais e pessoas com doenças mentais.

Quando os portugueses tomaram de volta a região, a mulher já era tida como louca e “por sua história sem nexos e a ideia obsessiva, fora mantida enclausurada até terminar o último de seus dias” (“Círculo vicioso”, 2004, p. 33). Por esta razão, a mulher, que ficou conhecida como “la Monja”, lançou uma praga sobre a cidade: depois de sua morte, a sua dor ecoaria em outras pessoas e que aquele lugar seria, para sempre, um eterno palco para a violência e a arbitrariedade (“La de que mismo después de morir, su dolor continuaría vivo en nosotros, y que las bandas de Colonia se quedarían para siempre una región mediocre, eterno palco para la violencia y la arbitrariedad”, p. 33).

Diz-se no conto que quem, ao se aproximar das ruínas do convento, conseguir escutar os lamentos da Monja, corre perigo. Por esta razão, Pepito, uma espécie de guia turístico, ao ouvir o relato de Roberto Guedes, recomenda que ele deixe a cidade imediatamente e não volte mais. Roberto, não dando importância às recomendações de Pepito, apenas se mostra interessado pela história da Monja. Com ajuda da dona da pensão, ele entra em contato com um estudioso da história de Colonia del Sacramento, que relata ter recebido da Argentina uma carta de alguém buscando informações sobre o mesmo assunto. No dia seguinte, Roberto partiu para Buenos Aires e se hospedou no Gran Hotel Argentino, onde, dias depois, conheceu Claudia. Quando saíram do hotel no mesmo horário, num dia de chuva, Roberto e Claudia acabaram dividindo um táxi.

Foi mero acaso – Roberto sempre ria ao se referir a essa palavra – que dois dias depois ele estivesse saindo do hotel justo à hora em que Claudia encerrava seu turno e já se encontrava na calçada, sob o toldo e uma chuva fustigante que não dera trégua desde o início da semana (p. 36).

Encontrar a recepcionista do hotel é, para Roberto, não fruto do acaso, pois, mais adiante, sabe-se que ele tinha a intenção de escrever a própria história da qual é personagem. Não poderia ser acaso, portanto, o encontro dos dois, uma vez que se trata de um texto literário e, como tal, construído ficcionalmente. Nesse momento, a narrativa se desnuda e aponta para seu estatuto ficcional.

então as inevitáveis perguntas sobre o que se faz, o trabalho, jornalista freelancer, bastante material recolhido mas muito cansaço, *hora de parar e organizar tudo em forma de texto, dar aos fatos o contorno da inteligência*, e ela?, ela estudante, história, o hotel como changa para ajudar no orçamento porque los tempos están duros y hay que pelearse mucho, mas ela interessada, matéria sobre?, sim, os desaparecidos, siempre los desaparecidos, sim, por isso ele Roberto em Buenos Aires, sou mais um remexendo o que passou, procurando, tentando entender, se é que é possível entender mancha tão escura na História, mas ao mesmo tempo a dúvida sobre a validade de tanta busca, um sentimento de

saturação, de que ninguém mais suporta ouvir falar de histórias de uma época que o tempo vai pondo longe, que vai deixando de ser palpável, *que vai se enterrando no anacronismo* e numa espécie de resíduo romântico de uma parte da história que já não passa de mero currículo escolar para uma geração amortecida, *algo que daqui a alguns anos poderá ser só e simplesmente uma peça de ficção* (“Círculo vicioso”, 2004, p. 36, *grifos meus*).

No fragmento acima, não há mais menção à coleta de dados para composição da matéria jornalística e sim a um texto ao qual será dado o “contorno da inteligência”, ou seja, um texto que será trabalhado formalmente, como um conto, o que se confirma mais adiante quando ele se refere àquela história como uma “peça de ficção”. O tratamento dessa história como ficção dentro do próprio texto aponta tanto para o plano da construção do texto quanto para a própria historiografia, entendida pela personagem como apenas uma “versão oficial dos fatos” (p. 34), o que dialoga com a noção de metaficção historiográfica proposta por Linda Hutcheon (1991), que considera as relações entre metaficção e historiografia como uma forma de rejeição das “pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica” (HUTCHEON, 1991, p. 147).

é preciso resistir para que se dê algum sentido a tudo isso que se vive, claro, e refazer a história se for necessário, e até reescrevê-la, ela sim, já pensei nisso, dar a volta à história e recontá-la, se há necessidade de recontar, que se recontar, que se conte e recontar essa história de sangue, as mesmas mortes, o mesmo poder de opressão, a mesma violência em círculo vicioso, até que se esfacelem as verdades endurecidas, até que se quebrem todas as regras e se distorçam as realidades convencionais, até que tudo se depure ou se perca pela repetição, até que, ele: continue, ela: chega, já falei demais, ele: mas não terminou, ela: isto não tem fim [...] (p. 37).

O fragmento acima, ao mencionar a história das pessoas desaparecidas nos regimes de força, fala também do modo como é organizado o próprio conto, que faz encenar, em seu formato cíclico, “a mesma violência em círculo vicioso”, como a má eternidade das tragédias que tornam a se repetir. O movimento do círculo, muito presente no conto, especialmente quando se refere às “Madres de la Plaza de Mayo”, é descrito como um relógio que marca sempre o mesmo tempo, aludindo às repetições na história. As mães da Praça de Maio (“Madres de la Plaza de Mayo”) são mulheres que se reúnem toda quinta-feira para exigir notícias de seus filhos desaparecidos no período da ditadura, época em que crianças eram retiradas das famílias que se opunham ao regime e colocadas para adoção. Essa história, como parte do círculo vicioso, repete também a história da Monja, afastada de seu filho na invasão dos espanhóis em 1706.

Quando Claudia e Roberto voltam a se encontrar num restaurante, ela relata ser filha de um dos muitos argentinos que desapareceram durante o período da ditadura e conta sobre um sonho recorrente em que ela espera o pai numa estação de trem, mas na qual ele nunca desembarca. O sonho e o relato, contudo, são ignorados por Roberto como dados para a sua matéria, que é publicada posteriormente e chega a vencer um prêmio. Mais adiante, com Claudia já formada, Roberto vai buscá-la em Buenos Aires para viver com ele em Porto Alegre.

Mas sem dúvida nenhuma – Roberto Guedes nunca cansou de afirmar – havia permanecido algo de incompleto naquela sua incursão pelo Prata, havia qualquer coisa à espera de continuidade no caso da morte da professora em Colonia, no relato fantástico de Pepito, nas suas próprias notas carentes de sentido acerca da Monja e sua maldição e sua loucura. E ele, que nunca se arriscara num texto ficcional – embora o desejo antigo e sempre adiado de fazê-lo –, andava desconfiado de que aquela história absurda ocorrida e ouvida em Colonia del Sacramento pudesse ser o mote, o impulso que faltava para ele experimentar um conto ou romance (“Círculo vicioso”, 2004, p. 39).

O conto ou romance pretendidos por Roberto de fato acontecem e a história apresenta uma *mise en abyme* ao levar a intenção de escrever um conto para dentro do próprio conto que é escrito: o conto que se pretende escrever é, na verdade, o próprio conto ao qual temos acesso e no qual se toma conhecimento de que Roberto pretende escrever a própria história. Roberto é, assim, projetado para “fora” do texto, como seu autor, ao mesmo tempo em que no conto, até então narrado em terceira pessoa, surge um eu, que sinaliza o seu narrador:

Pois toda essa história, ou essas histórias todas, inacabadas, desconexas e embaralhadas no tempo dos fatos e da memória, me foram contadas pelo próprio Roberto Guedes, numa roda de amigos em São Gabriel, sob uma noite mormacenta de uma dessas semanas de Natal em que todos os filhos da campanha retornam às suas famílias e às casas da infância [...] (p. 39).

O conto pretendido é – como se pode inferir – o próprio espaço em que se passa o conto “Círculo vicioso”, se lido isoladamente, mas é também parte de um todo, como um romance a ser formado a partir da leitura do livro *Os lados do círculo*, no qual “essas histórias todas, inacabadas, desconexas, embaralhadas no tempo dos fatos e da memória” constituem uma unidade, tais quais as notas esparsas de Marta em “O puzzle (suite et fin)”.

Roberto voltou para a pousada ao entardecer e, antes de detalhar sua agenda para o dia seguinte em Buenos Aires, fez anotações sobre a história da Monja, sem se preocupar muito com a falta de encadeamento das notas e da própria história, apenas com a intenção de registrar algo

que servisse de apoio à memória para futura organização de um texto (p. 34-35).

A falta de “encadeamento das notas e da própria história” é justamente o que ocorre dentro do conto “Círculo vicioso”, narrativa em que o tempo é circular e caótico. E é nesse mesmo dia que Roberto retorna a Buenos Aires e conhece Claudia Morales, recepcionista do hotel e sua futura esposa. Em seu retorno para Buenos Aires, o que configura um deslocamento espacial, Roberto retorna também no sentido cronológico, pois Claudia, que no jornal é sinalizada apenas pelas iniciais seguidas do último sobrenome, já havia sido assassinada em Colonia Del Sacramento e já era, por sua vez, viúva do próprio Roberto, como só se sabe depois.

E o ferry era uma imensa banheira à deriva na noite do Prata. O que mais lhe chamou atenção foi que não havia cores no porto de Buenos Aires. Tudo era cinza, chuva e frio, e apesar de todos os relógios portenhos marcarem sete e dez da manhã, aquele dia dava a impressão de que jamais amanheceria (“Círculo vicioso”, 2004, p. 35).

O retorno de Roberto foi acompanhado de chuva, o que se configura como uma transição insólita entre as estadas em Colonia del Sacramento e em Buenos Aires, a qual não é necessariamente temporal ou geográfica, mas marcada pelo movimento do círculo. O dia que “dava a impressão de que jamais amanheceria” era como se estivesse preso a uma só bolha de tempo que se recusasse a obedecer à linearidade entre presente, passado ou futuro. Claudia, descrita pelo narrador como alguém que possui “uma elegância glacial de rainha triste” (p. 35), é, como centro da narrativa, a única personagem que transgredir completamente o tempo, como a rainha do jogo de xadrez, que tem movimentação livre para todas as direções do tabuleiro. Em “Círculo vicioso”, joga-se xadrez contra um tempo que é inverossímil. Para Masé Lemos (2012), em artigo intitulado “Ficção e história em *Os lados do círculo*, de Amilcar Bettega”,

[o] fantástico aparece disseminado nos contos de Bettega, justamente para quebrar a dicotomia entre ficção e realidade, como maneira de questionar a própria consistência e coerência do chamado mundo real, organizado e congelado pelo cotidiano. O artista se afasta de um realismo ingênuo e tenta buscar pela linguagem um real impossível de ser representado, pois se dá sempre como criação. Para Bettega, “a realidade é uma ficção. E só tem interesse enquanto ficção.” O real se abre assim como um intervalo fissurado, estranho, apontando para uma “zona intersticial”, para uma geografia impossível de ser apreendida e delimitada (p. 82).

Roberto era “obcecado pela história sem fim, ele próprio se via como alguém metido num projeto eternamente inacabado” (p. 39) e, em determinado momento, numa roda de amigos, puxa uma folha de papel e uma caneta e traça uma linha reta:

Eu poderia continuar traçando esta linha indefinidamente, ele disse, acabaria a página mas eu seguiria riscando sempre em linha reta, acabaria o território da cidade, do país, mas eu seguiria, cruzaria os campos e as coxilhas, depois as montanhas, os mares, sempre à frente através da superfície terrestre. Parece um caminho infinito mas na verdade há um fim: quando eu terminar a volta ao globo e chegar de novo aqui, neste pátio, nesta roda de conversa em torno do fogo, *nesta página*, no mesmo ponto onde comecei. Só que aí, como o círculo fechado, já não há mais início nem fim, e eu fico perdido no meio do trajeto, preso, não no meio do círculo, mas no próprio círculo, como um elemento dele (“Círculo vicioso”, 2004, p. 40, *grifos meus*).

Quando o narrador diz “nesta página”, ele aponta para sua própria condição de texto, revelando a ficcionalidade da história que é contada. Além disso, a página para a qual a personagem aponta é a própria página em que ela está contida, o que se configura como um abismo narrativo (*mise en abyme*). O aprisionamento a que se refere Roberto pode ser lido de algumas formas: 1) o limite do conto, circular e fechado, como uma forma de contenção/aprisionamento; 2) as condições de opressão durante a ditadura; 3) o aprisionamento das pessoas no período posterior à ditadura que, mesmo “sob uma aparente liberdade de ação” (p. 41), continuam passando por limitações.

Era e continuava sendo uma época que exigia que todos nos voltássemos para algumas questões bem práticas, como conseguir chegar ao fim do mês com dinheiro suficiente para pagar o aluguel, a luz e a comida, afundados numa rotina alienante que não deixava espaço para nada que se afastasse dessas necessidades tão ordinárias, tão sem valor, mas tão necessárias. Era e continuava sendo uma época em que andávamos por aí de cabeça baixa, submissos a um poder que já não usava metralhadoras e nem a força física, mas que continuava privando e excluindo. Era e continuava sendo uma sangria branca, uma força branca, uma guerra branca, um branco e cego definhamento. O mundo como que girava mais rápido nessa roda-viva, as pessoas iam saindo da vida das outras, os amigos tomando outro rumo (p. 41).

Após a morte de Roberto, aos 37 anos, Claudia passa por algumas dificuldades: demora nos trâmites de reconhecimento de seu diploma no Brasil, o que a impedia de trabalhar na área em que era formada, e a falta de dinheiro, o que a levou a vender o apartamento onde morava e alugar um apartamento menor num prédio antigo. Diante dessas dificuldades, Claudia precisou retornar para Buenos Aires, onde passou a ensinar na universidade e acabou se casando de novo, desta vez com o advogado Adolfo Martínez, que “empenhava todas as suas forças e economias para que os militares acusados de crime

durante a ditadura fossem julgados e penalizados” (p. 42). Para complementar a renda, Claudia entrava nas ações do marido junto com outros descendentes de desaparecidos da ditadura militar na Argentina, processo que rendeu algumas ameaças de morte a Adolfo. Paralelamente, Claudia havia iniciado um mestrado em antropologia com objetivo de estudar a origem da história da Monja.

Falava-me com entusiasmo que seus estudos sobre a lenda da Monja avançavam e que descobrira, por exemplo, que o motivo pelo qual a Monja viera de Portugal teria sido o de encontrar seu amante, um líder das tropas portuguesas no Prata, que a mandara buscar e ao filho deles, pois estava disposto a nunca mais voltar à Europa, à sua esposa legítima e à corte, para viver na América. Segundo Claudia, era impossível saber se o amante da Monja fora morto naquela noite da invasão espanhola de 1706 ou se teria fugido para Laguna. O fato é que ele desaparecera, como tantos outros, e seu corpo, como o de tantos outros, bem poderia ter sido jogado no rio da Prata. Claudia também não conseguira descobrir nada a respeito do destino do filho da Monja, também ele desaparecera. Ela dizia ainda que estava planejando uns dias em Colonia para fotografar o Barrio Histórico e as ruínas do Convento, e ainda buscar informações com um historiador autodidata, morador dali mesmo na área histórica da cidade, com quem se correspondera e que, dizia-se, conhecia bastante sobre a lenda da Monja (p. 43-44).

A pesquisa sobre a Monja é o que leva Claudia às ruínas do Convento em Colonia del Sacramento, lugar onde C. M. Martínez, uma professora de história, havia sido assassinada no início do conto, e onde Claudia é também morta da mesma maneira, a facadas, o que pode ser entendido como: 1) mortes que se repetem em círculo vicioso, fazendo encenar uma mesma tragédia com pessoas diferentes (“como se estivesse preso a um carrossel de tempo, como se a morte da tal professora tivesse a idade e o peso de todas as mortes com as quais ele vinha se envolvendo e revolvendo desde que saíra de Porto Alegre”, p. 30); 2) a possibilidade de, num conto em que passado, presente e futuro não possuem limites precisos, as duas mulheres serem a mesma pessoa. A segunda hipótese é sugerida pela semelhança entre as iniciais e sobrenome daquela que morre no início do conto ao nome de Claudia. Ao se casar com o advogado Adolfo Martínez, caso tenha optado por assumir o sobrenome dele, é possível que o nome dela tenha passado a ser Claudia Morales Martínez, o que corresponde à identidade da primeira mulher. Além disso, o pesquisador que Claudia procura parece ser Hugo Paz, que é o homem com quem Roberto Guedes conversa na tentativa de descobrir algo sobre a Monja e que lhe diz que havia recebido uma carta de uma pesquisadora na Argentina, que se trata provavelmente de Claudia.

Para encerrar as investigações, a polícia concluiu que se tratava de latrocínio. No entanto, é mais plausível a possibilidade de Claudia ter sido assassinada por conta do processo que corria na justiça contra pessoas do governo que tiveram envolvimento com os desaparecimentos durante a ditadura.

O que oficialmente nunca foi explicado foi o porquê de tamanha brutalidade, o porquê de um crime e de tantos crimes que teimam em se repetir; o que ficou, de concreto, foi o corpo ainda belo de Claudia, apesar da idade e da violência das facadas; o que ficou foi mais uma mancha de sangue junto às ruínas do Convento San Francisco; ficou o absurdo daquele crime que no dia seguinte estava em todos os noticiários policiais do Uruguai, estava nas rádios e nos jornais, estava naquele mesmo *El país* que Roberto Guedes folheava enquanto bebia uma cerveja no La Pasiva, enquanto o jornalista Roberto Guedes lia a notícia daquela morte e decidia ir até Colonia antes de seguir para Buenos Aires, ele que não sabia nada que fosse além da lembrança do nome Colonia del Sacramento ressoando num passado já distante, aludindo ao tempo das eternas e repetidas mortes na região, aludindo ao tempo da arbitrariedade e dos excessos, aludindo ao tempo que não se esgota, aludindo ao tempo, aludindo (p. 45).

A repetição de crimes, a prisão temporal em que as personagens se encontram, como se nunca tivessem saído do lugar, e o caráter circular da narrativa de “Círculo vicioso”, que começa e termina numa mesma cena, aludem aos conflitos sangrentos repetidos na história desde o princípio e para os quais não há saída. Claudia é uma só ao mesmo tempo em que, síntese de várias, carrega em sua trajetória as várias mortes que antecederam a sua, motivo pelo qual a narrativa se inscreve propositalmente num anacronismo.

Em “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto” (1994), conto em que o tempo presente faz encenar também um passado impreciso, sabe-se que a narradora Clara mantém um relacionamento com o namorado de sua irmã Teresa, Carlos Eduardo, formando um triângulo amoroso. Teresa é considerada bastante culta, o oposto da irmã Clara, o que parece não agradar o namorado.

– Bah! Stendhal era um estúpido que dormiria com Napoleão se pudesse
– e piscou o olho para mim.

Eu devolvi o olhar com um sorriso disfarçado. Ele a contrariava apenas para irritá-la. Uma vez disse que implicava com ela na minha presença porque sabia que eu achava divertido. Não era de todo verdade. Sem dúvida eu adorava, mas ele só fazia quando estava bêbado. Era a quinta dose de uísque, Eu o reconhecia pela voz, estava bêbado. Engraçado ela não perceber que eram provocações, logo ela, tão inteligente (p. 31).

A relação entre Clara e Carlos, contudo, vai ganhando novos contornos a partir da fusão da figura de Carlos Eduardo à figura do pai das duas, o que se dá, a princípio, de maneira sutil:

Durante o tempo do namoro eu o aguardei com muito mais ansiedade do que ela. Aos domingos, íamos os três ao cinema. Ele sentava no meio, *como pai*. Quando casaram jurei fidelidade ao homem da minha vida. Amava-o sozinha, com as mãos trêmulas. Depois ele aprendeu o caminho da minha cama, trazia o cheiro da minha irmã, *do meu pai*, nem sei; eu aguardava apenas, todas as noites (p. 32, *grifos meus*).

Mais adiante, Clara sugere que aquele homem era amado por ela desde a infância, o que evidencia não apenas uma relação de incesto como também de pedofilia: “Vou sair mais cedo, passo aí em meia hora. Eu abria a porta e antes que chaveasse já o sentia dentro de mim. Era meu o homem proibido, *adorado desde criança*. O meu amor sempre foi maior, mas a preferida era ela” (p. 32, *grifos meus*). Além disso, Clara não se considerava fisicamente atraente ou segura de si, o que denota também uma relação de poder entre os dois.

Um único sentimento envolto por uma pele branca e cheia de pintas; a fisionomia sem graça, o cabelo escorrido, olhos inexpressivos, boca que não falava: eu não existia por fora. O que sustentava meu corpo vinha de dentro e lá permanecia, enclausurado, como são os párias. Como são os que transgridem leis do jeito que transgredi, acumulando delitos e castigos, me alimentando da culpa. Tornei-me impura, filha do diabo. Bendita seja a insônia que consome minhas noites, os pesadelos que me atormentam quando o sono vence, pois o maior dos sofrimentos será pequeno diante do pecado cometido (p. 32-33).

Como nos outros contos analisados nesta seção, há nesse também conto um desfecho trágico para o triângulo amoroso formado por Clara, Carlos e Teresa. Um dia, a narradora recebe uma ligação informando sobre a morte de Carlos, vítima de um ataque cardíaco. No enterro, Clara se dirige a Carlos como “papai”, o que parece contribuir para o entendimento de que Clara pode ter sido assediada pelo pai no passado.

No centro, o corpo estendido no ataúde. É lindo na sua palidez esverdeada. Quantas vezes o vi assim, dormindo mansamente. O filme se repete. A mesma cena, o mesmo homem em sono profundo, o meu homem. A peça gelada, as pessoas chorosas, o cheiro da vela queimando. Não vá, papai. Sou tua, olha pra mim, só pra mim. Mas o corpo permanece estirado, sereno, lindo (p. 34).

Como ocorre em “Círculo vicioso” com a figura de Claudia, em “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto” um só homem do presente condensa aqueles outros que possivelmente fizeram parte do passado de Clara, aludindo não apenas ao

possível assédio do pai, que a personagem relata de maneira ingênua, como se não percebesse que aquela não era uma relação de consentimento, mas também a todos os outros assédios aos quais ela esteve sujeita após a experiência do passado, que é encarada por ela com naturalidade apesar da relação de poder entre os dois e do fato de que, na época, ela era ainda uma criança.

Em “Teatro de bonecos” (2004), a figura triangular é formada por Breno, Ana e Alfredo. O conto é narrado por Breno, que mora na praia com mais dois companheiros, e se passa no dia de seu aniversário. Em comemoração à data e por insistência de Alfredo, Breno havia prometido preparar um almoço especial para a ocasião. A narrativa começa no momento exato em que Breno está na cozinha fazendo um molho de cerejas para regar a carne. Em vários momentos do conto, inclusive durante a preparação da comida, Breno se mostra preocupado com a presença de formigas em sua casa, o que pode ser compreendido como uma antecipação de sua preocupação com a morte.

Porque hoje é o dia do meu aniversário. Só. *Enquanto espero*, sento-me para descansar um pouco, afinal já tudo está feito, a mesa posta, a bebida escolhida, os legumes limpos e cortados, o arroz, o indispensável molho de cerejas (*me preocupam as formigas e sua terrível fome de açúcar*) cuja textura e sabor comprovei na língua antes de vertê-lo sobre cada sulco da alcatra de búfalo que lentamente vai dourando no forno e que me deu enorme trabalho para conseguir no mercadinho da aldeia, mas enfim, é um dos pratos preferidos do Alfredo e foi ele quem acabou me convencendo a prepará-lo esta noite, a não deixar passar em branco a data dos meus quarenta anos (“Teatro de bonecos”, 2004, p. 46, *grifos meus*).

No parágrafo inicial do conto, sabendo que nenhuma informação é dada por acaso, a preparação do prato preferido de Alfredo, que a princípio parece um gesto de carinho, vai ganhando novos sentidos à medida que os acontecimentos do dia anterior vão sendo revelados pela voz narrativa. A espera a que Breno se refere, algo que é impossível saber com precisão, pode referir-se tanto ao retorno de Ana e Alfredo de um passeio na praia – por incentivo dele próprio – ou à espera pela morte, que é aparentemente a única saída encontrada pelo narrador para os sofrimentos pelos quais vem passando. Assim, a presença das formigas parece evidenciar uma possível antecipação da morte.

Agora não quero a companhia de Alfredo e Ana. *Fiz com que fossem caminhar na praia* e aproveitar os *últimos instantes* do sol que já vai descendo atrás dos morros e nos deixando essa luz amarelada, artificiosa, que faz o mar parecer mais fundo. Alfredo chegou a dizer que gostaria que eu fosse junto, mas eu sei que é mentira. Ele às vezes me irrita com essas *pequenas falsidades*, por pouco não lhe joguei na cara a verdade e não lhe mostrei, de uma vez por todas, que ainda sou eu quem dá as

cartas nesse jogo. Acontece que tenho medo de magoar a Ana, ela parece me entender tão bem, foi logo puxando Alfredo pelo braço, sabia que agora eu precisava ficar *verdadeiramente só* (p. 46-47, *grifos meus*).

As personagens de Ana e Alfredo são bonecos – a primeira de pano e o segundo inflável – com os quais o narrador, tentando fugir da solidão, brinca de dar vida, mas essa condição só vai sendo revelada na narrativa aos poucos. É por esta razão que Breno afirma “[f]iz com que fossem caminhar na praia” (p. 46-47), porque (não é dito, mas fica implícito que) é através dos gestos do narrador que as personagens se movimentam. Quando Breno fala que Alfredo e Ana foram aproveitar os “últimos instantes”, por sua vez, ele dá pistas sobre seu suicídio iminente, pois, com sua morte, Ana e Alfredo passarão a não existir também, pois se tratam de personagens criadas pela imaginação dele. Outra ambiguidade da narrativa reside no fragmento em que Breno se refere a Alfredo como alguém com “pequenas falsidades”: se Alfredo é personagem de Breno, ele age ficcionalmente dentro da narrativa ou, melhor dizendo, como boneco, ele é movimentado pelos gestos daquele; por outro lado, Alfredo pode ter sido considerado falso porque mantinha um relacionamento em segredo com Ana (o que se configura como uma das possíveis verdades que Breno pretendia explicitar) – fato que guarda semelhança com o conto “Álibi”, em que as personagens assumidas por Clarice e Marcos fazem parte da montagem de um filme dentro de um conto no qual traidor e traído são possivelmente a mesma pessoa. Em “Teatro de bonecos”, uma vez que é Breno quem “dá as cartas nesse jogo”, encenando tanto Ana quanto Alfredo, ele é, ao mesmo tempo, traidor e traído. Além disso, quando o narrador afirma que precisa ficar “verdadeiramente só”, ele assume que sempre esteve só, mesmo quando na companhia dos dois, mas que aquela solidão era diferente porque se valia da ficção. Na ausência dos dois, contudo, ele se reencontraria com a sua solidão verdadeira.

Sinto muito cansaço, mas é um cansaço que me acalma, um adormecimento das forças. Hoje perdi o sono lá pelas quatro da manhã e não consegui continuar na cama, era como se ouvisse o vaivém nervoso das formigas na cozinha, dezenas, centenas de pontinhos pretos brotando nas frestas do azulejo, subindo pelo pé da mesa e avançando nos minúsculos farelos de açúcar e farinha sobre a toalha (p. 47).

Como ocorre nas narrativas do livro *Deixe o quarto como está* (2002), a personagem aqui sente um cansaço insólito, algo que a aproxima tanto da falta de esperança quanto da morte. A preocupação constante com as formigas – especialmente se levarmos em consideração que seu conto-espelho é “Mano a mano” – aproxima suas atitudes tanto do delírio e da loucura quanto da obsessão pela capacidade imaginativa. Associada, de um lado, ao “trabalho organizado com fins de acumulação” ou, de outro, “à

morte e à mediocridade” (CAVALCANTE, 2009, p. 195)¹³, as formigas exercem no todo do conto um trabalho de esfacelamento das esperanças e da própria vida.

Levantei e vi que Alfredo havia adormecido no sofá, todo desengonçado como sempre, o braço e a perna pendidos e tocando o tapete. Ana dormia no quarto, cercada por suas almofadas coloridas. É impressionante como ela é graciosa. Mesmo quando jogada sobre uma cama, qualquer posição que ela assuma me parece sempre muito natural. Ao contrário do Alfredo e do seu corpo rígido e pouco à vontade (p. 47).

Como se falasse do corpo de um morto, o narrador descreve o “braço e perna pendidos” de Alfredo com naturalidade, o que sugere a sua condição de boneco; de Ana, por sua vez, ele ressalta a naturalidade com que seu corpo assume qualquer posição “[m]esmo quando jogada sobre uma cama”, o que não apenas sugere o seu corpo inerte de boneca como também chama atenção para a sua condição ficcional. Se algo é real, não se faz necessário evidenciar a naturalidade; tal explicação, portanto, acaba revelando que aquele universo se trata de um “como se”. Quando Breno comenta sobre o cansaço que vinha sentindo, ele afirma que fora difícil “colocá-los de pé, estavam tão inertes, mais dormentes e pesados do que de costume.” (p. 47). A inércia maior que a de costume se dá porque quem os manipulava e lhes dava vida estava também morto por dentro, cansado. Se Breno está cansado, logo Ana e Alfredo também estão, o que os imobiliza ainda mais.

Eu precisava falar sobre tudo o que me angustiava e resolvi começar pelas formigas. Alfredo concordou que era impossível continuar ignorando-as e que era preciso dar fim a tudo aquilo. Conversamos também sobre a noite passada, eu disse que havia bebido demais, a ponto de nem lembrar a que horas tinha dormido. Alfredo igualmente reconheceu ter exagerado na tequila, estava com uma terrível dor de cabeça. Havia certo tom de desculpa e ansiedade na sua voz, ele sabe que ando muito frágil e que Ana não o perdoaria se ele me magoasse. O problema todo é essa loucura, essa cegueira que vai tomando conta dos dois. Ana está dividida, é evidente, ficou calada o tempo inteiro, olhando fixo o horizonte até que o sol se levantasse ainda gotejante e iluminasse por completo a seda branca da pele do seu rosto (p. 47-48, grifos meus).

No fragmento acima, ainda não se sabe o que havia acontecido na noite anterior, mas já se tem conhecimento de que existe algo a ser conversado entre Breno e Alfredo que é capaz de causar uma tensão entre os dois. O conto também não revela, a princípio, que Ana e Alfredo são bonecos, mas vai dando pequenas pistas que se confundem com metáforas, o que confere um tom poético às descrições das personagens (“aquele sorriso

¹³ Em “Mares de sonho e utopia” (2009), Simone Cavalcante analisa o romance *Calunga*, de Jorge de Lima, e estabelece diálogos entre este e o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, no qual a presença das formigas é também simbólica.

paralisado de manequim de vitrine”, “Ana deslizará sua mão de veludo”, “ele nos cercará com seus braços longos e um tanto desproporcionais”, p. 49).

Sentado de costas para a janela, observo melhor a casa sem a presença deles e começo a perceber o verdadeiro tamanho da nossa solidão. É aí que vejo o que sou, onde há falta, onde aguardo infantilmente um preenchimento. E cada segundo de espera é uma pequena morte dentro de mim, como se a ausência daqueles dois fosse a antecipação da minha própria ausência, como se já fôssemos, os três, meros autômatos de um teatro de ridícula melancolia (p. 48).

Os três são meros autômatos porque, se por um lado Breno brinca de dar vida àqueles bonecos, por outro, ao revelar a condição inanimada dessas personagens, a narrativa termina por revelar também a sua condição de ficção, desnudando-se. A ausência de Ana e Alfredo, assim, parece evidenciar a inexistência também de Breno. Ao mesmo tempo, se são Ana e Alfredo que dão sentido à vida de Breno, a sua existência perde a razão de ser na ausência dos dois.

Como em “*Mano a mano*”, onde a ordem é quebrada a partir da manipulação dos objetos dentro da casa, há nesse conto uma harmonia provocada pelo modo como a casa está organizada em relação aos bonecos (que são também manipulados por alguém): “e é como se cada objeto refletisse a antiga harmonia da nossa convivência, assim como cada um de nós é (ou foi) o reflexo dos pensamentos, atitudes e até dos gestos do outro” (p. 48). A palavra reflexo aparece como um espelhamento da ruptura da ordem entre as duas narrativas que se encontram no livro – em “Teatro de bonecos” por uma suposta traição e em “*Mano a mano*” a partir da loucura atribuída a Fernando. A ênfase nesses objetos remete também ao conto “O puzzle (fragmento)”, em que a busca por uma forma perfeita visa à harmonia entre determinados objetos e as histórias que cada um deles carrega.

Pensando também na condição de espelhamento entre Breno, Ana e Alfredo, podemos compreender a relação entre as personagens desse conto a partir da teoria da associação de espelhos planos para a física.

Chamamos de associação de espelhos o arranjo de dois espelhos colocados lado a lado, com uma aresta em comum. Neste caso, podem acontecer múltiplas reflexões de um mesmo raio de luz, ou seja, um raio de luz pode ser refletido várias vezes, gerando um número maior de imagens. As imagens se formam distribuídas em uma circunferência cujo centro é a interseção dos espelhos (SANTOS, 2017).

Se, para a física, dois espelhos planos são justapostos de maneira a formar um ângulo de 90°, sabe-se que qualquer objeto posto diante desses espelhos produzirá três

imagens. As imagens virtuais, sendo três, são produzidas por uma única imagem real. Passando este entendimento para a composição do conto “Teatro de bonecos”, e compreendendo o ângulo entre os dois espelhos como o mesmo que aparece no conto “The end” (“a porta abre com violência, riscando um abrupto quarto de círculo”, p. 142), podemos inferir que Ana, Alfredo e Breno são reflexos do narrador que opera, nas entrelinhas da narrativa, um teatro de linguagem no qual ele encena a si mesmo e, portanto, a sua própria solidão: “isto que agora se revela tão frágil: nosso convívio arranjado à força dos desejos, sentimentos e necessidades irreprimíveis, a solidão compartilhada, nossa vida a três como se fosse uma só” (p. 49).

Ao encenar a solidão, Breno vai narrando também a sua própria morte. Primeiro, com a recorrência das formigas; depois, com a referência a duas escritoras e um escritor que cometeram suicídio: “[n]o verão é o lugar de sentir a brisa do entardecer bebendo refrescos ou gim-tônica e lendo Virgínia Woolf, Sylvia Plath, Sá-Carneiro” (p. 52). Mais adiante, as descrições do frio e do silêncio também sugerem a morte.

No inverno cerramos o janelão de vidro e passamos horas tomando café e falando sobre nós, ou simplesmente nos metemos em silêncio, a olhar através da névoa salgada o mar espesso e seu céu de chumbo. São dias e noites frias. Confesso que às vezes sinto um frio excessivo por dentro, como uma corrente de sangue gelado que me inunda as veias. É um frio que cresce na carne e nos ossos e brota na pele em forma de um grande arrepio, quase um grito do meu corpo (p. 52).

Ao mesmo tempo em que Breno é obsessivo pelo problema das formigas, são essas mesmas formigas de sua obsessão que vão, pouco a pouco, cavando “veios subterrâneos” na razão e que, como se corroessem também a harmonia entre as personagens, fazem com que ele (Breno) vá se entristecendo em função do envolvimento entre Ana e Alfredo que, por sua vez, foi ele mesmo quem criou/encenou. Se Ana e Alfredo existem apenas nos gestos de Breno, então essa traição também só pode existir através dele.

O único inconveniente são as formigas (sei que estou me repetindo), sinto a presença de milhares, milhões delas fervilhando nas galerias que se ramificam sob nossos pés em infinitos veios subterrâneos, sou capaz de ouvir o barulho que não fazem (estou me repetindo), o rumor de uma multidão nervosa, insone, e viva. Me apavora a ideia de estar vivendo junto a um formigueiro gigante, e acho que Alfredo percebeu isso, sei que ele esteve na aldeia e pediu auxílio ao dono da farmácia (*eu sei de tudo, sei de tudo*), mas não me disse nada. Alfredo passou a fazer segredo de algumas coisas desde que ele e Ana começaram a viver essa aventura, tão evidente apesar do esforço deles para encobrir (eu sei). Ana está contrariada, é visível, na certa Alfredo a pressiona para que não comente o assunto. Também não falo nada, quero ver até onde são capazes de

chegar – melhor seria dizer até onde Alfredo é capaz (*onde eu sou, ou seria capaz*) de chegar (p. 52-53, *grifos meus*).

Em “Teatro de bonecos” temos a literatura como um teatro da linguagem. No fragmento acima, Breno admite que é também Alfredo ao inserir entre parênteses um paralelo entre eles (“onde eu sou, ou seria capaz”, p. 53). A narrativa, nesse sentido, ganha pequenos intervalos que dão conta de algumas confissões do narrador (“eu sei de tudo, sei de tudo”, p. 53). O narrador sabe de tudo, referindo-se especialmente ao diálogo ocorrido entre Alfredo e um farmacêutico, porque é ele quem controla os gestos de Alfredo. Uma cena num restaurante, que mostra como a cena entre os três é vista pela dona Carmelinda, sugere que esse teatro soa estranho para as pessoas ao redor.

Ela nos recebe sempre com festa e *naturalidade* como da primeira vez (foi difícil a primeira vez, me olhou desconfiada e perguntou se eles também iam comer): Alfredo e eu frente a frente, e Ana ao meu lado. Como sempre, servi a bebida primeiro a Ana, que, como sempre, não fez nenhum movimento para alcançar o copo. Depois, quando vieram os pãezinhos, eu me apressei em partir um pedaço, passar a manteiga e levar à boca de Ana. Mas ela simplesmente deixou que o pão caísse sobre o prato, imóvel, fria, como se estivesse zangada comigo. Dona Carmelinda, *que a tudo assistia* da porta da cozinha, aproximou-se e disse que talvez Ana não estivesse com fome àquela hora (p. 53, *grifos meus*).

Dona Carmelinda, “que a tudo assistia” como plateia desse teatro de bonecos, é quem realça o flagrante ficcional da relação entre os três: afirmar que a dona do restaurante os recebe com naturalidade é já assumir o caráter artificioso da cena. Diante das pessoas ao redor, Ana e Alfredo não se movem e o fato de eles “se recusarem” a comer é uma justificativa que o narrador inventa para si mesmo para continuar acreditando em sua ficção. Nesse momento, é como se o narrador tivesse a sua “farsa” desmascarada pelo/a leitor/a, como acontece também com o narrador de “Crônica de uma paixão” (2004), outro conto de Bettega: “E deixo atrás de mim o ridículo de uma farsa desmascarada” (p. 65).

Não tínhamos mais saída, Alfredo estava certo, era preciso acabar de uma vez por todas com aquele suplício, sou capaz de ouvi-lo pensar (*ouço o barulho que não fazem*) na ideia de pôr um fim a tudo, sou capaz de vê-lo comprando aspirinas para a sua dor de cabeça e tomando mate com o farmacêutico, o assunto quase casual das pragas domésticas e as particularidades das formigas, a conversa derivando para a solução infalível de um pó fora do mercado e já quase esquecido entre caixas e frascos lá no depósito da farmácia, a facilidade de misturá-lo ao açúcar no armário, no chão, pelos cantos, nas frestas dos azulejos, *sou capaz de elaborar a lógica de Alfredo e me descobrir nas suas roupas, nos seus gestos, na sua fala e nos seus desejos, me descubro na própria existência de Alfredo e também na de Ana*, desdobramentos obscuros de uma vida que já se afasta tanto, que aspira cada vez mais um deserto, *a solidão definitiva* (“Teatro de bonecos”, 2004, p. 54, *grifos meus*).

Quando o narrador afirma ouvir “o barulho que não fazem”, ele assume que aquele microcosmo onde vivem Ana e Alfredo se trata de algo imaginado, uma projeção que pode ser resultado tanto de uma alucinação quanto de um exercício ficcional. É como se o narrador, fugindo de sua vida solitária, sentisse a necessidade de criar aquele outro mundo não apenas para escapar da “solidão definitiva”, que é a sua própria morte, como também por força de sua pulsão criativa. A segunda hipótese, contudo, ganha maior fundamentação dentro da narrativa uma vez que o narrador tem consciência de que aquele mundo vivenciado pelos três não existe, e ele mesmo chega a assumir que se enxerga nos gestos de Alfredo e de Ana, o que se aproxima do modo como as crianças fantasiam histórias e personagens na infância. Em *A história da chuva* (2015), romance de Carlos Henrique Schroeder que, entre outros aspectos, trata da trajetória de uma personagem que trabalha com teatro de animação, o autor explica que:

Quando somos crianças e adolescentes, manipulamos nossos brinquedos e bonecos num claro exercício de teatro, desbravando mundos que desafiam a realidade: estamos em cena, no palco, educando nossa imaginação e vida com as formas animadas. Mas quando crescemos, empastelados pelo rigor das obrigações rotineiras, nos afastamos completamente, não reconhecendo mais o quanto o aspecto lúdico e teatral foram e sempre serão a medida da existência (SCHROEDER, 2015, p. 12-13).

Esse exercício criativo em “Teatro de bonecos” se dá dentro do próprio jogo narrativo, que brinca com a realidade, encenando não apenas a capacidade imaginativa de Breno como também o seu poder de “escrita”. Dentro desse teatro, que é veiculado pela linguagem, o narrador *escreve* as personagens de Alfredo e Ana e ao mesmo tempo a si próprio. A rotina e as obrigações do dia-a-dia vão fazendo com que esse e outros exercícios criativos sejam deixados de lado pela maioria das pessoas quando adultas, exceto para aquelas que lidam profissionalmente com arte, o que pode sugerir que Breno, numa segunda camada de leitura, e em diálogo com as outras narrativas de *Os lados do círculo*, se configura como um escritor/criador.

Não os coloquei na cama como fizera outras vezes, bebi mais dois copos e fui para o quarto. Mas não conseguia dormir. Parece que eu estava esperando aquilo acontecer. Ouvi um barulho sussurrado, retornei à sala e então deparei com essa cena que ficará encravada na minha memória *como uma fotografia do meu fim*. O que senti foi humilhação, nada mais nada menos, e quase nada é mais violento do que a humilhação: Alfredo e Ana tinham fingido dormir para que eu me retirasse, e agora se amavam nus sobre o sofá (p. 55, *grifos do autor*).

Outro aspecto que parece conferir esse papel de escritor a Breno é o modo como ele, ao flagrar Ana e Alfredo juntos, afirma que aquela cena é como uma fotografia de seu próprio fim. Entendendo a fotografia em analogia ao conto e as lentes da câmera como análoga ao ponto de vista do narrador, podemos ler, nas entrelinhas do texto, a encenação da composição de um conto. Também a respeito do teatro de animação em *A história da chuva* (SCHROEDER, 2015), explica-se que:

animais, humanos e elementos da natureza têm possibilidades quase infinitas de movimentos ou expressões, mas um boneco, não. Então a arte da animação exige a condensação, com movimentos programados, treinados, um verdadeiro teatro de contenção (p. 43).

O próprio conto, por força de sua brevidade, é um gênero literário em que se faz necessário um “verdadeiro teatro de contenção”. No teatro, há diferença entre marionetes (movidas por linhas invisíveis ao público), fantoches (bonecos preenchidos pelas mãos do ator que os manipula) e bonecos (figuras normalmente de madeira e tecido em que, a fim de provocar a ilusão de que se movimentam sozinhos, o ator ou a atriz devem desaparecer no palco através do uso de roupas e óculos que os camuflam em relação ao entorno). No conto “Teatro de bonecos”, por ser narrador e também personagem, Breno não desaparece e a sua encenação é, dentro da lógica narrativa, visível para as outras personagens, o que pode sugerir que ele é autômato de si mesmo. Num outro plano, em que pese o teatro da linguagem operado no conto, a manipulação efetuada por Breno dentro da narrativa é invisível para o/a leitor/a, pois as figuras de Ana e Alfredo parecem humanas. Animadas através das palavras, as personagens parecem verossímeis. Como autômato de si mesmo, cabe resgatar a teoria dos espelhos planos, na qual um único objeto produz três imagens diferentes quando dois espelhos são justapostos de maneira a formar um ângulo de 90°. Assim, uma única imagem faz com que, no plano virtual do espelho – ou seja, no plano da ficção –, a figura do triângulo apareça nas linhas invisíveis que ligam os três. Todo triângulo, em sua forma geométrica, é a ligação de um ponto (que chamarei de A) com outros dois (B e C) que possuem, igualmente, uma ligação entre si. A forma do triângulo é dada pelas ligações de A até B, B até C e C até A, fechando o último vértice. Sem a ligação entre esses dois últimos, não haveria (ao menos geometricamente) o triângulo. E esse triângulo, assim como nos outros contos analisados nesta seção, se desfaz:

Quero abrir as janelas mas já não me restam forças. Está muito abafado, a carne vai passar do ponto, os legumes escolhidos, o gengibre em pó. Preciso ver como está o assado, talvez as formigas tenham invadido o prato, talvez até já existam algumas boiando no caldo vermelho das

cerejas. Preciso me erguer e não me mostrar tão fraco para Alfredo e Ana. Eu *sei que eles vão chegar em seguida* (eu sei de tudo), eles já estão a caminho, estão de mãos dadas e atravessam devagar a faixa de areia que separa a casa do mar, se aproximam radiantes, eu sei, por entre os pequenos canteiros do jardim. Ana está muito alegre e descontraída, *sou capaz de vê-la* ainda colher uma rosa, cheirar e prendê-la na alça do vestido antes de abrir a porta e agarrar-se ao braço de Alfredo com um grito, agarrar-se ao braço de Alfredo e esmurrar seu peito, correr ao sofá e desesperadamente berrar meu Deus o que foi que aconteceu, Breno, fala comigo pelo amor de Deus, Breno, e grita e se debate entre os braços de Alfredo que tenta agarrá-la dizendo para ela ter controle e calma, Ana, por favor tenha calma e não complique as coisas, não precisa olhar, Ana, leve esses pratos daqui, junte esses frascos, mas por favor tente se controlar, veja só quanta formiga no chão, me ajude a deitá-lo no sofá, cuidado Ana, temos que varrer essas malditas formigas, pega a vassoura, Ana, mas pára de chorar, por favor pára de gritar, Ana, pára com isso, pára (p. 55-56, *grifos meus*).

O desfecho do conto, como se pode verificar nos grifos acima, pode ser entendido como uma hipótese na imaginação de Breno, pois ele diz que imagina a aproximação de Ana e Alfredo e começa a narrar várias sequências de acontecimentos, mas não separa aquilo que é imaginado do que de fato está acontecendo com ele. O conto opera, assim, mais um teatro de linguagem ao encenar um desfecho que pode ou não ter acontecido. Note-se ainda que Breno continua narrando o conto mesmo depois de hipoteticamente morto.

Assim como em “Teatro de bonecos” (2004) há a manipulação de bonecos, em seu conto-espelho, “*Mano a mano*”, há a manipulação de objetos: eletrodomésticos, ferramentas, utensílios domésticos etc. Narrado em terceira pessoa, o conto começa com uma visita de Antônio ao casal Helena e Fernando. O motivo da visita é uma pintura deixada por um amigo de Fernando que estava internado por problemas de ordem psiquiátrica e “falava a todos que aquela obra seria um presente para Helena e Fernando” (p. 112), tendo falecido apenas dois dias após terminá-la. A princípio, trata-se de uma visita corriqueira, motivada apenas pela entrega da pintura de Quico. No entanto, como se procurasse por algum sinal de desordem na casa, Antônio “*correu os olhos pelos móveis da sala e só então colocou junto ao sofá o pacote que trazia embaixo do braço*” (p. 111, *grifos do autor*).

Um dia após o outro e após um e outro, esse incansável repetir das coisas foi mostrando a Fernando que assim era a vida, uma espécie de mão única irreversível por onde vão ficando a idade e os discursos e as pessoas, como antepassados tão pertencentes a uma outra e distorcida realidade (“*Mano a mano*”, 2004, p. 112-113, *grifos do autor*).

Quando o narrador menciona tais antepassados, logo vem à tona um outro Antônio, personagem do conto “Entre Billy e Antônio” (1994), do livro *O voo da trapezista*, de quem o narrador daquele conto era amigo de infância e, por esta razão, havia ficado responsável por manter a ordem da casa que ele havia herdado da família, mas da qual não poderia cuidar porque estava estudando fora.

Fui obrigado a desordenar novamente os móveis da sala e dos quartos, porque o rilhar de dentes persistia e se ainda existisse algum eu precisava descobri-lo, mas deve ser o cansaço que me faz ouvir os dentinhos roçando um no outro e o barulho do portão e minhas mãos e o canivete, o desejo absurdo [...] (“Entre Billy e Antônio”, 1994, p. 24).

A desordem pela casa a que o narrador daquele conto se refere é justamente a chave do conto “*Mano a mano*” (2004), publicado dez anos depois. Na saída de Antônio, a desordem já começa a aparecer na casa. Primeiro, pela chegada de um quadro que havia sido pintado por alguém que sofria de esquizofrenia e, depois, pelo modo como Fernando passa a se sentir e agir.

Quando o automóvel arrancou e Fernando e Helena ficaram frente a frente na sala, ele teve outra daquelas fugazes sensações de deslocamento que ultimamente lhe ocorriam e o faziam sentir um pouco estranho, intrigado com a certeza de já ter vivido um sonho ou algo parecido em que se surpreendia na sala da sua casa com a impressão muito forte de que aquela não era a sala da sua casa, e fez força para não se descontrolar, fechou os olhos e esperou um pouco, pois tais passagens duravam menos de um segundo e o que restava era sempre uma imagem vaporizada, fugidia, e ele reparou na mesa, nas cadeiras, na televisão, e tudo era a sala da casa deles, tudo absolutamente normal e nos seus lugares, o livro aberto na página onde interrompera a leitura, a voz monocórdica de Helena indo à cozinha e falando da comida e do tempo que prometia chuva [...] (“Mano a mano”, 2004, p. 113, grifos do autor).

Enquanto Helena estava na cozinha, Fernando foi arrumar a mesa e estranhou o fato de só ter encontrado os copos no compartimento de xícaras e decidiu, por conta própria, poupar Helena de saber que algo na casa estava fora de lugar. Mais tarde, Fernando foi procurar uma chave de fenda no quarto de despejo e encontrou um antigo clarinete e, por isso, quis também pegar a estante e o caderno de partituras, mas foi surpreendido.

Afastou o armário para alcançar também a estante musical e o caderno com as partituras, e sentiu verdadeiro horror ao perceber o movimento vertiginoso das baratas flagradas pela claridade, correndo desordenadamente para um lado e outro sobre o piso frio de cerâmica. Havia, naquele deslocamento de manchas vivas e marrons, um caos que dava dinâmica àquela peça fria e distante, sempre fechada e resguardada em sua escuridão de quarto de despejo. Comentou com Helena sobre o seu achado e as baratas, mas ela se preparava para o

chá com as amigas na casa de Ana e estava atrasada, por isso já ia saindo e deixando Fernando a sós com sua leitura interrompida pela manhã, o futebol às quatro na TV, um cochilo no sofá, e Helena em casa outra vez para um banho rápido porque o cinema começa às sete, depois a pizza, e vamos que amanhã é o escritório às oito e meia, o almoço no Centro, as compras no súper à tardinha, a canastra às nove na casa de Armindo e Lúcia, e vamos que amanhã é o escritório (“Mano a mano”, 2004, p. 115, grifos do autor).

O movimento das baratas e a agonia da personagem são semelhantes à presença incômoda das formigas em “Teatro de bonecos”. Há aqui, além de uma desordem provocada pelo abandono de tais objetos no armário, uma situação que pode se tratar de uma alucinação de Fernando. O “*deslocamento de manchas*”, numa possível relação com a pintura abstrata de Quico, o chá com a amiga Ana, mesmo nome da boneca de “Teatro de bonecos”, a repetição de “*e vamos que amanhã é o escritório*”, somam-se ao que vem mais adiante:

E não havia razão para a chaleira estar sobre a pia do banheiro, porém o que preocupava Fernando diante do espelho embaçado pelos vapores do banho era o fato de ele não encontrar seu aparelho de barba. Enquanto deslizava o dedo sobre o espelho, abrindo trilhos de reflexo entre as gotículas de vapor na superfície do vidro, Fernando ia revelando para si um rosto estranho e quase pictórico, partido pelo desenho sem nexos que se sobrepunha àquela face endurecida pelos tocos de barba, o que o puxava para o fato de que, àquela hora, só com sorte encontraria uma barbearia aberta para, então sim, após a carícia afiada contra os pêlos do rosto, sentar à sua mesa de barba feita e pedir Matilde que trouxesse a agenda do dia (“Mano a mano”, 2004, p. 115, grifos do autor).

Se por um lado o fragmento que descreve a rotina de Helena é um tanto caótico e o fato de ela ir tomar chá com uma amiga chamada Ana (que é também personagem de seu conto-espelho e, portanto, pode se tratar de uma boneca) pode sugerir que a desordem vem da mulher; por outro, Fernando se depara com uma chaleira na pia do banheiro e o que ele considera estranho é outra coisa: o fato de ele não ter encontrado o aparelho de barbear. Note-se também que o fragmento começa com “*não havia razão*”, o que já antecipa algo relacionado a uma possível falta de racionalidade de Fernando.

Fernando buscava a melhor distância para observar a pintura quando Helena, de repente, tornou-se séria e perguntou o que havia acontecido para ele estar em casa tão cedo. Fernando estacou. Absurdamente, veio-lhe a imagem de um menino roubando o sorvete da geladeira. Refez mentalmente a pergunta de Helena, ele próprio ainda não tinha percebido que estava fora do horário. Não olhara o relógio, mas o fato era que estava fora do horário e sem razão nenhuma. (“Mano a mano”, 2004, p. 116, grifos do autor)

Há uma espécie de jogo entre os dois: Fernando, ao levantar da cama de madrugada, se depara com um abajur na sala e, surpreso, o conduz de volta ao quarto, onde encontra Helena dormindo. Se Helena dorme, quem poderia ter movimentado o abajur? Na manhã seguinte, enquanto procurava um cortador de unhas e um par de sapatos, Fernando foi novamente surpreendido: *“Foi até o quartinho de despejo e abriu a porta já adivinhando o debandar nervoso das baratas. Mas as viu todas mortas e ressequidas, amontoadas convenientemente no canto ao lado da porta.”* (p. 16, grifos do autor). As baratas teriam sido mortas por Helena? Teria sido o próprio Fernando, sem se dar conta? O conto suscita tais dúvidas, conferindo inclusive um tom fantástico a essas estranhezas, mas parece acusar Fernando:

A insônia, no início, foi até forçada: era esperar bem desperto a hora de erguer-se da cama sem acender a luz e ir até o quarto da frente reconduzir a mesa até a sala, recuperar a televisão que fora parar no banheiro, recolher a máquina de lavar no hall, recolocar os copos na cristaleira, restituir a tudo sua precisa normalidade diurna e retornar à cama com o mínimo de barulho [...] (“Mano a mano”, 2004, p. 117, grifos do autor).

Não havia por que falar com Helena sobre os acasos da noite, ainda mais que o sonho da manhã vinha quase sempre espesso e definitivo e, afinal, àquela hora de torradas e manteiga e jornal aberto sobre a mesa, já tudo tão distante e era tão pouco real quanto fragmentos desconexos de um sonho [...] Foi com as noites em claro e o deslocamento das coisas que Fernando foi percebendo uma outra ordem possível para cada objeto da casa, e várias vezes se surpreendeu, em plena madrugada, admirando as posições inusitadas que alguns objetos assumiam quando se deixavam orientar conforme sua própria lógica, e às vezes – então a surpresa era ainda maior – ele mesmo compunha, num exercício solto de fantasia, um arranjo ainda mais ousado com cadeiras de frente para a parede, mesas de pés para cima, a geladeira no box do banheiro, imaginando, enfim, até que ponto as coisas chegariam, até onde a harmonia da casa, até quando Helena, e Fernando (“Mano a mano”, 2004, p. 117-118, grifos do autor).

Aqui, há pelo menos duas possibilidades: a primeira, de que Fernando tenha entrado no “jogo” e tenha começado a movimentar os objetos e móveis depois de alguém ter feito isso (possivelmente Helena), e a segunda, mais plausível, de Fernando ter feito as alterações desde o começo, sem ter se dado conta, mas é justamente o fragmento a seguir que traz uma possível pista de que as aparências enganam.

Um dia descobriu Helena à procura de uma panela de inox que comprara na semana anterior e que deveria estar ali na cozinha, ainda envolta no papel da loja e com a nota dentro. Foram dois dias de buscas e Fernando temendo que tudo viesse à tona, não conseguindo prever

como seria a reação, era impossível fazer Helena entender que. (“Mano a mano”, 2004, p. 116-117, grifos do autor).

A panela de inox que desapareceu e também a chaleira (que Fernando encontrou por acaso no banheiro) aparecem em “O puzzle (fragmento)”, conto de abertura do livro *Os lados do círculo* (2004) em que algumas personagens dos outros contos se reúnem à beira do Guaíba para um ritual secreto que envolve a disposição de objetos na areia em forma de círculo. Tais objetos, que a narrativa parece sugerir que tenham sido deslocados dentro da casa por Fernando, haviam sido levados por Helena para o ritual, o que, ao menos nessa ocasião, sugere que a culpa é dela. Além disso, conforme as movimentações dentro da casa se intensificam, a linguagem do conto vai ganhando rupturas, com algumas lacunas e desconexões que dão conta dos acontecimentos que vão sendo narrados, como se a ordem quebrada na vida dos dois fosse também uma ordem quebrada na estrutura da narrativa.

Embora o texto não forneça respostas, no final do conto Fernando é surpreendido por uma nova visita de Antônio, que é psiquiatra, dessa vez acompanhado por enfermeiros fortes e que lhe aplicam um calmante de efeito rápido: “*a agulha cravando na carne, injetando esse líquido viscoso, amarelo, sonolento*” (p. 120, *grifos do autor*). A sequência, embora não seja mostrada, é fácil de imaginar: Fernando será provavelmente levado para uma clínica ou hospital psiquiátrico a pedido de Helena, que desconfia de sua sanidade por conta dos deslocamentos dos objetos pela casa. Como a maioria dos pacientes psiquiátricos, provavelmente Fernando permanecerá lá para sempre, preso ao sistema hospitalar. Além disso, o próprio título (“*Mano a mano*”) revela um embate entre os dois, o que pode sugerir que a suposta loucura de Fernando é, na verdade, uma armadilha de Helena, que no primeiro conto do livro fazia movimentações de objetos na areia do Guaíba junto com um grupo secreto. O conto, que é espelho de “Teatro de bonecos”, é também ligado a outra narrativa, intitulada “A/c editor cultura segue resp. conf. solíc. fax” (2004), uma vez que o narrador deste último menciona o conto “*Mano a mano*” como sendo de sua autoria, conforme tratarei na seção seguinte.

Nos contos analisados nesta seção, dedicada à forma do triângulo em suas relações com a simbologia do espelho, observei que, como nas imagens de um caleidoscópio (objeto formado por três espelhos justapostos em formato triangular), há, na obra de Bettega, uma ilusão de círculo formada pela construção de imagens dadas pelo entrecruzamento de reflexos. Há nesses triângulos, portanto, a construção de pequenas

unidades ficcionais – as narrativas individuais apresentadas por cada conto – e que se constituem como parte de um *puzzle* a ser formado pelo todo. A este argumento retornarei no capítulo 4, intitulado “O enigma da composição: a reconstrução possível do *puzzle*”. Passo agora, em seção a respeito da autoficção, para as relações de dois contos, já mencionados acima, que são espelho um do outro, “Crônica de uma paixão” e “A/c editor cultura segue resp. conf. solic. fax” (2004), ambos do livro de contos *Os lados do círculo*, e que sinalizam uma possibilidade de espelhamento que se desdobra, como uma espiral, numa espécie de autoficção em abismo.

3.2 O autor dentro do espelho

A partir da afirmação de Julia Kristeva de que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1978, p. 68), referindo-se à intertextualidade, podemos compreender que, quando esse processo se dá a partir da reiteração de textos de um mesmo autor, cria-se uma dimensão intratextual mais específica, que Lucien Dällenbach (1979) denominou “autotextualidade”. Dentro da autotextualidade, há três desdobramentos: a autocitação, que é parcial e literal; a variante, que é referencial e parcial; e o *mise en abyme* (ou resumo autotextual), que é integral e referencial.

O recurso da autotextualidade – que na obra de Bettega assume uma condição de reescrita, sendo portanto referencial e parcial – atua na ressignificação das camadas textuais tanto dos textos anteriores que são reiterados, quanto dos novos textos que, embora funcionem isoladamente, ganham novas camadas de significação quando lidos em seu conjunto.

A aglutinação de camadas textuais anteriores que atuam sobre um novo texto, conforme observo na obra de Bettega, ocorre como um processo que pode ser tanto de reelaboração quanto de transfiguração, resultando numa ressignificação do texto literário quando compreendido que ele funciona não apenas isoladamente como também em sua relação com outros textos. Convém ressaltar que, ao englobar tanto o trabalho da reelaboração quanto o da transfiguração, essa ressignificação possui uma dimensão diferenciada que faz uso tanto dos recursos da intertextualidade quanto da autotextualidade para compor uma nova configuração para a sua obra. Além de retomar um texto anterior ao novo texto e de ressignificá-lo, como ocorre na autotextualidade variante, o recurso (empregado por Bettega) cria uma rede de sentidos capaz de ampliar o horizonte de leituras possíveis daqueles textos quando lidos em conjunto. E essa relação entre os textos ganha uma dimensão ainda maior quando levamos em consideração o fato de o próprio escritor aparecer como personagem de um dos contos, o que o faz, dentro da narrativa, escritor de todas as outras, como uma segunda camada de ficcionalidade. Conhecido como autoficção, esse tipo de narrativa em que o autor ou a autora aparece de maneira explícita joga com e contra os limites entre realidade e ficção. Aliado à autoficção, o recurso de retomada e construção de uma rede textual dentro da obra de Bettega funciona como um tipo de metaficção, como abordo na seção seguinte deste capítulo, ao tratar da autoficção.

3.2.1 Autoficção

Em “Crônica de uma paixão” (2004), na décima segunda página do conto, ficamos sabendo que o nome do narrador do conto é Amilcar, numa passagem muito sutil em que uma personagem secundária diz “oi, *Amilcar*” (p. 68). Como efeito dessa “aparição” do autor, a narrativa ganha uma segunda camada, como explicada pelo conceito de “autoficção especular” elaborado por Vincent Colonna:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho (2014, p. 53).

Se bastaria tal duplicação para a constatação de que a narrativa apresenta uma dimensão autoficcional, por outro lado, a duplicação se desdobra em função da estrutura espelhada do livro. Se o conto-espelho de “Crônica de uma paixão” é “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax”, então Amilcar (o escritor-personagem) é espelho de Amaro Barros, personagem do conto que é também autor da epígrafe do livro *Os lados do círculo* (2004).

Em entrevista concedida a Masé Lemos, Amilcar afirmou que Amaro Barros seria um escritor gaúcho desconhecido sobre o qual não se encontraria nada a respeito.

Amaro Barros foi (e continua sendo) um escritor desconhecido de Santana do Livramento, uma cidade do RS, que faz fronteira com o Uruguai, a 160 km da cidade onde nasci. Morreu jovem, no início dos anos 80; editou, por conta própria, o *Emparedado* e algumas coletâneas de poemas. Evidentemente seus livros não se encontram em lugar nenhum. Tomei conhecimento do seu texto por acaso, pela mão de um amigo de Livramento. O que me impressionou é como alguém que aparentemente não fez maiores estudos (pelo menos não institucionalmente), vivendo no campo (ele morava na zona rural), na campanha gaúcha, pôde produzir um texto que é, em muitos momentos, extremamente refinado e, sobretudo, livre de qualquer regionalismo tosco e pueril – o que seria de se esperar (e é o que normalmente acontece nesses casos). Tenho ainda a intenção de escrever alguma coisa sobre ele (aliás, já escrevi, mas não gostei), vamos ver. Confesso que fiquei um pouco fascinado pelo autor e por sua biografia. Gostaria de saber o que ele leu, lá no meio do campo, e como leu, de que forma se desenvolveu o escritor num meio a princípio hostil à atividade intelectual (BETTEGA, 2007).

Se por um lado nada pode ser encontrado a respeito de Amaro Barros fora dos textos de Bettega, dentro de sua literatura ocorre o contrário. O conto “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax” é narrado por um escritor que responde a uma entrevista cujas perguntas não são mostradas. A partir dessas respostas, tomamos conhecimento de que a personagem, em sua juventude, se apropriara de um conto de Julio Cortázar e que, mais tarde, o reescrevera. Embora Amaro Barros, o narrador, não diga seu próprio nome no conto, em determinado momento da narrativa ele revela que escreveu *Emparedado*, título do livro cujo fragmento é citado na epígrafe de *Os lados do círculo* e que parece ser a gênese da composição de todo o livro, que gira em torno do círculo com metáfora para o literário.

O conto brinca, entre outros assuntos, com a questão das influências. E tendo o próprio escritor afirmado em entrevista que Amaro Barros é uma de suas influências, sendo ele uma personagem do livro, isso nos leva a crer que o autor sinalizado na epígrafe faz parte da ficcionalidade do texto, não existindo para além dele. Uma das pistas para este entendimento vem de uma afirmação do próprio narrador: “Creio que esse assunto das influências talvez preocupe demais os escritores, mas sobretudo os críticos, que precisam mostrar que nada lhes escapa, quando na verdade o principal já lhes escapou” (“A/c editor cultura segue resp. conf. solíc. fax”, 2004, p. 109). O que parece escapar a quem lê estes contos como narrativas isoladas é justamente essa espécie de jogo literário que Bettega propõe e que é preciso seguir mesmo sem saber que cada conto funciona como peça de um *puzzle* que nos vai sendo revelado. Como se a primeira parte do livro estivesse diante de um espelho, a segunda parte é uma imagem invertida da primeira. Se no conto “A/c editor cultura segue resp. conf. solíc. fax” o narrador é Amaro Barros, no seu conto correspondente, “Crônica de uma paixão”, o narrador é o próprio Amilcar, que nos dá outra pista: “Sento-me diante da folha em branco (antes de mais nada, sou um escritor, estou diante de um espelho), tenho a necessidade de renomear a ti em função de mim [...]” (“Crônica de uma paixão”, 2004, p. 63). Além disso, como se fosse mais uma pista de que um é espelho do outro, as iniciais de Amilcar Bettega e de Amaro Barros são as mesmas.

O conto “A/C editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”, que apresenta treze respostas a perguntas que se supõe terem sido enviadas por fax pelo editor de algum caderno de cultura, apresenta um formato diferenciado, o que não impede, contudo, que o conto tenha

um narrador. E esse narrador, cujo nome não aparece em nenhum momento do conto, é autor da epígrafe do livro, conforme já dito acima:

e até matematicamente (o que é apenas uma forma), eu e minha falta de liberdade e meu esforço inútil para ir a qualquer lugar, estávamos explicados: com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera o círculo que o aprisiona. Uma questão de movimento ou ausência dele: o quadrado, seus lados, o círculo.

Amaro Barros, *Emparedado* (BETTEGA, 2004, p. 7).

Tal referência, bastante sutil, passa despercebida caso o livro seja lido como a maioria dos livros de contos, com leituras esparsas e diluídas entre os afazeres do dia-a-dia. Parece haver evidências, no próprio texto, de que o autor da epígrafe de *Os lados do círculo*, um escritor cujos “livros não se encontram em lugar nenhum”, não existe. Além disso, há vários momentos em que os narradores do livro se referem a um “esforço inútil”, como ocorre na epígrafe. Em “Crônica de uma paixão”, o narrador afirma: “todo o meu esforço continuará sendo inútil” (p. 59). Se esse esforço continuará sendo inútil é porque, em momento anterior a esse, ele já era inútil. E esse momento anterior é a epígrafe do livro atribuída a Amaro Barros.

Em outra passagem do mesmo conto (“olho-me no espelho e vejo com satisfação que estou um pouco mais morto do que ontem”), ao se olhar no espelho, Amilcar (o escritor-personagem) afirma que se vê um pouco mais morto, mas, do outro lado do espelho (do outro lado do livro), temos Amaro Barros, que, segundo uma entrevista concedida pelo próprio Bettega, está morto. Mais adiante (no fragmento “[...] e cada nome seria um espelho a refletir cada face minha. E mesmo que esse reflexo seja fabricado por mim, escolhido, mentido, mesmo assim é o eco de algo que está no extremo, desde onde se começa o caminho inverso, o retorno.”), quando a personagem diz que seu reflexo (possivelmente Amaro Barros) é uma invenção, há outra possível evidência disso.

No mesmo conto, ao ser perguntado se estava escrevendo um conto em que “utensílios [são] dispostos na orla do Guaíba”, a personagem Amilcar nega a autoria e a moça que havia feito a pergunta diz que deve ter feito confusão com as instalações de Augusto Bora (mais uma vez, uma personagem com as iniciais AB). Nesse momento, a personagem de Amilcar permite que a autoria de algo que ele escreveu seja atribuída a outra pessoa, como possivelmente fez em relação ao fragmento de *Emparedado*.

O conto “*Mano a mano*”, que se sabe ser, dentro do pacto ficcional do livro, o conto reescrito a partir de um original “roubado” de Julio Cortázar, conforme mencionado

em “A/c editor cultura segue resp. conf. solic. fax.”, é todo escrito em itálico, como o é também a epígrafe do início do livro.

Todas essas pistas fornecidas pela própria construção do livro, por sua vez, são confirmadas pela dissertação de mestrado do escritor – trabalho em que ele apresentou uma versão preliminar de *Os lados do círculo* e no qual a epígrafe atribuída a Amaro Barros aparece diferente: ao invés de “esforço inútil”, na versão da dissertação o fragmento foi escrito como “esforço vão”. Mais do que uma variação na escrita, a troca de “vão” por “inútil” demonstra um cuidado com o escritor em relação à sua escrita, pois a revisão por ele empregada na epígrafe resolve uma ambiguidade indesejada, pois “vão” é também verbo, o que pode causar um estranhamento quando lido junto com “para ir”.

e até matematicamente (o que é apenas uma forma), eu e minha falta de liberdade e meu esforço vão para ir a qualquer lugar, estávamos explicados: com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera o círculo que o aprisiona. Uma questão de movimento ou ausência dele: o quadrado, seus lados, o círculo.

Amaro Barros, *Emparedado* (BETTEGA, 2000, p. 13).

A duplicação da personagem de “Crônica de uma paixão” em “A/c editor de cultura segue resp. conf. solic. fax” exerce, no todo do livro, um efeito dominó em relação aos demais contos. Se Amilcar é espelho de Amaro, personagens dos dois contos supracitados, Amilcar e Amaro são, dentro dos contornos ficcionais do livro, autores de “Mano a mano” (2004), que é espelho de “Teatro de bonecos”, narrado por Breno e, ao mesmo tempo, escrito por ele através de seu teatro de linguagem, já discutido em seção anterior.

Afirmo que a autoficção sempre tinha algo de especular: ao por em circulação seu nome, nas páginas de um livro do qual já é signatário, o escritor provoca, quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer. Em contrapartida, e essa é outra diferença entre as duas figuras, uma *mise en abyme* não invoca necessariamente a fabulação de si” (COLONNA, 2014, p. 55)

Advém daí as relações possíveis entre a *mise en abyme* e a autoficção na obra de Bettega. Quando um conto remete ao outro, que remete ao outro e vai assim, sucessivamente, se desdobrando em novas ficções, temos acesso a uma malha textual que possui uma unidade que, como efeito, constitui um novo livro virtual, que não existe como objeto físico, mas que é suscitado pela leitura do todo. Mais do que criar uma unidade de efeito em cada conto, que teria um efeito de microssistema, Bettega criou, com o todo de sua obra de contos, uma unidade de efeito em sentido macro: sua obra constitui um volume

que, dentro do universo ficcional criado pelo conjunto de suas narrativas, emula uma espécie de narrativa maior e mais complexa que poderia, ela própria, constituir um só livro ficcional. Para essa reconstrução possível da obra de Bettega, proponho, no capítulo seguinte, uma leitura a partir do *puzzle*, que é, além de uma montagem, também uma das peças que compõem este trabalho.

4 O ENIGMA DA COMPOSIÇÃO: A RECONSTRUÇÃO POSSÍVEL DO PUZZLE

A composição de um livro de contos é uma construção que pode também ser entendida como de caráter literário. Isso porque no trabalho de montagem de um livro o autor deve pensar nas relações entre as narrativas para que elas constituam um todo orgânico. Essas relações que constituem o todo, a depender do grau de complexidade do projeto, podem derivar tanto de um tema, estilo ou espaço quanto de uma rede sutil e complexa de conexões entre os textos.

A opção, no título deste capítulo e também no título desta tese, pela palavra “composição”, que remete tanto a “conjunto” quanto a “produto”, se deu em função da ambiguidade entre o produto individual (no caso, um conto) e o conjunto desses produtos (a saber, um livro de contos). Assim, a obra de Bettega é, toda ela, uma composição a ser desvendada/montada desde o seu aspecto micro até o seu aspecto macroscópico. Aqui, depois de discutir a circularidade dos contos de Bettega quando compreendidos individualmente e de apontar para possíveis conexões (espelhamentos) entre algumas de suas narrativas, volto à obra do autor em seu sentido mais amplo, passível de cooperação do/a leitor/a, para a composição de um *puzzle* a partir da leitura.

No preâmbulo ao livro *A vida: modo de usar* (1991), Georges Perec trata da arte do *puzzle*, assim definindo-a:

o objeto visado [...] não é uma soma de elementos que teríamos inicialmente de isolar e analisar, mas um conjunto, ou seja, uma forma, uma estrutura; o elemento não preexiste ao conjunto, não é nem mais imediato nem mais antigo; não são os elementos que determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos; o conhecimento do todo e de suas leis, do conjunto e de sua estrutura, não é passível de deduzir do conhecimento separado das partes que o compõem; isto quer dizer que se pode observar uma peça de *puzzle* durante três dias e achar que se sabe tudo sobre sua configuração e cor, sem que com isso se tenha avançado um passo sequer; a única coisa que conta é a possibilidade de relacionar essa peça a outras peças (PEREC, 1991, p. 13).

Assim, depreende-se que, para o *puzzle* como jogo, o entendimento da peça isoladamente não basta. Ao contrário,

só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido; considerada isoladamente, a peça de um *puzzle* não quer dizer nada; não passa de uma pergunta impossível, desafio opaco; mas basta que se consiga conectar uma delas às suas vizinhas, ao cabo de alguns minutos de tentativas e fracassos, ou numa fração de segundo

prodigiosamente inspirada, para que a peça desapareça, deixe de existir enquanto tal; a imensa dificuldade que precedeu essa aproximação, e que a palavra *puzzle* – enigma – designa tão bem em inglês, não apenas perde a sua razão de ser mas até mesmo parece jamais tê-la tido: as duas peças miraculosamente reunidas formam uma única, por sua vez fonte de erro, de hesitação, de desânimo e de expectativa (PEREC, 1991, p. 13).

A palavra *puzzle*, central para o argumento deste capítulo (conforme apontado no fragmento acima), vem do inglês e quer dizer enigma. A opção por essa palavra, contudo, não veio da minha leitura particular da obra de Amílcar Bettega, tampouco da obra de Perec que cito acima a título de introdução, mas dos contos “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)”, narrativas que repetem algumas das personagens que aparecem nos demais contos do livro *Os lados do círculo* (2004) e que se relacionam também a outras personagens de outros contos presentes nos outros dois livros do autor. Do ponto de vista da intertextualidade, o *puzzle*, conforme apresentado por Perec, faz sentido: toda obra só consegue ser entendida a partir de sua relação com as demais que a antecedem. Ou, para citar Julia Kristeva, que todo texto funciona, em seu organismo multifacetado, como um “mosaico de citações” (2005, p. 66). As duas afirmações supracitadas implicam dizer que os textos literários, mesmo quando entendidos isoladamente, fazem parte de um sistema maior que os engloba e que os torna passíveis de entendimento. Compreendidos dessa forma, os contos de Bettega são passíveis de entendimento apenas como parte de um contexto maior que, nesse caso, seria a própria literatura. No entanto, de maneira mais específica, defendo que suas narrativas formam também um sistema intertextual próprio e que, embora não seja necessário conhecer o todo para compreender a parte, o conhecimento do conjunto abre o “campo de possibilidades” da leitura.

Na montagem de um *puzzle*, cada peça existe em relação às outras ao seu redor, de maneira que, por exemplo, uma primeira peça, situada no canto superior direito, não se relaciona necessariamente à outra a ser posta no canto inferior esquerdo, mas, de alguma maneira, elas constituem um todo, uma unidade que é tecida a partir da rede formada pelas peças que ligam aquele ponto a outro. Esse mesmo raciocínio, se pensarmos na ideia do *puzzle* como metáfora para as relações entre textos diversos, vale para os contos aqui analisados: nem todos se ligam diretamente uns aos outros, contudo, através da trama que é tecida entre os textos, interligando-os, eles podem compor uma espécie de sistema.

Embora só agora eu tenha me referido à ideia de *puzzle* de maneira mais contundente, a leitura desse conjunto de contos como um sistema vem sendo abordada

desde o primeiro capítulo desta tese. Cada conto, como peça isolada, possui a sua poética circular e ficcionalmente infinita. No entanto, o detalhe do círculo está relacionado à noção de unidade: os contos como peças que ainda não haviam sido conectadas a um todo maior, e que foram, posteriormente, analisados em suas dimensões especulares. Assim, meu argumento neste capítulo trata desses contos como peças de um *puzzle* passível de ser montado através da leitura.

A própria construção deste trabalho é também um *puzzle*, uma tentativa de criação de uma lógica de leitura para o enigma apresentado pelo conjunto de contos de Bettega, organizando-o de uma maneira que, embora por vezes pareça caótica, esteja o mais próximo possível de uma montagem. Analisar os contos de Bettega e suas recorrências exige um percurso de leitura e investigação que não é linear e no qual as peças vão sendo encaixadas pouco a pouco, mas sem nenhuma certeza ou verdade pré-estabelecida. No *puzzle*, por força da reconstrução de um todo, uma peça acaba se relacionando não apenas com a outra peça, mas com todas as outras do seu entorno. Para Perec, a peça isolada do *puzzle* é recortada para confundir.

A arte do puzzle começa com os puzzles de madeira cortados à mão, quando a pessoa que os fabrica se propõe a apresentar a si mesma todas as questões que o jogador deverá resolver; quando, em vez de deixar o acaso enredar as pistas, decide interferir pessoalmente para criar a astúcia, o ardid, a ilusão; de maneira premeditada, todos os elementos que figuram na imagem a ser reconstruída [...] servirão de partida para uma informação enganadora: o espaço organizado, coerente, estruturado, significativo, do quadro será cortado não apenas em elementos inertes, amorfos, pobres de significado e informação, mas também em elementos falsificados, portadores de informações falsas (PEREC, 1991, p. 15).

Cada peça de um *puzzle* – e aqui me refiro ao jogo – se relaciona diretamente com pelo menos quatro outras peças ao seu redor. No entanto, a depender do grau de complexidade causado pela escala de reprodução da imagem, do seu nível de detalhamento e do tamanho das peças, o *puzzle* pode apresentar pistas falsas e, por vezes, ser associado por engano a alguma peça à qual ele não pertencia inicialmente. As bifurcações são, assim, usadas como partes do labirinto que é o *puzzle*, que precisa de caminhos falsos para propor seu enigma. Essas dificuldades proporcionadas pelas bifurcações na montagem do *puzzle* fazem também parte da obra de Bettega e, por mais que eu tenha lido e relido sua obra e que tenha tentado me debruçar sobre a maior parte das relações possíveis entre os textos, certamente alguma peça ficará por montar. Convém ressaltar ainda que cada conto, como

obra já escrita e, portanto, “acabada”, é peça de um *puzzle* talvez previamente montado pelo autor:

apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário – todo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro (PEREC, 1991, p. 15).

Assim, algumas das conexões entre os textos aqui analisados foram (ou pressupõe-se que tenham sido) previamente escolhidas pelo autor enquanto outras, talvez produtos de uma visão particular lançada sobre as narrativas, podem ter sido associadas por minha própria conta. A reconstrução dessa noção de unidade, potencialmente (mas não obrigatoriamente) contida na obra, vai sempre depender do processo de leitura:

o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura, se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e *usará* a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior). Mas nesse caso “abertura” não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor (ECO, 2015, p. 71, grifos do autor).

Ao falar da liberdade de execução concedida aos intérpretes em algumas composições musicais contemporâneas, conferindo a essas obras de arte um caráter “aberto”, Umberto Eco (1968¹⁴) trata também da importância do leitor na reelaboração criativa/imaginativa de um texto. A obra de arte funciona, assim, como “um mistério a investigar, uma missão a cumprir, um estímulo à vivacidade da imaginação” (ECO, 2015, p. 73), o que faz com que essas obras sejam múltiplas em termos de projeção de significados e com que a literatura se imponha como um enigma (um *puzzle*, portanto).

A obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda elaborada por misteriosas consonâncias (ECO, 2015, p. 75).

Assim, tanto a reconstrução da obra a partir da leitura quanto a ampliação do campo de possibilidades de interpretação tecida a partir das relações entre o conhecimento de

¹⁴ Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 2015.

mundo do/a leitor/a e as potencialidades do texto fazem parte do entendimento de uma obra em seu caráter orgânico e múltiplo, mas ao mesmo tempo único. Para Michel Haar (2000),

[t]oda obra, e particularmente uma grande obra [...] apresenta uma coesão, uma unidade orgânica tão poderosa, que ela remete mais a si mesma que a qualquer outro ente no mundo. Toda obra digna deste nome retira-se do mundo, reflete-se em si mesma, e no entanto, mesmo estando voltada sobre si mesma, como que mostra um mundo, faz ver de um modo novo nosso universo cotidiano. A obra de arte não é, em princípio, esta capacidade que todos lhe reconhecem de imediato, de remeter a outra coisa além de si mesma, a um outro mundo, real ou imaginário; ela é, antes de mais nada, um *corpo*, auto-referenciado, uma junção insubstituível e sutil, composta segundo a vocação de cada arte, de pedra ou de cores, de sonoridades musicais ou verbais (p. 5-6).

Tomando como ponto de partida a afirmação de Harr (2010), acredito que o conjunto de contos de Bettega, formado por três obras independentes, constituiu uma obra que é também unidade, passível de (re)constituição pelo processo de leitura, remetendo a si mesma ao mesmo tempo em que propõe dinâmicas de leitura criativas que lhe são próprias.

Em Bettega, como ocorre numa obra “aberta” conforme nomeada por Eco, o/a leitor/a age na reelaboração criativa/imaginativa dos textos, potencializando as formas de organização possíveis presentes na obra: “[c]ada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2015, p. 68). Ainda a respeito da música contemporânea de sua época, Eco explica que

as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente (ECO, 2015, p. 67).

Cabe também lembrar a noção de multiplicidade, conforme elaborada por Italo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*. Numa ideia próxima à abertura proposta por Eco, que concentra a potencialidade de um texto nas possibilidades de leitura, a multiplicidade se concentraria numa espécie de estrutura combinatória que abrigasse uma polifonia mais complexa e contrária à “definitude estática” (CALVINO, 1990, p. 72). Como exemplo do emprego dessa multiplicidade, Calvino menciona o livro *As cidades invisíveis*, de sua autoria, em que o símbolo da cidade concentra todas as reflexões e experiências possíveis: “consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma

hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas” (CALVINO, 1990, p. 86).

Em tese intitulada “Palimpsestos: a memória, a mulher e a construção em Montserrat Roig”, Katia Aparecida da Silva Oliveira propõe uma leitura dos romances *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1978) e *L’hora violeta* (1980), da escritora catalã Montserrat Roig, como uma trilogia.

Percebe-se na leitura dos romances em bloco uma continuidade das histórias e, embora seja importante ressaltar que cada obra pode ser lida separadamente sem prejuízo para seu sentido, a leitura das três evidencia um projeto literário organizado no qual cada uma delas se imbrica e se completa na outra. Assim, eventos são observados a partir de pontos de vista de personagens diferentes ou histórias de personagens são fragmentadas entre os romances, trazendo à sua leitura uma complexidade instigante (OLIVEIRA, 2016, p. 19).

Analisando o conjunto formado por esses três livros, a pesquisadora explica que o “entramado estrutural” (OLIVEIRA, 2016, p. 22) das obras, de ordem aberta, funciona como um jogo de quebra-cabeças onde o/a leitor/a é o/a maior responsável pela (re)ordenação das peças.

Assim como outros/as escritores/as pensaram na forma e na imagem do quebra-cabeças para compor seus projetos, também outros/as críticos/as enxergaram nessa ideia de montagem, de combinatória, a composição de uma obra ou de um projeto literário. Assim, a ideia de *puzzle*, escolhida para este trabalho como uma síntese do projeto literário de Amílcar Bettega, resulta de uma criação, uma arte executada pelo escritor e deixada como possibilidade para o/a leitor/a. Inclusive, a própria palavra arte carrega, na sua origem, a ideia de feitura, montagem:

[a] palavra latina *ars*, matriz do português *arte*, está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer juntas entre as partes de um todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam a comover a alma (a música, a poesia, o teatro), quanto os ofícios do artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que aliavam o útil ao belo (BOSI, 1991, p. 13-14).

A metáfora do *puzzle* por mim utilizada é e sempre será pequena para definir seu projeto: no *puzzle*, as peças não fazem sentido sozinhas e, já no formato de cada peça, demonstram que algo falta. Em Bettega, cada peça é um pequeno microcosmo que dá uma ilusão de fechamento, circularidade, clausura, funcionando perfeitamente quando lida isoladamente. O enigma de Bettega, ao contrário do enigma do *puzzle*, é justamente fazer com que vários círculos – como bolhas de sabão que, após lançadas ao ar, e cansadas do

voo, retornam ao solo e se unem, formando uma espécie de espuma – se encaixem e formem uma outra composição, o que lhes abre o campo semântico e as possibilidades de leitura.

Nas seções a seguir, proponho uma ideia de *abertura* da unidade do texto literário em função da composição de uma *obra virtual*, passível de execução e, portanto, de recriação.

4.1 A combinatória dos objetos avulsos

A combinatória é um problema de ordem matemática em que se procura saber, por exemplo, quantas ordenações são possíveis de se estabelecer a partir de determinado conjunto de objetos. Pensando nessa ideia para a literatura, por seu caráter ficcional e, portanto, de fingimento, as ordenações possíveis para textos avulsos tendem ao infinito. Determinado texto, no processo de leitura por determinado/a leitor/a, poderá se associar a outros, que se associam a outros e a outros, a depender do conhecimento de mundo e literário dele/a, um processo que se expande indefinidamente.

Em “O puzzle (suite et fin)”, conto publicado no livro *Os lados do círculo* (2004), a personagem Marta propõe a montagem de um filme a partir de alguns fragmentos que ela entrega a Amilcar:

E a última linha estava escrita com a mesma caligrafia canhota de Marta e que custei a entender o que dizia, dessa vez menos pela displicência de sua letra do que pela surpresa de ler o convite formulado de forma tão explícita para – não estava escrito mas, como tanta coisa que não precisa estar escrita, era evidente – a última investida na noite. Agora não era sem combinar nada, não era cedendo ao impulso, havia hora (ainda de noite) e local (ainda na Alberto Bins, mas) para nos encontrarmos, e somente nós dois porque já não havia mais ninguém, mais ninguém, Marta frisava: *seus restos, as últimas palavras, suas histórias estão aí nessas folhas, como peças de um puzzle a ser formado, como um filme a ser montado. Faça o que quiser com isso, talvez seja possível uma outra ordem, um sentido novo. O que sei é que é momento de nós terminarmos também. Proponho que nos encontremos às 2:30 na Alberto Bins.* (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 147).

Quando Marta sugere a composição de um filme, obviamente, ela faz alusão à ligação entre os fragmentos e, ainda, à ideia de montagem, que funciona tanto para um *puzzle* quando para o cinema, cuja composição funciona a partir da colagem entre vários planos. É através dessa estratégia que se colocam em evidência “as relações ocultas entre as coisas” (MARTIN, 2005, p. 203). Aqui, as relações ocultas são as conexões entre os contos, que, no processo de montagem, ganham uma aparência de unidade. Para Antonio Costa (1985¹⁵), esse recurso tem uma função “próxima à do truque” (COSTA, 2003, p. 213):

Com a montagem, como nos recorda Welles, se pode dar a ilusão de que duas porções de espaço, filmadas em locais diversos, constituem os

¹⁵ Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 2003, conforme sinalizado nas referências.

componentes de uma cena unitária e contínua. Essa impressão de unidade (de lugar) e de continuidade (de tempo) é certamente o resultado de uma série de mecanismos usados durante a filmagem e a montagem, mas também de uma cooperação do espectador que integra as informações deduzidas dos enquadramentos individuais, ativando uma série de relações espaço-temporais sugeridas pela sua sucessão (COSTA, 2003, p. 213).

A cooperação do/a espectador/a na impressão de unidade sugerida pela montagem de um filme é semelhante à cooperação do/a leitor/a na leitura de uma obra que possui um efeito de unidade, como ocorre com a obra de Bettega. Além disso, o próprio processo de montagem cinematográfica envolve “duas operações contextuais: a de seleção e a de combinação ou, em termos ainda mais claros, de *cortar e colar*” (COSTA, 2003, p. 214).

Os processos de *seleção* e *combinação*, no âmbito dos estudos literários, são entendidos como atos de fingir (ISER, 2002). Por *seleção*, Iser compreende os elementos contextuais e textos literários que, em função de sua organização interna, são acolhidos e transgredidos pelos novos textos que os incorporam. Daí surge outro ato de fingir – a *combinação* –, que é responsável pela criação de “relacionamentos intratextuais” (ISER, 2002, p. 965) entre os elementos derivados do processo de *seleção*. O terceiro ato de fingir de Iser, por sua vez, diz respeito ao *desnudamento*, que diz respeito ao texto literário que, em sua transgressão de limites, assume seu caráter ficcional. Atentando-me justamente ao fragmento de “O puzzle (suite et fin)” que sugere a montagem de um filme e, portanto, o emprego desses processos de *seleção* de *combinação* que, por sua vez, já haviam sido realizados na produção do próprio texto que faz essa sugestão, a conclusão a que chego é a de que o texto propõe, num segundo nível de ficcionalidade, a ser operado por parte do/a leitor/a, que seja feita uma montagem entre os contos, com a finalidade de compor, no plano do imaginário, uma espécie de filme ou, para lembrar o comparativo feito por Cortázar, um romance, que poderá ser construído a partir da combinatória entre os contos de Bettega. Ao sugerir tal montagem, o texto desnuda-se, portanto, revelando seu jogo ficcional.

A montagem do *puzzle*, assim, parece sugerir a montagem de um romance dentro da ficção, que aqui chamo de romance virtual. Embora cada montagem seja única, a existência dos fragmentos isoladamente – e, por sua vez, das diversas possibilidades interpretativas desses fragmentos –, permite diversas montagens. Assim, a pergunta que fica é: de quantas formas possíveis se pode ordenar uma obra literária? Começemos pela ordenação mais óbvia: o livro.

Acredito na possibilidade de leitura de cada conto de Bettega como um elemento particular e único, no entanto, por força das linhas imaginárias presentes no recorte de cada conto, aludindo a outros contos, cada conto acaba funcionando como uma peça em potencial para a composição de um *puzzle*. Para recompor esse projeto literário – antes composto pelo próprio autor –, volto agora a cada obra em seu caráter singular.

4.1.1 As primeiras peças: *O voo da trapezista*

Primeiro livro de Amilcar Bettega, e publicado há mais de vinte anos, *O voo da trapezista* (1994) carrega uma primeira ideia de ordenação dos contos, como uma composição pensada e executada pelo escritor. Como acontece com os primeiros livros de escritores, é possível que as associações entre os contos tenham ocorrido mais em função do estilo ou do eixo temático que de um projeto literário. No entanto, mesmo que não houvesse aí um projeto de livro ou um projeto literário minuciosamente pensado, ele já anunciava um projeto por vir, a começar pela epígrafe, composta por fragmentos iniciais de cada um dos contos do livro:

sei que a ti Antônio que se o homem escutasse gemidos não mais sabia há quantos anos viajava mas semana passada estávamos os três no ambiente confuso e esfumaçado do bar e foi Lunara a mais jovem de nós quem ouviu pela primeira vez tal como sonhara há vinte anos quando se abraçaram no burburinho da estação o trem gemia suas engrenagens como se fossem sons de um esqueleto cansado no vagão havia muita água por todos os lados a chuva não cessara nenhum instante nos últimos dias e era manhã feita quando a voz grossa e desconhecida se fez clara e Manoelito sofria de tão longe que ficara aquele mundo e já vão sem freio os dias do meu outono (BETTEGA, 1994, p. 7).

Não é possível recompor as intenções do autor ao iniciar o livro dessa maneira, no entanto, é possível perceber já aí, nesse elemento ficcional do livro, uma ideia de montagem. Um conto se ligando ao outro, como um *puzzle*. Como já referido em capítulo anterior, essa epígrafe é seguida de um fragmento do primeiro romance de Milan Kundera, intitulado *A brincadeira* (1967): “compreendi que me era impossível anular minha própria brincadeira, quando eu mesmo e toda a minha vida estamos incluídos numa brincadeira muito maior (que me suplanta) e totalmente irrevogável” (KUNDERA apud BETTEGA, 1994, p. 7). O projeto literário de Bettega é, sem dúvida, essa “brincadeira muito maior” prometida pelo jogo entre as epígrafes.

Para Jorge Schwartz (1981),

[t]oda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída de seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: por um lado, a carga semântica do seu passado (o texto do qual provém); por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, a ser inserida no novo contexto. Um verdadeiro encontro de feixes semânticos, cruzamento de um passado textual com um presente narrativo, fazendo da epígrafe uma entidade em permanente tensão. Ele sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do

novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. Privilegiada por catalisar tempos narrativos em diversos níveis, aponta continuamente para o seu próprio passado, ao mesmo tempo que anuncia o texto que lhe segue, fazendo-se presente no ato de sua leitura. A tensão dos tempos projeta-se também no campo formal: isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas, na verdade, depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É neste jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência (p. 5).

Quando essa epígrafe é, antes de tudo, uma antecipação de algo que não lhe é anterior (ao menos não cronologicamente), pois repete trechos de contos que se inauguram naquele livro e que constituem, por sua vez, uma colagem, temos acesso a uma criação que potencializa essa ideia de recorte que já lhe é própria na condição de epígrafe.

O livro é dividido em duas partes, que são nomeadas exatamente como “Primeira parte” e “Segunda parte”. Na primeira parte, aparecem sete contos: “Entre Billy e Antônio”, “Se o homem escutasse”, “O estrangeiro”, “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto”, “O violeiro azul”, “O sol vertical e uma bala no tambor” e “O trem não pára”, todos ligados à fase adulta da vida e permeados por experiências de morte ou perda. Na segunda parte, os outros seis contos – “O voo da trapezista”, “A travessia”, “O forte está vazio”, “Filho da terra”, “Arroz com mogango, perada e laranjas de sobremesa” e “O tempo das frutas cítricas” –, que narram as histórias de crianças que acabam tendo que lidar com experiências traumáticas.

“Entre Billy e Antônio”, o primeiro conto, já traz a força da escrita de Bettega condensada numa narrativa que parece ter o formato de uma carta, trazendo tanto a primeira pessoa, por parte da figura do narrador, quanto a segunda pessoa, que é a pessoa a quem a “carta” se dirige, começando da seguinte maneira:

Sei que a ti, Antônio, que crescestes comigo nos intermináveis verões de Santa Helena, a assolear os petiços em carreiras que jamais punha fim na disputa e a se esconder e se descobrir boquiabertos frente aos calendários proibidos, e vasculhar as entranhas de um galpão cerzido de teias obscuras, respirando labaredas de ar denso, e nós dois armados de lamparinas e espingardas de chumbinho, prontos a disparar sobre o primeiro movimento na escuridão; sei que a ti pode parecer estranho, nem tanto pelos anos e muitas outras coisas que nos separam, mas pela lógica racional e sã que a responsabilidade te trouxe; [...] (“Entre Billy e Antônio, 1994, p. 17).

Antônio, essa pessoa tomada “pela lógica racional e sã” (p. 17) da responsabilidade, se opõe à figura do narrador, que não tem nome e que parece perturbado por uma obsessão pelos ratos. Por outro lado, a pessoa a quem ele se dirige é uma figura que, em função da

racionalidade, remete a outro Antônio, personagem de “*Mano a mano*” (2004) que é psiquiatra e que, naquela ocasião, é responsável pelo estabelecimento da ordem na narrativa. Há, aqui, como que uma evidência de uma falta de racionalidade, num processo obsessivo de busca – dentro da reflexão encenada pelo próprio conto – por um Antônio do passado a quem ele atribui a caça e a tortura aos ratos na infância. Assim, numa busca obsessiva por esse passado, o narrador continua a “atividade” de infância, como se pode notar no fragmento abaixo.

[...] pode parecer estranho que alguém de vez em quando (no início era só de vez em quando, Antônio) busque outra vez no escuro aquele deslocar-se rápido e fragmentado, para um lado e outro, e o faça com a habilidade e o apuro que só o tempo traz, dispensando lanternas e armas, pois se tornou tão fácil capturar os animaizinhos, Antônio, que era só o desejo aparecer e em seguida eu tinha um deles fazendo cócegas na palma da minha mão, mordiscando-me os dedos e dando laços com seu rabo livre nos meus punhos, então era seguir o processo naturalmente, alternando os métodos de sacrifício, esfolando com esmero cirúrgico e já presentindo o sabor adocicado na boca, um lento e irresistível prazer a oferecer-me a paz que eu sabia nunca definitiva, até que mais uma vez tudo começasse. (“Entre Billy e Antônio”, 1994, p. 17-18).

Tal passagem, que descreve com minúcia o prazer que o narrador sente em caçar, rasgar e comer ratos, nos remete ao conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, publicado na coletânea *Várias histórias* (1896¹⁶). No conto de Machado, Fortunato se passa por uma pessoa bondosa ao trabalhar num hospital junto ao amigo Garcia, mas, secretamente, a causa que o faz trabalhar com aqueles pacientes é o prazer em flagrar o sofrimento alheio, motivo que só é revelado ao/à leitor/a no momento em que Garcia o encontra torturando um rato que havia destruído alguns papéis importantes do homem.

Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida, desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

– Mate-o logo! disse-lhe.

– Já vai.

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado,

¹⁶ Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 2006.

chamuscado, e não acabava de morrer. [...] Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida (ASSIS, 2006, p. 58-59).

O fragmento acima mostra como o sofrimento do rato satisfaz (alimenta) Fortunato. De maneira semelhante, o narrador de “Entre Billy e Antônio” revela que também se alimenta do sofrimento dos ratos, mas, mais do que isso, ele se alimenta dos próprios ratos.

No início, um pequeno me deixava livre por várias semanas, mas com o tempo tornou-se frequente este buraco a abrir-se no estômago, então tudo o que importava era ouvir o tropel surdo no forro, no porão, e era aproximar-se enfeitado, gaiola em punho ou rede ou simplesmente as mãos abertas, e aí era ter outra vez o animalzinho quente pulsando e fazendo cócegas na palma, o éter, a esfolia, o forno e o romper suave das articulações das patinhas ao mínimo puxão, sentir nos dentes a maciez das fibras, limpá-las do osso chupando com barulho e deixando só nas garras sobre o prazo. (“Entre Billy e Antônio”, 1994, p. 23).

Já há aí mais uma promessa em relação ao projeto literário de Bettega, pois esse conto se liga a outro publicado em 2004, n’*Os lados do círculo*, intitulado “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”. Neste último, temos vários níveis de complexidade narrativa. Num primeiro nível, há a composição, por parte de Alexandre Costa, de ensaios sobre a desigualdade social no país, e é exatamente no meio de um desses ensaios que o conto começa.

tória registro de uma nação com tamanha disparidade no campo socioeconômico que tenha logrado um grau de desenvolvimento capaz de elevá-la a uma posição de ponta no cenário mundial. A concentração de renda, o desemprego crescente, a inexistência de uma estrutura capaz de propiciar a satisfação das necessidades básicas das camadas mais inferiores na escala social são apenas alguns dos aspectos negativos que derivam da opção por um modelo econômico que, a julgar pelo ritmo acelerado do processo de exclusão de fatias cada vez mais numerosas da população mundial, mostra-se pouco responsável até mesmo em relação à manutenção do próprio modelo. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 83).

O conto começa já com uma palavra recortada, como se quisesse evidenciar que o conto é um recorte. E começa no meio de uma ação, a do sr. Alexandre Costa ao digitar seu ensaio. Toda peça de um *puzzle* é um recorte, mas um recorte não-autônomo, sem significado se entendido isoladamente. Na obra de Bettega, ao contrário, cada peça (conto) do *puzzle* funciona isoladamente e, quando postas em contato através da leitura, essas peças ganham complexidade, se intensificam, como pretendo demonstrar mais adiante.

Essa preocupação de Alexandre Costa em relação às camadas menos favorecidas da sociedade se revela, no decorrer do conto, tão perversa quanto a atitude de Fortunato de “A causa secreta” (ASSIS, 2006), e a solução por ele pensada é um sistema “autossustentável”.

Por recomendação médica, o sr. Alexandre Costa está proibido de comer carne vermelha – colesterol alto e ácido úrico muito elevados –, mas satisfaz-se duplamente no preparo dos pratos, pois além de embeber-se com todo o aroma que se liberta de um succulento bife frígido, ele consegue matar a fome daqueles que têm seus estômagos maltratados pela ingestão de alimentos podres que os outros deitam fora nos cestos de lixo. Eles são cada vez mais numerosos e mais famintos, pena o sr. Alexandre Costa, a medida da fome vem aumentando em todos nós, todos estamos mais famintos, até mesmo os que se alimentam regularmente. Quanto mais se come, maior é a vontade de mais comer, Alexandre continua o raciocínio, já pensando em utilizá-lo nos seus escritos, e mentalmente elabora pontos a serem pesquisados e desenvolvidos: 1) o homem de classe média come uma quantidade de alimentos suficiente para a manutenção da saúde de duas pessoas com o mesmo peso e idade; 2) o homem de classe alta não chega a consumir muito mais comida, mas produz consideravelmente mais lixo do que os de classe média; 3) a fome é algo inesgotável, apenas passível de atenuações por períodos curtos e momentâneos, ela é cíclica, volta sempre renovada e como que alimentada de si mesma; à medida que saciar a fome torna-se um hábito, mais a fome escapa do controle; por isso a necessidade de ter sempre disponível a comida, gerá-la mesmo da própria carência, transformar a fome em alimento. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 86-87).

Há aí, no princípio de gerar a fome “da própria carência” não apenas a ideia de intertexto – uma literatura que se alimenta da própria literatura – como também uma ideia de metaficção, se pensarmos na figura do uroboro, representada por uma serpente que morde a própria cauda.

Símbolo da autofecundação, movimenta-se em torno de si mesma, igualando o repouso ao movimento, na duração de sua circularidade. Condenada por sua própria forma, ela aniquila o tempo e torna-se testemunha da eternidade. A nada conduzem seus atos em moto perpétuo, e a dialética do fazer fica esmagada perante a possibilidade do infinito. Ainda mais o eterno retorno reflete-se na leitura palindrômica do seu nome:

UROBORO (SCHWARTZ, 1981, p. 17).

O conto “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa” (2004), por sua vez, se alimenta do conto “Entre Billy e Antônio” (1994), ao mencioná-lo diretamente nas palavras do dr. Silvério, médico de Alexandre Costa.

Lima Barreto também dizia que ao caminhar pensava melhor, Baudelaire foi um grande *flâneur*, muitos escritores tinham por hábito a caminhada,

eu mesmo conheço um dos nossos aqui da província que jura que teve um conto “ditado” a si durante uma caminhada pelas ruas de Porto Alegre, um conto nojento de alguém que comia ratos. Claro que há exageros tanto no que se escreve quanto naquilo que se diz sobre o que se escreveu, a gente nunca deve acreditar muito nos escritores, mas deixa eu lhe confessar uma coisa: a mim causa fascínio a palavra escrita, se eu não fosse médico seria escritor (dr. Silvério). (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 88-89).

Mais do que uma referência, há um jogo em relação aos níveis de ficcionalidade desse conto e do outro, além de um aviso, em tom de brincadeira, para que o/a leitor/a seja mais atento/a: “a gente nunca deve acreditar muito nos escritores”. Há também nesse conto uma relação intertextual com os contos “Passeio noturno – Parte I” e “Passeio noturno – Parte II”, de Rubem Fonseca (2009), quando Alexandre, ao ser interrogado pelo médico sobre exercícios, afirma que “[as] caminhadas diárias são já um vício” (p. 88) e, como sabemos, o narrador chama essas caminhadas de “rondas noturnas” (p. 94). Nos dois contos de Fonseca, o narrador faz passeios diários, também à noite, para aliviar a tensão do dia de trabalho e, nesses passeios, ele atropela e mata pessoas desconhecidas na rua, o que em muito se assemelha à história de “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”.

Há também uma relativização em relação ao que é narrado quando, por várias vezes, o sr. Alexandre Costa se questiona sobre a possibilidade de iniciar a escrita de um conto ou romance.

O sr. Alexandre Costa chega em casa à noitinha, prepara um sanduíche de queijo, alface e tomate, pensando no que o doutor, de forma até despretensiosa, dissera: talvez ele pudesse tentar um romance, ou um conto que fosse. Mas logo se dá conta de que aquilo sim, aquele pensamento, é pura ficção, pura fantasia. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 91).

A ideia, embora seja abandonada, sugere a possibilidade de o conto lido ser o próprio conto que a personagem pensou em escrever. Na sequência, ele tira um pedaço de carne do freezer para deixar descongelando e volta ao gabinete para continuar a escrita de seus ensaios.

Os possíveis efeitos de melhoria social são descartados, até porque o nivelamento das condições mínimas de existência, decorrentes da aplicação dos recursos tecnológicos às grandes camadas miseráveis da população, traria uma conseqüente diluição do capital. Assim, não seria falso dizer que a estrutura se mantém alimentando-se daqueles que não têm com o que se alimentar. O problema será quando acabar o “estoque alimentício” ao grande mercado, aí então será preciso comer-se a si próprio, começando pelas extremidades, que são sempre os pontos mais

vulneráveis. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 91-92).

Todo grafado em itálico, como um indicativo de que se trata de um dos ensaios da personagem principal, o fragmento acima sugere que as camadas menos favorecidas da população, que se encontram à margem (“*começando pelas extremidades*”, p. 91) são os primeiros a serem atingidos pelo problema falta de alimento no mundo. Assim, após dispensar parte de seu tempo a uma atividade “intelectual”, a personagem vai às ruas para colocar em “prática” as suas reflexões, fazendo um longo percurso de carro até encontrar um mendigo sozinho.

Adiante, os grupos começam a rarear e, já quase na Guilherme Alves, o sr. Alexandre Costa avista um que está sozinho, jogado à grama e sob a chuva fina. Estaciona no outro lado da rua, deixando o pisca-alerta ligado, e caminha até ele. Deve ter por volta de trinta anos, analisa o sr. Alexandre Costa, já descontados aqueles vários anos a mais que eles sempre representam ter. O sr. Alexandre Costa não tem muita dificuldade em fazer com que ele entenda que será alimentado – é sempre um momento de emoção ver as reações diante da palavra “comida”. No caso deste, ele deu um suspiro apenas, como se não tivesse forças nem para sorrir. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 93).

Mais adiante, quando os dois chegam à casa do sr. Alexandre Costa, os cães começam a latir e a reação dele é mais um sinal de que há algo errado.

Com alguma dificuldade e um tanto excitado pelo latido insistente dos cães, consegue carregá-lo da garagem até o sofá da sala. Avalia que ele deve pesar uns sessenta quilos, os ossos não estão ainda muito salientes. Consegue reanimá-lo com uma injeção de glicose, e após meia hora em que conversaram como se fossem enfermeiro e paciente – o sr. Alexandre sentado num banquinho ao lado do sofá e o homem deitado –, ele se encarrega do banho, entra junto no box, ensaboa todo o corpo do outro e o esfrega até desmanchar o cascão das costas e das pernas. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 93)

Os cães latem com a chegada do homem porque reconhecem o que virá em seguida e, sabendo disso, o próprio Alexandre Costa fica animado com os latidos. Sem saber o que acontecerá na sequência, esse latido insistente dos cães e a própria animação da personagem diante disso passam despercebidos. Na sequência, o sr. Alexandre Costa oferece os bifés que haviam sido previamente descongelados ao homem, que, agradecido após comer cinco pedaços, diz sentir-se finalmente pronto para melhorar sua condição social.

E o homem diz sentir-se mais forte agora, mais forte para buscar aquilo que vem tentando há sete anos, desde que está na rua: o dinheiro de uma passagem para Bagé, ele quer voltar para o lugar de onde saiu, após uma

briga com a família e a decisão de vir para Porto Alegre tentar a vida. Tudo de que ele precisava eram vinte e dois reais para a passagem. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 94).

O tempo dos verbos no fragmento acima também revelam, sutilmente, que aquilo não vai se realizar. O presente do indicativo é empregado, no início, para revelar o desejo do homem de retornar à própria cidade, o que gera uma expectativa. No entanto, a mudança para o pretérito imperfeito do indicativo (“Tudo de que ele precisava”, p. 94), ao final, sugere que aquilo não vai se realizar. Ainda assim, a narrativa continua dando sinais de que o sr. Alexandre Costa é bondoso, enganando não apenas o mendigo como também o/a leitor/a, ao se oferecer para ajudar o homem a melhorar a aparência.

Mas antes é preciso melhorar a aparência, do contrário não te deixam entrar no ônibus, diz o sr. Alexandre Costa, com um sorriso, mas um tanto automaticamente, porque o que ele está mesmo é imaginando que bela história para ser escrita a daquele mendigo, se, em vez de seus ensaios, ele fizesse literatura. É fácil até visualizar a cena, o homem barbudo e alimentado, ele sobre o sofá, ouvindo o outro falar da passagem para Bagé e respondendo que é preciso melhorar a aparência. Sim, uma bela história: Bagé, a passagem, ele falando da aparência e já estendendo uma grande toalha de plástico no chão da cozinha e fazendo o homem sentar numa cadeira ao centro. Em seguida ele lhe ata o avental em torno do pescoço, apanha a bacia de louça, a tesoura, e começa a cortar sua barba. Primeiro corta o mais rente possível à face, depois, com a navalha, raspa o que sobrara, revelando uma face limpa e quase bonita. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 94).

E, mais uma vez, o narrador sugere a vontade do sr. Alexandre Costa de escrever ficção, mas dessa vez, tomando a própria cena que de fato está acontecendo no conto como uma miniatura dela mesma, numa *mise en abyme*. Enquanto Alexandre diz ao mendigo que é preciso melhorar a aparência, ele próprio imagina que poderia escrever uma história em que, ao ouvir a história da passagem para Bagé, ele diz ao mendigo que é preciso melhorar a aparência e estende a toalha de plástico no chão da cozinha. A ação de estender o plástico faz parte da narrativa imaginada pelo sr. Alexandre Costa, mas o que vem na sequência já não se sabe se foi imaginado ou se de fato aconteceu dentro da lógica da narrativa.

Depois ocupa-se do cabelo que, mesmo após o banho, ainda exala um cheiro de suor. Não há como desembaraçar os fios que muitas vezes atravessam anos sem que lhes seja passado um pente. Corta-os bem curtos, de maneira que as orelhas e toda a extensão do pescoço fiquem à mostra. Raspa cuidadosamente os pelos que crescem abaixo da nuca e correm pela parte posterior do pescoço. Afasta-se para melhor observar a nuca limpa. Contorna a cadeira, pede ao homem que erga um pouco a cabeça. Verifica que o lado direito está um pouco mais comprido que o esquerdo. Leva a tesoura rente à frente direita e emparelha. Faz novamente o contorno. Põe as mãos na nuca do homem. Agora pede que

ele abaixe um pouco a cabeça para a frente. Passa as mãos com suavidade em torno do pescoço liso. Sente no indicador o pulsar tranquilo do homem. Apanha novamente a tesoura e, com um movimento firme da mão, a enterra sobre a carótida pulsante, os braços esticados ao máximo para proteger-se do sangue que assim mesmo esguicha contra seu peito antes que ele consiga colocar a bacia para apanhar o jato quente e vermelho que vai aos poucos diminuindo sua força e em seguida passa a escorrer com calma e delicadeza, exalando o cheiro quente dos líquidos presos. [...] Aguarda as últimas estremeções e leva o corpo até o quarto de despensa. Estende-o sobre a mesa e começa o processo de retalhação. Antes de fazer a desossa, leva as vísceras e os cortes menos nobres para os cães, que ladram insistentemente ao ouvir o movimento.

Os cães ladram com insistência, talvez por causa do barulho do portão. O sr. Alexandre Costa ergue-se rápido do sofá, são seis horas da manhã, não sobra muito tempo para o banho e um café quente antes de enfrentar o frio e a chuva da rua, durante sua ida até o trabalho. Sai apressado, dizendo para si mesmo que precisa parar de ler tanta literatura. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 94-95).

Se, por um lado, a cena começa a ganhar o tempo verbal do presente do indicativo, o que faz parecer que a ação acontece exatamente no momento em que se lê o conto, por outro, toda a cena acontece ou é imaginada após o sr. Alexandre Costa ter pensado em escrever a história daquele homem, o que pode sugerir que o assassinato não aconteceu de fato e que, ao contrário, a cena estava ainda se passando na imaginação dele. Mas aí entra outra pista favorável à primeira hipótese: o latido insistente dos cães, que possivelmente haviam reconhecido o “alimento” assim que o mendigo entrou na casa.

Por outro lado, o parágrafo seguinte dá um salto temporal, como se houvesse uma lacuna daquela noite para a manhã seguinte, e retorna justamente com o latido insistente dos cães, que, segundo o narrador, pode ter acontecido por causa do barulho do portão, às seis horas da manhã. Se o portão fez um barulho é porque, talvez, alguém tenha passado por ele e é possível que essa pessoa seja o mendigo, pronto para retornar à sua cidade de origem. Pela repetição do latido dos cães, a narrativa parece misturar um possível sonho do sr. Alexandre Costa ao que de fato acontece nesse primeiro plano da narrativa e aí já não há mais certeza quanto a cena ter sido uma atividade “prática” ou “intelectual” da personagem. O conto a que temos acesso parece ser, assim, o próprio conto que o sr. Alexandre Costa pensa em escrever, o que confere vários níveis de ficcionalidade à narrativa. No entanto, mesmo que o assassinato do mendigo seja uma narrativa imaginada pelo sr. Alexandre Costa e seja, portanto, uma narrativa dentro da outra, em algum nível de ficcionalidade – ou seja, na narrativa criada pela personagem dentro da narrativa a que

temos acesso – o mendigo é realmente assassinado e retalhado para servir futuramente de alimento aos cães e a outros mendigos.

Outro ponto a ser observado é que, embora ele converse com os mendigos, os nomes deles não aparecem em nenhum momento da narrativa, o que pode ser tanto por força da invisibilidade daqueles sujeitos na sociedade quanto pelo fato de eles não serem reais dentro da realidade encenada pelo conto. Além disso, o próprio nome do sr. Alexandre Costa surge como uma ironia, pois Alexandre significa “defensor da humanidade” e, se de fato ele mata mendigos para alimentar outros mendigos, num processo cíclico de “transformar a fome em alimento” (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 87), a maneira que ele encontra para “ajudar” a humanidade é extremamente perversa, alimentando os mendigos com carne de outros mendigos. E ainda mais irônico é o fato de, na última “ronda noturna” do conto, a personagem não encontrar mais nenhum mendigo na rua, como se a sua ação tivesse provocado algum “resultado”.

De alguma forma, sente-se contente porque em todo esse tempo de rondas noturnas, é a primeira vez que não vê ninguém sofrendo de frio ou fome na madrugada. Ele até reconhece que seu trabalho tem ajudado, mas sabe que seria pretensão demasiada achar que ele sozinho conseguisse diminuir a indigência nas ruas a ponto de isso se fazer notar num simples passeio pela noite. Mas não importa, pensa o sr. Alexandre Costa, é com pequenos esforços individuais que a sociedade como um todo pode alcançar algo maior, e é preciso que cada um contribua para o bom funcionamento da engrenagem social e assim, talvez até naturalmente, a miséria e a fome possam morrer por si mesmas. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 96).

Esse conto, que trata de um embate violento entre “ricos” e pobres no qual a parte rica vence, se liga mais diretamente a outro conto, intitulado “Verão” e também publicado em *Os lados do círculo* (2004). Em “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, Alexandre é funcionário do Tribunal, condição privilegiada de classe média, e aparece em oposição aos mendigos, que sofrem com as baixas temperaturas do inverno de Porto Alegre e com a fome. No seu conto-espelho, “Verão”, a situação é oposta e quem “perde” é a classe média. A narrativa, disposta em duas colunas, oferece uma representação visual da divisão entre as classes.

Domingo. E de um sol opressivo na Vila Cruzeiro, periferia de Porto Alegre. Ali do lado, atrás da rua do Mão Preta, tem um lixão da prefeitura. O calor sem

Wagner Henrique Monteiro Hermann, empresário, 32 anos, dirige apressado seu Tempra 16 v pela ruazinha sinuosa e sem calçamento onde está disposta

vento deixa o fedor parado no ar. É hora do almoço, a cachorrada revira um monturo, vai fazendo a festa da boa comida. Às vezes se encontra uma ratazana gorda, carne fresca, pesinho quente no estômago.

uma porção de casinhas enfileiradas ao longo de uma vala que serve de escoamento aos resíduos daquelas habitações. A estradinha margeia um aterro sanitário municipal e, mais alguns metros, desemboca na avenida que leva à cidade.

(“Verão”, 2004, p. 70)

A primeira coluna, da esquerda, apresenta a comunidade da Vila Cruzeiro no horário do almoço, revirando o lixo. Nesse primeiro momento, não são mencionados os seus nomes, profissões etc., ficando em primeiro plano a fome e a miséria. Já a coluna da direita se refere a uma pessoa de classe média alta, cujo nome, sobrenome, profissão, idade e bens são mencionados, e que se encontra no conforto de seu carro a caminho de um almoço na casa da noiva. Completamente opostos, a disposição do conto em duas colunas evidencia as dicotomias entre comunidade e indivíduo, pobreza e riqueza, fome/carência e abundância, entre outras. Assim como em “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, em que o protagonista é responsável por cobrar dívidas (“um serviço que consiste em lançar no computador os dados dos inadimplentes que chegam diariamente à sua mesa e emitir a Carta Intimatória”, 2004, p. 87), em “Verão”, o empresário Wagner Henrique Monteiro Hermann está vindo justamente de “um encontro desgastante, acaba de cobrar uma dívida que já se arrastava havia muito” (2004, p. 70). Estar na situação de quem cobra já coloca essas duas personagens numa posição superior em relação aos mais pobres. E o conto segue evidenciando essas diferenças:

Às vezes vem um bacião de louça que é só livrar da coalhada vermelha e da gaze ressequida. Mas essa parte fica na outra ponta. Do lado de cá estão os barracos do pessoal da vila. Com o calor, o pessoal está meio assoleado, ressonando à frente das portas, vez por outra um movimento com a cabeça espanta as moscas.

Ele olha o relógio do painel do carro, está atrasado, nunca chegará a tempo de almoçar com sua noiva, na casa dos pais dela, conforme havia combinado. A casa fica longe dali, na Bela Vista, ele não vai chegar para o almoço mas com certeza vai aproveitar o sol na piscina. Tudo de que precisa, ele pensa, é de um banho de piscina.

(“Verão”, 2004, p. 71)

Tem a gurizada que corre atrás duma bola de meia no areião, tem gente enfiada dentro dos barracos, torrando embaixo do zinco. O verão é difícil, vai incendiando o pessoal. O calor é

Wagner Henrique aumenta o volume do estéreo e os acordes do *Concerto em mi menor para violino e orquestra*, de Mendelssohn, preenchem como um sopro de vitalidade e energia

de matar. Fica aquele sol parado, ardendo na cabeça. Da valeta de esgoto que corre no lado da rua vem aquele fedor. A coisa é difícil, quando verão.

os espaços do interior do automóvel. Ele pisa no acelerador e o motor responde instantaneamente.

(“Verão”, 2004, p. 71-72)

Nos dois fragmentos acima, evidencia-se o significado que o verão possui para cada um dos lados. Enquanto a preocupação de Wagner é chegar a tempo de aproveitar a piscina na casa da noiva, na vila há o calor, as moscas, a sujeira. Mais adiante, os dois lados se encontram através de um acidente e a narrativa assume outra disposição gráfica.

O carro vem levantando uma nuvem de poeira e breca furiosamente quando seu motorista vê surgir, saltitante, de detrás de uma Kombi depenada, um vira-lata sem cor definida.

Duque, cachorro sarnoso e alegre, propriedade de Bidu, caçula do casal Juvenal e Guiomar, recebe o golpe do pára-choque sobre os quartos, enreda-se embaixo das rodas do Tempra e se desfaz como um papiaia maduro sob o pneu do automóvel. (“Verão”, 2004, p. 72).

O atropelamento do cachorro Duque evidencia as diferenças entre as partes. Quando Wagner atropela o cão Duque, que não possui raça definida, e considera isso uma bobagem, é como se ele estivesse passando também por cima daquelas pessoas, o que gera uma discussão entre Wagner e os moradores.

Não tive culpa, meu senhor (Wagner Henrique se sente um pouco sem graça ao perceber que chamou o negrão de meu senhor), não tenho culpa se um bicho desses se atravessa na minha frente.

Tu entrou voando na rua, meu, tem que ter mais cuidado no volante, é por causa duns porra-louca como tu que morre gente todo dia.

Wagner Henrique sente vontade de mandar o crioulo à merda, mas resolve ficar na dele, sabe que andava rápido demais:

Tudo bem, tudo bem, pelo menos ninguém se machucou.

Tudo bem uma ova, diz Clodoaldo, 28 anos, desempregado, companheiro de dupla do Juvenal na bocha, está bêbado. (“Verão”, 2004, p. 73).

A impossibilidade de diálogo entre as duas partes vai ficando cada vez mais evidente e, a essa altura, o conto assume mais uma vez uma disposição gráfica diferenciada, como se o momento fosse flagrado do alto, por uma câmera. As personagens e suas ações aparecem ao redor de Wagner Henrique, cercando-o.

O Tempra

Zulu, Mutuca

(com pedras)

Xexém Bidu

Wagner Henrique

(apavorado e olhando para trás,
para o Tempra)

Clodoaldo
(rindo)

Chulé
(com o pedaço de pau)
Ovelha
(os punhos cerrados)

Argemiro

Juvenal

Catê, Unha de Gato

Mulheres
(xingando)
("Verão", 2004, p. 75)

Desse encontro entre classes sociais tão díspares, e na impossibilidade de diálogo entre as duas partes, o resultado é desastroso: Wagner Henrique é racista, ofende aquela comunidade à qual ele não pertence, ameaça bater numa criança que havia jogado uma pedra no seu carro e fala que vai “botar a polícia” (p. 75) dentro da vila. Como “resposta” a essa violência, ele é brutalmente assassinado.

O automóvel, um Tempra Ouro 16 v, foi abandonado num terreno baldio junto a uma estrada vicinal em Alvorada. O corpo estava no porta-malas, dividido em três partes: a cabeça, a perna direita e o resto. A identificação foi feita pelo irmão da vítima, através das roupas, a compleição física e as características do cabelo. Não foi encontrado nenhum dinheiro ou objeto de valor dentro do carro. A família não se pronunciou publicamente, a mãe foi internada numa clínica, com crise nervosa. Durante o enterro o clima era de consternação e revolta. O secretário estadual de Segurança Pública prometeu rigorosa investigação. (“Verão”, 2004, p. 76).

O conto apresenta esses dois lados sem fazer julgamentos sobre suas ações, mostrando a maneira, certa ou errada, como agem instintivamente aquelas pessoas. É um dos contos mais próximos da realidade do livro *Os lados do círculo* (2004) e é também o conto que mais brinca com a mancha tipográfica da página, oferecendo uma leitura visual através das palavras. Além disso, de maneira circular, o conto começa com o almoço no lixão e termina justamente na hora do almoço, mostrando agora o outro lado: a ex-noiva de Wagner, numa casa de classe média alta, que não sente vontade de comer. Para Ana Maria Lisboa Mello,

[o] final do conto mostra o estado de choque e a incompreensão da noiva de Wagner em relação ao acontecido: “Não entendo, juro que não entendo” (Barbosa, 2004, p. 77). A não compreensão funda-se na incapacidade de entender as desigualdades sociais, a dificuldade de

entender o outro, que está na base da pirâmide social, aquele que está marginalizado socialmente. Aparentemente, a morte do cachorro desencadeia a morte do homem, reforçada pela agressão verbal ao menino que apedreja o vidro, mas no fundo são os sentimentos provocados pela injustiça, desemprego (Clodoaldo, 28 anos, está desempregado e bêbado), miséria de muitos em contraste com o bem-estar de poucos que desencadeiam a violência na sociedade. O conto mostra também que, nessa sociabilidade fraturada, a incompreensão entre marginalizados e privilegiados é mútua (MELLO, 2012, p. 303).

Nas narrativas (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa” e “Verão”), é a interação humana com o urbano e seu “dispositivo disciplinador” (Schøllhammer, 2013, p. 130) o que provoca um conflito a ser “resolvido” de forma violenta: em “Verão”, a violência aparece como uma resposta daqueles que moram na periferia às condições precárias em que vivem e à violência (física e verbal) a que estão sujeitos; já em “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, a violência é praticada contra mendigos e parte de um homem de classe média alta, sob justificativa de acabar com a fome e a pobreza no mundo. Em ambas situações, a violência é cíclica e não apresenta saída. Ao contrário das narrativas ligadas ao brutalismo, em que o efeito de realidade e a reprodução de uma linguagem urbana importam mais, as narrativas de Bettega partem de uma sensibilidade poética da linguagem, oferecendo não uma tentativa de mimetização dessa realidade, mas uma recriação que torna possível expressar em linguagem aquilo que não poderia ser dito de outra forma, o que acaba por revelar o seu caráter ficcional.

Desse modo, através de estéticas distintas e inovadoras, as duas narrativas comunicam a violência numa tentativa de superar o silêncio presente nos próprios atos violentos, reencenando os limites e possibilidades representativas da violência, jamais dissociada da experiência urbana.

Voltando às narrativas de *O voo da trapezista* (1994), e sem deixar de lado as linhas invisíveis que tecem a rede entre esses contos de Bettega, é preciso sinalizar que há também em “Verão”, uma referência ao conto “Entre Billy e Antônio”, logo no primeiro parágrafo, quando o narrador menciona a “festa da boa comida”: “Às vezes se encontra uma ratazana gorda, carne fresca, pesinho quente no estômago.” (“Verão”, 2004, p. 70).

Sei que talvez não entendas, nessa tua definitiva distância, o meu impulso incontrolável de caçar os ratos como se ainda vivesse aquela idade em que caçar ratos (embora fizéssemos sempre às escondidas) era absolutamente normal e tudo não passava de uma saudável e necessária brincadeira de moleques a viver suas férias em Santa Helena [...] (“Entre Billy e Antônio”, 1994, p. 18).

Na segunda página do conto, o narrador fala em “definitiva distância”, como se antecipasse o fato de que não haveria mais possibilidade de aproximação entre ele e Antônio. O conto dá, assim, uma pista sobre o seu desfecho (como acontece também com “A aventura práctico-intelectual do sr. Alexandre Costa”, em que há pistas sutis de que algo vai acontecer).

[...] e eu me espremendo por entre o mobiliário em desuso, mesas de pés partidos, arreios desfigurados, caixotes, garrafas e muito escuro e poeira, tudo para ouvir naquele silêncio pegajoso os pezinhos ágeis, frenéticos, correndo de um canto a outro, e eu ainda sem vê-los mas imaginando as minúsculas orelhas em pé, a cabeça mexendo de acordo com o movimento dos olhos, as vibrissas nervosas, até que os encontrava, dois, três, às vezes até uma família inteira, rilhando os dentes com gritinhos agudos, palpíantes. (“Entre Billy e Antônio”, 1994, p. 18)

A personagem vai entrando numa paranoia, num desejo incontrolável e patológico por devorar os ratos e, ao devorá-los, nunca satisfeito, a fome apenas aumenta, bastando ouvir o barulho de um deles para que a compulsão retorne. Chega um momento em que ele não sabe mais se escuta mesmo o barulho dos ratos ou se é ele, cansado, que volta a ouvi-los. E a partir daí a ordem é quebrada também na linguagem, que ganha estranheza: “e minha ânsia era tão grande que mal o esfolei e nem forno porque minha boca e minhas mãos e meu estômago” (“Entre Billy e Antônio”, 1994, p. 24). A personagem chega a confundir o som dos ratos com o barulho do portão, um som que também aparece de maneira dúbia em “A aventura práctico-intelectual do sr. Alexandre Costa” (2004), e que mostra-se agora como uma evidência de que Antônio está chegando, até que o narrador, no final do conto, ao sentir o “gosto adocicado vermelho na boca”, olha as mãos, o canivete e não vê nenhum bichinho, apenas o corpo de Antônio.

Fui obrigado a desordenar novamente os móveis da sala e dos quartos, porque o rilhar de dentes persistia e se ainda existisse algum eu precisava descobri-lo, mas deve ser o cansaço que me faz ouvir os dentinhos roçando um no outro e o barulho do portão e minhas mãos e o canivete, o desejo absurdo e Madri já está tão distante, Antônio [...] o canivete, a fome, essa fome que me faz ouvir gritinhos aos milhares, o rilhar, mas é certo, só pode ser o cansaço, porque eu sei que não há mais nenhum, só esse buraco vivo imenso, o gosto adocicado vermelho na boca, as mãos, o canivete e nenhum bichinho, Antônio, apenas teu corpo rijo, estendido na mesa da cozinha. (“Entre Billy e Antônio”, 1994, p. 24-25)

O conto que aparece na sequência é “Se o homem escutasse” (1994), que se liga a outros dois contos de *Os lados do círculo* (2004), que comentarei a seguir. Já no título, o conto sugere uma hipótese (“se”), e vai tecendo toda uma imagem de um mendigo, na rua,

que se alimenta das “sobras da cidade” (p. 26) e que, mesmo que gritasse, não seria ouvido:

[...] se o sarnoso, não satisfeito, começasse a urrar sobre a madrugada comportada, gritando palavras que jamais deveriam ser ditas, impedindo o sono do povo com uivos de animal no sacrifício e com um bater ameaçador nas portas das casas; se o infeliz chutasse as paredes – por sorte muito sólidas – até esfarinhar os ossos dos pés, mas ainda assim continuasse, equilibrando sobre o toco das canelas e fazendo dos gemidos e dos berros uma canção repugnante, e tão alta que fosse impossível deixar de ouvi-la – se tudo isso acontecesse, com certeza o homem ficaria desesperado e não saberia o que fazer. (“Se o homem escutasse”, 1994, p. 26).

E o que invalida toda a hipótese é o fato de que o homem ao qual o título se refere, no conforto do seu apartamento, não escuta, ou melhor, não nota aquele que está à margem, na rua, e imagina que os gemidos e barulhos de lata de lixo ocorrem por conta do vento forte. Qualquer sinal de desordem na rua, portanto, é atribuído ao vento, o que evidencia ainda mais a invisibilidade do mendigo.

Há, sim, a ventania a emitir gemidos e derrubar latas de lixo, espalhando a sujeira na calçada nua. Mas antes do dia clarear virão os trabalhadores da Limpeza Urbana (com seus uniformes engomados e fragrantos) e apagarão os sinais da passagem do vento. Este terrível vento que sacode as portas e janelas, que varre a cidade num silvo agudo (um bramido?). (“Se o homem escutasse”, 1994, p. 27).

Voltemos agora ao conto “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”, cujo narrador Amaro Barros explica que não têm medo das influências e, mais do que isso, as assume:

O que me diverte é quando alguns críticos atribuem certas influências que eu, palpavelmente, não senti. Volta e meia me atribuíram a imagem de Franz Kafka em alguns aspectos da minha obra. Mas a não ser um conto que foi escrito deliberadamente de uma certa forma que imita a construção de *Na galeria* e que é, além de uma homenagem ao Kafka, um exercício de estilo, eu, pessoalmente, nunca senti a obra de Kafka como influência. (“A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”, 2004, p.109).

O conto a que Amaro Barros se refere, de Kafka, começa justamente com uma hipótese (“Se uma amazona frágil e tísica”, p. 17) que é revertida no parágrafo seguinte: “Mas uma vez que não é assim” (KAFKA, 1990, p. 17). A estrutura de “Se o homem escutasse” (1994) obedece justamente a essa estrutura assumida pela personagem de Amaro Barros no conto “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax” (2004). Essa referência indireta ao conto insere “Se o homem escutasse” na ficcionalidade do projeto literário de Bettega como sendo de autoria de Amaro Barros, que, mais adiante, lança um

desafio ao/à leitor/a: “Creio que esse assunto das influências talvez preocupe demais os escritores, mas sobretudo os críticos, que precisam mostrar que nada lhes escapa, quando na verdade, o principal já lhes escapou.” (“A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”, 2004, p. 109).

Por sua vez, o conto-espelho de “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax” (2004), intitulado “Crônica de uma paixão” (2004), é narrado pelo escritor-personagem Amilcar, conforme já discutido em capítulo anterior. Nesse conto, a personagem relata todo o cansaço e a frustração que derivam de um amor não correspondido. Em determinado momento, completamente sem vontade de viver, a personagem afirma que passeia pelas ruas de Porto Alegre e se depara com um mendigo. Nas primeiras leituras que fiz desse conto, confesso, a figura do mendigo me intrigou. Pensei que talvez pudesse ser o mendigo que depois é encontrado pelo sr. Alexandre Costa, pensei também que a personagem queria comparar a sua condição de desespero à condição daquele mendigo, o que me parecia um grande exagero, mas a presença desse mendigo ainda não me parecia resolvida por essas associações tão simples. É provável que o que inferi da leitura cruzada dos contos não seja verdade absoluta, mas tentarei comprovar a possibilidade da minha leitura. Eis a primeira aparição do mendigo:

À noite, na rua, caminho a esmo, cruzo com um mendigo que me lança um olhar de fome. Paro à frente do homem, ele está sentado no chão e encostado na grade de ferro de uma farmácia, verde do neón que brilha acima da sua cabeça. Seu cheiro é um cheiro doce e forte de suor velho, seus cabelos, sua barba, seus pés (ele está de pés descalços), tudo nele é imundo, há uma trouxa ao lado, repleta de panos imundos, há um cachorro igualmente imundo que dorme na sua perna. Ele continua me jogando seu olhar faminto mas não diz nada. Vou até um bar, compro um sanduíche e entrego para ele, que o devora com rapidez. Sento-me ao seu lado. Ele se estende na calçada apoiando a cabeça na trouxa. Tiro os meus sapatos e os enrolo na jaqueta para formar um travesseiro, e me aninho ao seu lado, sentindo no rosto a textura dura e oleosa dos seus cabelos imundos e de sua barba imunda. O dia está amanhecendo e sinto um pouco de frio. O mendigo já não está mais ao meu lado e carregou também a trouxa e o cachorro. Minha coluna dói. Penso em ti. Enquanto eu dormia alguém deixou ao meu lado um saco plástico com sobras de comida, não há nada estragado e o cheiro não é ruim. Deixo-o de lado. E penso em ti. (“Crônica de uma paixão”, 2004, p. 66).

Amilcar, a personagem, atenta a cada detalhe do mendigo, observa seus pés descalços, sua trouxa, sua aparência suja, seu cheiro, a textura dos cabelos, o olhar faminto. Ele, escritor, como que enxerga (“escuta”) aquele mendigo, que ecoa do conto “Se o homem escutasse” (1994). Tal associação, embora possa parecer precipitada, é de certo

modo confirmada se lembrarmos que “Se o homem escutasse” é citado pela personagem de “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax”, seu conto-espelho no livro *Os lados do círculo* (2004), como um conto de sua autoria. E a figura do mendigo aparece mais uma vez, no final do conto.

Vou andando e me misturando à noite, então percebo alguém no outro lado da rua vasculhando uma lixeira na calçada. Sento no meio-fio e fico olhando. O homem, coberto por trapos sujos, retira um saco plástico desde o fundo da lixeira, abre o saco, apanha o que tem dentro, parece ser um sanduíche, cheira, abre o sanduíche, cheira outra vez e depois recoloca o sanduíche no saco com cuidado e o devolve à lixeira.

E o mendigo segue andando pela noite. (“Crônica de uma paixão”, 2004, p. 68).

A hipótese lançada em “Se o homem escutasse” (1994) e posteriormente negada porque o homem, dentro de seu apartamento, não percebe o mendigo lá fora, só poderia ser desmentida por uma pessoa: o autor ficcional do conto. Apenas ele vê aquele mendigo do conto. Apenas ele pode conferir a ele todos aqueles detalhes. E, apesar de o homem do apartamento não escutá-lo, “o mendigo segue andando pela noite” (“Crônica de uma paixão”, 2004, p. 68).

Há nesse conto, ainda, uma projeção de um passado que é próximo ao do conto “Entre Billy e Antônio”:

[...] como uma tarde de verão da minha infância no campo, longa, vagarosa, o campo como um enorme e paralisado vazio em torno de mim que, solitariamente, espera sem remédio o tempo se atrasar à vontade. Mais do que a vivência de uma tarde de mormaço da infância, aquilo era um estado de amortecimento, eu me desligava, submergia na quietude absoluta daquela tarde e de seu abafamento e ficava inativo, à espera de que um mínimo movimento, qualquer coisa, a ideia (e a voz) de minha mãe propondo um banho de açude, por exemplo, viesse me trazer à tona e preencher e dar um sentido a todo aquele tremendo vazio à minha volta. (“Crônica de uma paixão”, 2004, p. 65).

A lembrança dos “banhos de açude” aos quais o narrador se refere parece confirmar a ideia de que as personagens anteriores, ao serem recicladas, funcionam “como antepassados tão pertencentes a uma outra e distorcida realidade” (“*Mano a mano*”, 2004, pp. 112-113, grifos do autor).

Em “O estrangeiro” (1994), temos a figura de um viajante que, após muitos anos de caminhada, encontra uma aldeia murada e de portão aberto, na qual ele decide entrar. De longe, ele vê cães correndo em direção contrária, mas não estranha e segue. O que ele acha

estranho, na verdade, é o fato de o portão estar aberto, sem ninguém que executasse a função de guarda.

Fui ingressando devagar, quase não acreditava. As casas eram dispostas em rigoroso quadrado, junto ao muro que cercava toda a aldeia. No centro do imenso pátio interno, erguia-se um tablado a dois metros do chão. Enquanto caminhava senti que por trás das venezianas os meus gestos eram observados. Tive medo de subir ao tablado sem licença, mas era importante: dali poderia ter uma visão mais ampla das coisas e talvez até encontrasse alguma ajuda. (“O estrangeiro”, 1994, p. 28).

De cima do tablado, o viajante nota que um grupo se aproxima e, então, ele expressa o desejo de descer, mas é impedido pelo gesto de alguém que levanta a mão e o faz entender que deve ficar ali no alto. Quando o viajante explica que estranhou o fato de ter encontrado o portão aberto, um homem responde que a aldeia é “aberta a todos” (p. 28) e pergunta o que ele sabe fazer de útil, pois todos têm uma função ali.

Assim, o viajante faz de tudo para agradar o grupo e ser aceito, inclusive, chega a fazer imitações de papagaio e plantar bananeira, o que acaba sendo motivo de riso. Até que alguém sugere: “Abaixa-te e coloca-te sobre as mãos e os pés” (p. 29). Em seguida, diz: “Dá um latido!” (p. 30).

Baixinho, experimentei. As gargalhadas cessaram e eu prossegui. Agora me olhavam de um jeito diferente. Lati com gosto, eu convencia. Pus-me a rosnar e farejar todos os cantos do palco; quedei-me arfando, a língua pendida para o lado. O máximo foi quando, sentado, comecei a roçar a orelha com a pata direita. Tinha a cabeça inclinada e coçava sem parar quando me jogaram uma pedra – passou perto. As pessoas falavam ao mesmo tempo e eu já não entendia. Lati com mais força e então o homem, braços abertos, dirigiu-se à sua gente – nunca esquecerei a voz grossa e cheia de ecos:

– Nós, da aldeia, odiamos esses bichos e continuaremos odiando-os até o final dos dias. Sua pobreza e submissão nunca serão aceitas entre os muros do nosso convívio. (“O estrangeiro”, 1994, p. 30).

Nesse momento, a narrativa adquire um tom fantástico, e o narrador, pelo modo como se refere ao próprio corpo como o de alguém que possui patas, parece ter se tornado um cachorro: “Nem bem ele terminara de falar, um pedaço de pau atingiu a minha pata. Com um ganido saltei para o chão e, instintivamente, comecei a correr”. (“O estrangeiro”, 1994, p. 30).

Se o viajante estava encenando, não temos como saber: o conto não nos diz. Contudo, o que o conto faz é gerar uma espécie de incerteza: o viajante chega cansado, não se sabe de onde, e vai embora agredido, também sem que seja dito para onde ele vai. Se,

por um lado, o grupo não aceitou o viajante por considerá-lo submisso, por outro, foi o próprio grupo que o fez agir dessa forma. O que poderia ter acontecido caso ele tivesse se recusado a imitar o cachorro? Também não temos como saber.

Há, aqui, um diálogo com o conto “A cidade” (2010), de Murilo Rubião, onde a personagem acaba sendo também vítima de um vilarejo aparentemente harmonioso, mas que a aprisiona. Enquanto em “A cidade” o homem vai para a cadeia apenas por ter feito perguntas, por questionar, no conto de Bettega, a figura do estrangeiro parece se tornar prisioneira de si mesma, se transformando num ser submisso. O conto retorna para o lugar onde começou, para a errância, a incerteza, fechando um círculo.

O conto seguinte, “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto” (1994), já analisado em capítulo anterior (em relação aos contos “O puzzle (fragmento)”, “A próxima linha”, “Álibi”, “The end”, “*Mano a mano*”, “Teatro de bonecos”, “Círculo vicioso” e “O tempo das frutas cítricas”), apresenta um desfecho trágico para um triângulo amoroso. Sem apresentar saídas, o problema do triângulo e seus três pontos se dissolve, tornando-se uma linha.

A narrativa de “O violeiro azul” (1994), de caráter fantástico, traz a aparição de um homem que toca uma música especial e ilumina de azul o seu entorno, como numa espécie de sonho. O conto parece, a princípio, uma peça avulsa, sem espaço na composição do *puzzle*, contudo, há algumas aproximações desse com outros contos, conforme demonstrarei mais adiante. No conto, a figura de um violeiro é vista primeiro por Lunara, “a mais jovem” (p. 36):

A lua estava vermelha, disse-nos com água nos olhos, e a música chegara lenta e plástica, como um voo de garça. Ela viu-se nua diante do violeiro que se aproximava naquela aura azulada, entoando uma canção que falava das flores, do perfume carnal das corolas, do fruto. O homem a contornou e seu hálito de mato lambeu-lhe o corpo quente. O violão vibrava como nunca ela imaginara: cada verso era uma onda que a percorria da cabeça à ponta dos pés. (“O violeiro azul”, 1994, p. 36).

Com o tempo, também outras mulheres passaram a ouvir a canção do violeiro azul, que as devolvia, mais tarde, para uma realidade melhorada: os “maridos não mais traziam risos empedrados de cachaça e suas mãos perderam muito do peso rotineiro” (p. 36-37).

Mas numa dessas noites de espera – os ouvidos já preparados para a canção – passou-se uma hora, duas, veio a madrugada e o violeiro não aparecia. A apreensão tomou conta, algumas choramingavam, tememos que a vida fosse mesmo um dia comprido e uma cama cheirando a pinga. (“O violeiro azul”, 1994, p. 37).

Diante da possibilidade angustiante de a vida ser apenas “um dia comprido e uma cama cheirando a pinga”, as mulheres reinventam a música do violeiro, numa espécie de coro:

Quando o horizonte começou a clarear, separando o que era céu do que era terra, arriscamos olhar umas para as outras, já pensando no pior. Foi aí que vimos, com perfeita nitidez, nossos corpos banhados por uma luz azul, legítima. E começamos a cantar baixinho aquela música, que nunca mais saiu dos nossos ouvidos. (“O violeiro azul”, 1994, p. 37).

Em “O forte está vazio”, “A travessia” e “O tempo das frutas cítricas”, contos que aparecem depois de “O violeiro azul”, as mulheres cantam, como se fizessem perdurar aquele canção do violeiro. Além disso, há uma possível relação do título do conto com o movimento “Der Blaue Reiter” (“O cavaleiro azul”), fundado por Kandinsky em 1911, que tinha como característica o entendimento da natureza e da condição humana a partir de experiências/percepções individuais, numa postura meditativa e na elaboração de uma arte particular. O que as mulheres de “Violeiro azul” fazem senão criar uma canção própria que as faz transcender os problemas da vida? O conto parece explorar esse contato com a arte como um processo de catarse. Por sua vez, em “*Mano a mano*” (2004), Kandinsky é diretamente citado como um dos pintores preferidos de Quico:

[...] Quico com sua sensibilidade para as cores, sua admiração por Kandinsky e as formas livremente articuladas, os traços quase autônomos que davam vida às suas telas, e a desmedida empolgação ao pregar, entre intermináveis madrugadas de café com conhaque, uma liberdade total para agir apenas segundo os impulsos, “buscar o traço autêntico, a própria realidade individual” [...] (“*Mano a mano*”, 2004, p. 114).

É como se o narrador de “*Mano a mano*”, ao nos aproximar de Kandinsky através de Quico, nos oferecesse uma chave de leitura para o conto “O cavaleiro azul” (1994), pois o azul, para Kandinsky, é uma cor apaziguadora, profunda, e de efeito semelhante ao que a canção d’“O violeiro azul” provoca nas mulheres personagens do conto. No livro *Do espiritual na arte: e na pintura em particular* (1911¹⁷), ele explica essa conexão do azul com o infinito e também com a música.

É no azul que se encontra essa profundidade e, de maneira teórica, já em seu movimento: 1º – movimento de distanciamento do homem; 2º – movimento dirigido para o seu próprio centro. O mesmo ocorre quando se deixa o azul (a forma geométrica é, neste caso, indiferente) agir sobre a alma. A tendência do azul para o aprofundamento torna-o precisamente mais intenso nos tons mais profundos e acentua sua ação interior. O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza

¹⁷ Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 1996.

e uma sede de sobrenatural. É a cor do céu tal como se nos apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra “céu”.

O azul é a cor tipicamente celeste. Ela apazigua e acalma ao se aprofundar.

Ao avançar rumo ao preto, tingem-se de uma tristeza que ultrapassa o humano, semelhante àquela em que mergulhamos em certos estados graves que não têm nem podem ter fim. Quando clareia, o que não lhe convém muito, o azul parece longínquo e indiferente, como o céu alto e azul-claro. À medida que vai ficando mais claro, o azul perde sua sonoridade, até não ser mais do que um repouso silencioso e torna-se branco. Se quiséssemos representar musicalmente os diferentes azuis, diríamos que o azul-claro assemelha-se à flauta, o azul-escuro ao violoncelo e, escurecendo cada vez mais, lembra a sonoridade macia de um contra-baixo (KANDINSKY, 1996, p. 92- 93).

Ao aproximar o azul da música, o conto “O violeiro azul” faz uma possível referência à concepção de Kandinsky sobre a arte abstrata como algo próximo da música. Além disso, o infinito aludido pela cor azul que aparece no conto entra em sintonia com a forma circular dos contos de Bettgea. O próprio Kandinsky, inclusive, estabelece essa relação entre o azul e o círculo, ao explicar essa fusão como um movimento concêntrico (o que seria a própria forma do conto, contido).

É fácil perceber que o valor de tal cor é sublinhado por tal forma e atenuado por tal outra. Cores “agudas” têm suas qualidades ressoando melhor numa forma pontiaguda (o amarelo, por exemplo, num triângulo). As cores que podemos qualificar de profundas veem-se reforçadas, sua ação intensificada, por formas redondas. (O azul, por exemplo, num círculo.) (KANDINSKY, 1996, p. 75).

Consideremos dois círculos do mesmo tamanho, um pintado de amarelo, o outro de azul. Se fixarmos a vista nesses círculos, perceberemos rapidamente que o amarelo se irradia, que adota um movimento excêntrico, e aproxima-se quase visivelmente do observador. O azul, ao contrário, é animado de um movimento concêntrico que se pode comparar ao de um caracol que se retrai em sua casca. Distancia-se do observador. O olho é como que transpassado pelo primeiro círculo, ao passo que parece afundar-se no segundo. Esse efeito acentua-se com o afastamento das duas cores, uma clareando, a outra escurecendo. O efeito do amarelo aumenta à medida que fica claro (ou, muito simplesmente, se lhe for misturado o branco). O do azul aumenta se escurece (misturando-se ao preto). (KANDINSKY, 1996, p. 89).

Além disso, o conto propõe uma harmonia entre o azul e o vermelho: “A lua estava vermelha, disse-nos com água nos olhos, e a música chegara lenta e plástica, como um voo de garça. Ela viu-se nua diante do violeiro naquela aura azulada, entoando uma canção [...]” (“O violeiro azul”, 1994, p. 36). Tal aproximação, para Kandinsky, por força do contraste espiritual entre as duas cores, é harmônica: “[...] o vermelho e o azul, que não têm entre si nenhuma conexão física, mas que, em virtude de seu grande contraste

espiritual, foram escolhidas como uma das harmonias mais felizes e mais eficazes” (KANDINSKY, 1996, p. 104).

“O sol vertical e uma bala no tambor”, por sua vez, começa com a chegada de um forasteiro com o qual o Intendente Coronel Santiago Beviláqua havia sido sonhado vinte anos antes, numa premonição que envolvia seu filho Benito.

O homem vinha da estação. Os passos arrastados eram os únicos movimentos em meio a o torpor varado pelo silvo contínuo das cigarras. Ele se aproximou, cruzando em frente à casa do Coronel – o velho permanecia estirado na cadeira, o chapéu sobre o rosto. O homem andou alguns metros e retornou. Bateu três vezes na pilastra de madeira. Sem mover um milímetro, o Coronel indagou:

– O que deseja?

Santiago Beviláqua ouviu o que já sabia. Disse desconhecer a pessoa que o homem procurava e o aconselhou a voltar em seguida para o lugar de onde viera (“O sol vertical e uma bala no tambor”, 1994, p. 38).

O forasteiro, no entanto, afirmou que tinha uma obrigação a cumprir na cidade e que justamente por isso estava ali. Foi então que o Coronel “enxergou, na sombra do homem, a cor das coisas imutáveis, o aspecto plácido e provocativo do destino” (“O sol vertical e uma bala no tambor”, 1994, p. 39). Em casa, proibiu o filho de sair, temendo que a premonição se cumprisse, e foi dormir.

Na cama, teve dificuldade para encontrar uma posição cômoda devido às fortes dores no corpo. Porém, o sono veio rápido; junto, um sonho: estava à frente da casa, espantado com a sombra que escurecia a tarde, um carancho de asas e garras gigantescas aproximava-se do vilarejo; trazia preso no bico um homem que esperava.

Acordou sobressaltado. A madrugada se afundando num silêncio interminável. Acendeu um cigarro e foi ao quarto de Benito. A cama vazia, a janela escancarada. Apagou o cigarro contra a parede, despejando o grosso veio de saliva que lhe encheu a boa de repente. (“O sol vertical e uma bala no tambor”, 1994, p. 41).

Em seguida, para anunciar a morte de Benito conforme a premonição do pai, o conto mostra que alguém bate à porta insistentemente e a esposa vai atender, ação a que se sucedem os gritos de desespero. O conto termina sugerindo outra premonição do pai de Benito: para vingar a morte do filho, ele sairá de casa com “um revólver na cintura e uma bala no tambor” (p. 41).

Também com a figura do forasteiro, “Filho da terra” (1994) tem o percurso um pouco diferente: Manoelito, que não se adapta ao ambiente rural, contraria o pai e decide ir embora com o visitante, que havia pedido abrigo em sua casa por uma noite: “[...] antes do

sol despontar, pegou a estrada, manco, o corpo tapado de vergão. O pai acordou com a mulher se lamuriando sobre a cama do filho. Com voz de tumba, disse-lhe que mandaria rezar uma missa.” (“Filho da terra”, 1994, p. 63-64). Quando retorna, estudado e de boa aparência, encontra a mãe já morta e o pai cego, que lhe diz com desprezo: “Filho meu não era desse povo e morreu faz tempo, não prestava” (“Filho da terra”, 1994, p. 65).

“O trem não pára” (1994) começa no “burburinho da estação” (p. 42) de trem, onde um casal jovem se despede e jura amor eterno. O rapaz estava partindo para Madri em busca de reconhecimento como artista e a moça, muito jovem, prometia esperá-lo. Passados alguns anos, várias cartas, e as frustrações com a carreira que tinha ido buscar, o jovem retorna em busca da amada. Da estação de trem, ele telefona e uma criança atende:

[...] uma criança perguntando quem era, e ele respondia, e a criança perguntava quem era, ele respondia de novo quando ouviu uma voz de gelo (a voz que vem de cima do equador) dizendo quando tempo?, que surpresa!, não, eu não sabia da sua volta, ah!, eu ainda não abri as últimas cartas – e a voz continuou sem nenhuma alteração do tom – sim, é minha filha, você passou muito tempo fora, não dava para saber mesmo, alô?, e o fone ficou dependurado, balançando, até que passou alguém e o recolocou no gancho, enquanto a voz maquinal de uma mocinha imaginária fazia o anúncio da partida de um trem com destino a Madri, ao final do qual a composição começou a mover-se vagarosamente, para onde ele saltou, depois de correr uns bons dez metros e alcançar o vagão onde não colocara mala nenhuma, nem tela embrulhada em papel-jornal, nem cavalete, nem sonho [...] (“O trem não pára”, 1994, p. 45).

Num só bloco, o conto emula o percurso do trem, linear, sem interrupções, pois “o trem não pára, nunca parou, só diminuiu a marcha” (“O trem não pára”, 1994, p. 43), assim como a moça, cuja vida não parou. Além disso, o conto – circular – termina justamente na mesma situação do início: o rapaz partindo para Madri, só que agora muito mais perdido e sem esperanças.

Na sequência, como se acompanhasse o percurso de trem do conto anterior, aparece “O voo da trapezista” (1994), que começa assim: “O trem gemia suas engrenagens como se fossem sons de um esqueleto cansado” (“O voo da trapezista”, 1994, p. 49). O conto é bastante alusivo, como um enigma, pedindo ao/à leitor/a que o desvende. Das personagens que aparecem no começo, a mulher e a filha, nada se sabe até que elas saem do trem e procuram um médico.

O doutor as recebeu com um sorriso mecânico. Indicou-lhes as cadeiras enquanto anotava a ficha do paciente que saía.

– Muito bem. – Ele largou a caneta sobre o bloco de receituário. – Qual é o problema?

Calada desde a porta, debruçando-se um pouco sobre a mesa. Com esforço, ela respondeu:

– É ela – e acenou com a cabeça para o lado, onde a garota sentara.

A menina não desgrudava os olhos do médico, da sua fronte alta e brilhosa, os ombros largos, a mão, aquela enorme mão com anel no dedo.

– O que ela está sentindo?

– É muito sozinha. – A mulher falava abafado.

– Tem dificuldade para se relacionar?

– Não. É muito simpática.

– Então o que incomoda?

– Tem dez anos.

A menina levantara e caminhava pela sala, observando a mesa de exame, a balança, o armário de vidro.

– Ela é esperta – prosseguiu a mulher. – Já sabe muita coisa. Pode ajudar bastante.

(“O voo da trapezista”, 1994, p. 51)

O diálogo entre a mulher e o médico vai construindo aos poucos uma narrativa nas entrelinhas e que sugere uma situação sobre a qual os dois evitam conversar. Ao invés de responder às perguntas do médico, típicas de uma consulta, a mulher vai soltando pistas sobre o motivo de sua visita. Enquanto conversam, a menina passeia pelo cômodo, se movimenta, fazendo com que o médico preste atenção à plasticidade de seus gestos.

Viu apenas a criança correr ao canto da sala e dependurar-se no cabide de ferro pregado à parede, e levantar as pernas em posição perpendicular ao corpo, e rir, e gritar:

- Mãe, olha! La Mujer Alada!

Diante da plasticidade da cena, o doutor percebeu com exatidão o momento em que todos os relógios do mundo pararam. Como se o coração estacasse a meio batimento, a respiração presa em pulmões de pedra, as pálpebras imóveis. Tudo paralisou-se em torno daquela figura suspensa: os braços estendidos, as pernas em posição perpendicular ao tronco. Havia, porém, as palavras. E as palavras vieram, foram, dançaram e pairaram solenes no ar. Como uma trapezista. Como La Mujer Alada. E de longe, lentamente, veio crescendo a música, transbordando a taça da memória; e era uma música de circo, o rufar do tarol, o silêncio reverencioso da plateia rasgado pelo som do corpo cruzando o ar, pra lá e pra cá. Havia, sim, um jovem na primeira fila, as mãos suadas pelo perigo dos movimentos lá do alto, pela graça da trapezista, e pela proximidade da sua hora de macho. (“O voo da trapezista”, 1994, p. 52).

A mãe, então, explica que precisa ir embora e dá a entender que vai definitivamente deixar a criança com o médico, para que ele cuide dela. O caminho de volta, mais uma vez, será de trem, fechando o círculo.

– Meu nome é Rosália.

– Eu sei – responde o médico, sem a olhar.

Às seis e meia a mulher sobe no vagão que logo começa a se movimentar. Ainda lança sobre as poucas casas da cidade um último olhar carregado de tristeza.

Está sozinha. (“O voo da trapezista”, 1994, p. 53).

O conto, que é bastante alusivo e cheio de situações anteriores mal resolvidas e sobre as quais nada é dito, faz encenar um movimento próximo ao do voo de uma trapezista, pendular e em formato semicircular. Se a mãe, que foi trapezista, tem seu movimento semicircular espelhado na figura da filha, temos aí a ilusão de um círculo.

Em “Círculo vicioso” (2004), a personagem Claudia tem um sonho com um trem vazio, em que ela espera que apareça a figura do pai. É possível que tal passagem seja uma referência ao conto “O voo da trapezista” (1994).

(entre meus sonhos há um que sempre se repete, ela disse, e hoje tenho certeza de que vou sonhá-lo outra vez: estou criança e sozinha numa enorme plataforma de uma estação de trem completamente vazia. estou sentada em um banco de madeira e espero meu pai. aos poucos vou ouvindo o barulho do trem se aproximando. vejo o trem chegando, diminuindo a marcha, freando até parar por completo diante de mim. levanto e aguardo. as portas abertas me parecem bocas escurecidas. meu pai não desce. ninguém desce. olho para a plataforma toda vazia, o trem ainda permanece parado por mais alguns instantes até que se fecham as portas e ele se põe em movimento outra vez, lentamente, e vai embora. é um sonho em preto-e-branco e eu vou sonhá-lo outra vez) (“Círculo vicioso”, 2004, p. 38).

Em “A travessia”, temos uma situação limite: uma ilha que está sendo tomada pela água e desaparecendo: “Havia água por todos os lados” (p. 54). A família, com apenas um bote de madeira, vai adiando a decisão de ir embora até o momento em que a água começa a invadir a casa.

A chuva caiu a noite inteira, o menino não dormiu. O rio se enfurecia no costado da casa, chamando pra briga. Duro, mas tinha de ser. A travessia nunca fora fácil para ninguém, ouviam-se histórias de gente que se perdera nas águas mesmo em época de estiagem – os corpos inchados a boiar entre os aguapés, o rio devolvendo à terra quem não sabia caminhá-lo. (“A travessia”, 1994, p. 55).

Ele carregava a própria vida para o coração do rio. Levava-a nas mãos largas que abraçavam os remos com força, nos vincos prematuros da pele, no olhar apertado que não enxergava a margem mas sabia que ela estava lá. O barco seguia. A corredeira sempre mais forte e o que sobrava da ilha diminuía a cada olhada. A mãe tinha a filha nos braços e tentava inutilmente abrigá-la da chuva com o corpo. O menino, ao lado, trazia um grito preso no peito. Sentia o inchaço daquela coisa engrandecendo entre

as carnes e os ossos. Era como um choro seco, sem lágrimas. A casa da infância ficando longe, o rio, agigantado, castigando a madeira do bote. As águas barrentas, ameaçadoras. (“A travessia”, 1994, p. 56-57).

O rio é como um labirinto – enorme e escuro – do qual a família tem pouca chance de sair. Além disso, como uma negação da esperança, o conto encena a desconstrução de uma ilha, o que é bastante simbólico uma vez que a figura da ilha tem caráter tradicionalmente utópico. É certo que, na contemporaneidade, a imagem da ilha vem sendo substituída por outras dimensões espaço-temporais. Como coloca Martins, esse tipo de imagem não representa mais uma utopia na atualidade, pois seu alcance não nos é impossível como na época em que More escreveu *A Utopia*.

Após o abalo radical das tradições trazido pela Revolução Francesa, as utopias a-históricas da “felicidade tranquila” tendem a se esvaziar, pois passa a não ser mais possível ignorar a potência simultaneamente demolidora e criadora do movimento histórico. Além disso, o tema da ilha, que até então funcionava como um eixo bastante recorrente de sustentação das aspirações utópicas, começa a perder terreno: afinal, nesse momento, os recantos mais longínquos do globo já foram suficientemente desbravados pelo Ocidente, não sendo mais a incógnita que representavam para o homem do início da Era Moderna. (MARTINS, 2007, p. 75)

Assim, se o alcance da ilha já não é mais uma utopia para a contemporaneidade, por outro, para as personagens de “A travessia” (1994) sair da ilha parece ser algo impossível – a ilha, ao invés de abrigar o sonho, é o lugar de restrição e do cárcere.

Os remos ainda esfrangalham as mãos do menino. O corpo tensionado, o banho frio, o vento expandindo o grito através das nuvens carregadas. Mais água, mais água. O céu despejando sobre todas as cabeças. O trovão engrossa a chuvarada. Água, mais água. O escuro no horizonte, o peito aberto, feito homem de fato. A terra firme, irmã chorando. A estrada, em meio ao volume líquido, se fazendo pelas mãos ensanguentadas. É só jogar com a correnteza. O grito liberto, um som ainda estranho. O corpo magro no comando, a chuva estalando nos ombros, a margem se oferecendo. É só querer.

Cinquenta metros. A paisagem ribeira já é nítida: o espraído largo sem aguapés. Trinta metros, o menino puxa forte em remadas seguidas com o braço esquerdo e o barco contorna o arenal lentamente. Adiante, e para sempre, o rio mais e mais caudaloso. A mãe tem os olhos perdidos na praia que vai ficando. O bote balança forte mas o menino o sustenta, prosseguindo sua longa travessia. De joelhos, o pai retira a água com o balde. O garoto não lhe vê o rosto mas tem certeza que ele sorri muito. (“A travessia”, 1994, p. 58-59).

Paira, ao final do conto, uma aura de incerteza, pois não se sabe exatamente o que está acontecendo: se o pai está mesmo sorrindo, se a família vai conseguir atravessar o rio, se houve uma desistência por parte do menino. O conto não diz; o que ele faz é sugerir,

como se dissesse: “Imagine”, lançando para o/a leitor/a a possibilidade de preencher tais lacunas.

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, polo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo “abertura” que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente acabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 2015, p. 68-70).

Em “O forte está vazio” (1994), a imagem do círculo é traçada pela trajetória da personagem: no início, o menino está construindo um mundo próprio através dos brinquedos, até que surge uma voz que “se fez clara e quase tão real quando o soldadinho de camisa azul” (p. 60); em seguida, o conto vai dando conta da lenta aproximação entre os dois em função da relação do homem com a mãe (“Olhos nos olhos, apresentou-se. Esticado o braço, sentiu a mãozinha nadar naquela outra imensa, pesada, quente. A mãe fez um riso mudo, a cabeça inclinada para o lado.”, p. 60-61); até que, por fim, o homem aparece na porta, com mala na mão, e o menino percebe que sua vida vai retornar ao vazio de antes de sua chegada e se desespera: “Com o instinto e o ardor de todos os índios da América atirando-se às muralhas do Forte, ele parte em corrida muda, agarra-se às pernas do homem e começa a chorar.” (p. 62).

Há alguns aspectos que ligam este a outros três contos do livro: em primeiro lugar, o fato de a mãe cantar, sugere que ela pode ter sido sensibilizada pela canção d’“O violeiro azul” (1994); depois, mostra-se a proximidade da casa com o rio, o que pode sugerir que o conto apresenta a outra margem para onde as personagens de “A travessia” (1994) tentavam escapar da ilha; por fim, há uma menção a um “forasteiro”, que pode ser o próprio homem que mora na casa do menino como pode também ser o forasteiro dos contos “O sol vertical e uma bala no tambor” e “Filho da terra” (1994) ou, ainda, é possível que essas duas personagens sejam a mesma pessoa que aparece em “O forte está vazio”. O conto, com suas lacunas, permite tais possibilidades e o que pesa é a incerteza.

Não lembrava quem ensinara a brincar de Forte Apache. Os soldadinhos de plástico, os índios, cavalos, guaritas, as muralhas em madeira resinada, tudo já habitava uma caixa velha quando ele se apercebeu das coisas que o rodeavam, o quarto onde dormia, o espaço repartido no armário perobarrosa, um cabide onde descansavam apenas xales e vestidos, a cama única.

Foi sob o leito que descobriu a caixa, em pura ânsia investigatória. Ninguém ergueu-lhe a tampa com um sorriso. Ele próprio tirou as peças, arranjou as casas e guaritas, dispôs o muramento em deduzido quadrado, separou os brancos de peles-vermelhas e começou uma história. Uma história pela metade. Mas carecia de nomes e rostos, e palavras ditas com a mão no ombro. Assim como na sala faltava a foto que vira na casa do Zeca: os noivos no sofá, os parentes sentados à volta. Faltavam também os cinzeiros, o porta-chapéus. E o escabelo? Pois no meio desse grande vazio aquele homem chegara, sentara na poltrona e lera o vespertino local – a xícara de café na mão. Assim fez dia após dia, até a tarde em que o menino vem à porta e o vê de pé. Sobre o sofá, uma revista dobrada e o chapéu. E ao lado, encostada ao pano encardido da poltrona: a mala. (“O forte está vazio”, 1994, p. 62).

De certa maneira, “O forte está vazio” (1994) trata da decepção de uma criança diante de suas primeiras perdas, o que acontece também no conto “Arroz com mogango, perada e laranjas de sobremesa” (1994), quando o menino, que se encontra de férias na fazenda onde mora a avó, descobre que os animais que ele observa afetuosamente num dia, viram comida para a família no outro. E isso se dá a partir da figura de um porquinho, que ele tinha visto brincar com um cachorro mais cedo.

Ao regressarem do pomar, ele percebeu o movimento diferente no pátio. A Esmeralda carregava um chaleirão de água fervendo, a mãe, de avental, afiava uma faca enorme e o Tonho, filho do seu Terêncio, empunhava um ferro comprido e pontiagudo, parecido com uma espada. Uma mesa de madeira com sulcos riscados à faca fora colocada sob os cinamomos. Tonho largou o ferro-parecido-com-uma-espada e em pouco voltou trazendo nos braços o leitãozinho embarrado. O porco grunhia muito. Colocaram-no sobre a mesa, de barriga pra cima, e dois homens o seguraram pelas patas bem abertas. O menino correu para a mãe, puxou-a pelo avental. Ela o afastou dizendo que fosse brincar pros lados do galpão. O porquinho guinchava feio, dava nervoso de escutar. Tinho mediu com o palmo o peito do animal, onde bateu o dedo mínimo, levantou o ferro bem de pé, a ponta fininha pesando na pele. Agarrou com as duas mãos o cabo de madeira e, num movimento seco, como quem atravessa uma melancia, enterrou um tanto da haste direto no coração. Largou o cabo e deu um passo pra trás. O ferro pulsava – cravado feito pau de bandeira – e pulsava, cada vez mais lento, até cessar de todo, junto com o último guincho. O menino fechou os olhos e engoliu com barulho. (“Arroz com mogango, perada e laranjas de sobremesa”, 1994, p. 67-68).

Mais adiante, o porco é levado assado para a mesa do almoço e o menino se recusa a comer e vai para o quarto chorar (“Uma bola foi crescendo no peito, os olhos se encheram d’água. A vó fez cafuné, o que estava acontecendo? Ele bem que desejava dar-lhe um sorriso, mas a garganta se apertava, como se a corda com que amarraram o porco estivesse enlaçada no seu pescoço.”, p. 69). A avó e os pais explicaram ao menino que “[o] porquinho não era gente” (p. 70) e que era preciso comer para crescer, pois “[a]ssim eram

as coisas no mundo, tudo com sua função” (p. 70) e a função do porquinho era servir de alimento.

O menino almoçou, mastigando devagar, engolindo as lágrimas que lhe salgavam a boca. Vieram as laranjas de sobremesa. E veio a tarde trazendo o sol depois a chuva de novo, e o dia morreu triste como todo entardecer no campo. De vez em quando um mugido apartado varava as coxilhas como um grande lamento a anunciar mais uma noite fria de julho. Só então o menino sentiu fome outra vez. (“Arroz com mogango, perada e laranjas de sobremesa”, 1994, p. 70).

O conto narra, assim, a experiência de dessensibilização por parte daquele menino em face à perversidade do mundo, que vai tornando naturais certas condutas que, num primeiro momento, parecem cruéis para uma criança, a quem as paradoxais “regras” do mundo ainda não foram completamente apresentadas e que, justamente por isso, lança sobre as coisas um olhar questionador. E esse olhar questionador do menino, por sua vez, se projeta para o leitor, que será capaz de ver, nessa ausência de esperança encenada pelo texto, um horizonte. Para Leyla Perrone-Moisés, “[a] palavra não presentifica as coisas, ela as torna irremediavelmente ausentes. Mas, nessa ausência, pode-se ler o desejo de uma outra realidade, desejo suficientemente forte para repercutir num real insatisfatório e, indiretamente, colaborar para sua transformação.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 90).

4.1.2 Algumas peças sobre o encarceramento: *Deixe o quarto como está* ou estudos para a composição do cansaço

Deixe o quarto como está (2002) é um livro que gira em torno de uma poética do cansaço e da solidão, sentimentos que, ao longo das narrativas, são movidos por um fragmento de esperança que não é capaz de operar nenhuma ação por parte das personagens. Não apenas por já trazer a forma do círculo em seus contos, o que sugere uma ideia de repetição e exaustão, mas também por apresentar personagens que lidam com situações das quais elas não têm condições físicas ou psicológicas de sair, o livro é uma espécie de estudo sobre o conformismo e a impossibilidade de ir adiante (ou “estudos para a composição do cansaço”, como sugere seu subtítulo). Para Flávio Carneiro (2005, p. 135),

[a]lternando luz e sombra, o autor vai construindo essa atmosfera indefinida, sob a qual ergue-se um mundo que nos soa familiar, apesar do que parece à primeira vista. Talvez o familiar esteja nos sentimentos que comandam os personagens: cansaço, solidão, tristeza e, em meio a tudo isso, uma magra e insistente vontade de acreditar. Ou talvez esteja na forma inacabada de cada uma dessas composições, a nos lembrar nossa condição humana, sempre provisória.

Esse aspecto de inacabamento, tão próprio da contemporaneidade, confere às narrativas de Bettega uma possibilidade de completude imaginária, deixada para que o/a leitor/a as projete no horizonte de suas possibilidades. É como se a esperança, ausente nesses contos, fosse um porvir, uma busca constantemente renovada. A esse respeito, Renato Cordeiro Gomes escreveu uma resenha intitulada “Narrativas de prontidão resgatam resíduos utópicos” (2003), na qual aponta para algumas dessas características na obra.

São, de um modo geral, histórias de solidão, esperas, adiamentos, muitas vezes daquilo que não faz sentido, num mundo que se tornou absurdo. O fantástico se faz, então, quando esse insólito, esse estranho, incorpora-se ao cotidiano, sem absolutamente causar estranhamento aos personagens (mas, sim, ao leitor). Fantástico este construído por uma linguagem translúcida, numa frase límpida, enxuta, sem malabarismos retóricos, absolutamente precisa e rigorosa em sua aparente simplicidade, instaurando uma outra lógica no cotidiano que se transformou: “um silêncio sólido, branco, da cor do nada” (GOMES, 2003, p. 253).

O emprego do fantástico, por sua vez, parece remeter a essa impossibilidade de encarar a realidade – como uma espécie de ficção que assume que a sua fuga possível se projeta para dentro do próprio terreno ficcional. O fantástico em Bettega, assim, emerge de

um impulso metaficcional contido no horizonte de expectativas das personagens. Para que outro lugar, senão a literatura, aquelas personagens poderiam fugir?

Sem divisões, o livro apresenta catorze contos e tem como epígrafe um fragmento de *Três rosas amarelas* (1992), de Raymond Carver: “Deixe o quarto como está. Agora, está tudo pronto. Estamos prontos. Quer ir?” (CARVER *apud* BETTEGA, 2002, p. 7). Na obra de Bettega, a epígrafe possui sempre uma força, um impulso inicial que perpassa todo o projeto do livro. Nesse segundo livro do autor, essa projeção não poderia ser diferente. No primeiro conto, intitulado “Auto-retrato”, essa composição da imobilidade é levada a um nível extremo, quase caricato.

O centro, o início de tudo, é esta casa grande e um tanto sinistra, as janelas sempre fechadas, muitas árvores altas ao redor (talvez paineiras, com certeza um salso-chorão). As paredes sujas, entre cinza e marrom. Não dá para dizer que é, ou foi, uma casa rica. Uma casa grande, apenas. O que mais? Claro, a perspectiva, a vista sempre de cima. A fachada (o pouco que aparece dela, em função do ângulo) e o telhado (também muito sujo, musgo nas telhas) meio que misturados num difícil e nada explícito primeiro plano. Depois, a entrevisão dos fundos da casa, já não sendo possível distinguir-se entre o que ainda é a casa e o que já são as árvores do pátio e suas sombras. (“Auto-retrato”, 2002, p. 11).

Como ocorre em “Álibi” (2004), no conto “Auto-retrato” (2002) há uma forte relação com o cinema. O conto simula uma filmagem cuja câmera, pouco a pouco, nos vai dando acesso à narrativa: no primeiro parágrafo, é feita a descrição da imagem de uma casa com o telhado coberto de musgo, o que revela a inércia do imóvel, a ausência de reparos e de ação por parte de seus moradores, remetendo à imobilidade que permeia todo o conto; depois, no segundo parágrafo, a atenção volta-se para a primeira personagem, a quem o narrador se refere como “a gorda”, uma figura completamente parada cuja descrição ocupa os dois parágrafos seguintes; por fim, no terceiro e quarto parágrafos, a filmagem se concentra na imagem de um homem misturado à sombra de uma árvore (“Somente com esforço é que será possível distingui-lo da parede escura e da sombra da árvore. É preciso forçar a vista ou mesmo usar a imaginação. Aí ele surge, decidido e austero.”, p. 12), descrito como submisso à gorda e igualmente imóvel. Nesse primeiro momento, a única coisa que se move no conto é a câmera, que traz a perspectiva e a movimentação do narrador, que se encontra acima de tudo, numa visão aérea do plano.

Este é o centro, agora mais completo: a vista de cima, a casa (sombria) com seu telhado sujo e paredes idem; depois a gorda no jardim (a grama é de um verde muito musgo e irreal), escarrapachada na cama, e o homem à sombra da árvore como um cão vigia. Ainda como parte do conjunto

(todo ele demasiado escuro, num tom de verde puxando para o preto), vai aparecer o muro. Difícil precisar a altura, por causa da perspectiva aérea, mas grosso e cinza, fechando um terreno bastante extenso que se perde na zona escura do fundo. (“Auto-retrato”, 2002, p. 12).

A cor verde, predominante na cena, remete à imobilidade, como explica Kandinsky (1996): tendo a profundidade do azul e a expansividade do amarelo nele contidos, o verde torna nula as forças das duas cores, numa fusão entre os movimentos excêntricos do amarelo e os concêntricos do azul.

O verde absoluto é a mais calma de todas as cores. Não é o foco de nenhum movimento. Não se faz acompanhar nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Nada pede, não lança qualquer apelo. Essa imobilidade é uma qualidade preciosa e sua ação é benéfica sobre os homens e sobre as almas que aspiram ao repouso. Mas esse repouso, por fim, corre o risco de tornar-se enfadonho (KANDINSKY, 1996, p. 93).

Se no tom de verde houver a predominância do amarelo sobre o azul, prevalecerá a indiferença; por outro lado, se o azul for dominante, pesará mais o caráter da imobilidade. Para a figura da gorda, ao sol, o que domina, portanto, é a indiferença; para o homem, por sua vez, a prevalência é da imobilidade ou de uma impossibilidade de efetuar mudanças significativas. Assim, nenhuma ação acontece na maior parte do conto, seja por indiferença, seja por impossibilidade de agir. O único movimento que surge à frente da câmera aparece através daquilo que está, a princípio, fora do plano e, portanto, fora dos limites do muro: dois meninos que, diante da casa, gesticulam, sussurram e apontam para o topo, na intenção de subir.

É fácil perceber o que os safadinhos tramam. Antes mesmo de um deles fazer escadinha para o outro, já dá para entender o que eles querem. O que subiu agora puxa o outro pelo braço, e logo os dois estão sobre o muro, olhando lá para dentro. Têm movimentos de fato, é quase desnecessário dizer, são silenciosos e ágeis, e deslizam sobre o topo do muro como uma corrente elétrica percorrendo um fio de cobre.

Lá dentro, a gorda sob o sol e o homem à sombra são apenas duas estátuas.

Os garotos estão excitados, é visível isso, seus movimentos são rápidos e em tempos: avançam, param, estudam, avançam... Na verdade, mais parece um avanço muito vagaroso e gradual, só que visto num filme em rotação acelerada. Avançam, param, avançam... Até que descubrem o lugar ideal para descer, onde o galho de uma árvore ultrapassa o muro por cima. (“Auto-retrato”, 2002, p. 13-14).

Mesmo após a entrada dos meninos, a ausência de movimento permanece enquadrada pelo conto, inclusive incomodando a figura do narrador, que faz várias intervenções: “Não é possível que ninguém faça nada, que aquele imbecil continue como

uma múmia à sombra da árvore.” (p. 14), “Será que ninguém percebe o que está acontecendo?” (p. 14) e “Fica até difícil continuar.” (p. 15). Ele segue incomodado, mas vê na gorda a única possibilidade de percepção:

A esperança é a gorda. Se alguma coisa acontecer, virá da gorda. Sim, a gorda, finalmente! Finalmente ela lança um olhar na direção do homem. Ela lançou seu olhar. Foi rapidíssimo, menos de décimos de segundos, e já voltou à sua passividade de estátua. Mas não importa, foi apenas o suficiente para deflagrar toda a ferocidade contida no seu homem-cão. Foi como se ele recebesse um laço, ou a descarga de um raio, e, antes de o primeiro garoto conseguir pular para o lado de dentro da casa, ele, o homem-dobermann, já está (que movimento impressionante) com os dois delinquentezinhos presos pelo cogote, um em cada mão. (“Auto-retrato”, 2002, p. 15).

O homem, então, apanha os dois meninos e os leva para a frente da gorda, que não se manifesta, fazendo jus à indiferença que lhe é conferida pela cor verde e pela posição ao sol: “Ela o despreza profundamente, e já mostra outra vez aquele ar de quem está alheio e superior a tudo, não tem mais jeito.” (p. 15).

E ele, resignado, mas sem demonstrar nenhum tipo de mágoa, vira de costas para a gorda, abre os braços ao máximo de sua envergadura e os fecha bruscamente, chocando as cabeças dos garotos uma contra a outra. Duas vezes, com a violência digna de sua severidade. Depois solta os meninos, que dão três ou quatro passos cambaleantes e desabam no chão. O homem senta-se na grama, os joelhos abraçados e um ar que se poderia chamar quase de paternal. Como quem vela um doente, ele aguarda com paciência e zelo os garotos voltarem a si. Quando eles tornam a se mexer, o homem se levanta, estende-lhes as duas mãos e os põe em pé. Faz-lhes um afago na cabeça – cada um deles tem um enorme inchaço na testa. O homem leva os dois meninos pela mão até onde a gorda está deitada. E é apenas nesse instante, quando os garotos estão mesmo na frente dela, que se dá uma alteração muito sutil na sua posição de estátua. Sem mexer o resto do corpo, a gorda espicha o braço, assume um ar compungido, e roça os nós dos dedos sob o queixo de cada um dos garotos, lentamente. Há alguma coisa no rosto dela, difícil de identificar, mas que bem pode ser uma lágrima. O gesto cessa, e ela se põe outra vez estática. O olhar do homem é tomado por uma expressão de abandono. Mas ele logo se recompõe e, de mãos dadas com os garotos, leva-os até o portão. Tira alguma coisa do bolo, balas, chocolates, talvez umas moedas. Os meninos sorriem e vão-se embora. (“Auto-retrato”, 2002, p. 15-16).

O fragmento acima, da mesma maneira que as forças do amarelo e do azul se anulam dentro da cor verde, reencena a imobilidade do restante do conto: o gesto de violência contra os meninos é seguido por um gesto oposto, de carinho – e essas duas forças se anulam, pois não se sobressai nem o carinho nem a agressão. Para Mello (2012), as crianças “representam o lado lúdico, curioso e espontâneo” e, ao invadirem “o espaço estagnado e tenso” da casa, simbolizam a “necessidade de conexão com o impulso da

aventura que pode romper com a inércia” (p. 306). O próprio final do conto, imediatamente após a saída dos meninos, retorna à descrição inicial e, como se fechasse um círculo, encena, por parte do homem, um gesto oposto e ao mesmo tempo em direção à inercia, numa luta desesperada contra a própria imobilidade, com a repetição de gestos que nada podem diante da indiferença da gorda.

E nessa perspectiva de cima, é a tal casa grande e sombria e seu telhado sujo de musgo; a gorda esparramada sob o sol, as árvores, o terreno, o muro. Tudo estático, tudo impressionantemente impassível. A não ser o homem, o homem-cão, ao pé da árvore. E aquele seu movimento de erguer e baixar o braço. Nenhum outro movimento a não ser o do braço do homem que se ergue e baixa com feroz regularidade, o braço que sobe e desce e torna a subir e descer num ritmo constante e que, mesmo não havendo som, nos obriga a ouvir essa coisa que bate, e bate, e bate, bate, bate, bate. (“Auto-retrato”, 2002, p. 17).

O conto funciona como um ensaio sobre a composição de um conto, porque nos obriga a pensar no paralelo com o cinema e a imaginar todo o relato como um único plano. Como explica Marcel Martin (2005), em *A linguagem cinematográfica*, o plano tem duas definições possíveis em cinema: “do ponto de vista das filmagens, [corresponde a]o fragmento de película impressionada entre o momento em que o motor da câmara começa a trabalhar e aquele em que pára. Do ponto de vista do montador, é o pedaço do filme que fica entre duas tesouradas [...]” (p. 177). O conto é um recorte, o que corresponde à ideia de plano se o considerarmos do ponto de vista do montador. A figura do montador, por sua vez, é encenada dentro do conto pela figura do narrador.

Do ponto de vista do título “Auto-retrato”, podemos inferir que, sendo a figura do narrador a que mais se move no conto, por trás da câmara, o relato pode ser, na verdade, um retrato sobre ele, sobre a sua maneira de filmagem e, ao mesmo tempo, sobre a filmagem de si mesmo através daquilo que a câmara não mostra, mas que é sugerido através do recurso ficcional da linguagem; o conto é cheio de lacunas, o que permite diversas possibilidades interpretativas, e acaba apontando para aquilo que não é dito e que, portanto, apenas parece ausente. A ideia de autorretrato, por outro lado, pode também corresponder ao projeto do próprio livro, em que a ideia de cansaço e imobilidade perpassa todas as outras narrativas, sendo o primeiro conto uma espécie de miniatura da falta de saída encenada pelo projeto do livro. Ou, externo ao conto, como acontece com as pinturas, o conto pode também se configurar como um retrato de seu autor e sua maneira de escrever contos: a ausência de ação (e, portanto, de uma ênfase na história) como uma maneira de

assumir o seu modo de narrar, em que o foco é sempre a forma. Tomando emprestado um fragmento do conto “Álibi” (2004), aqui

me parece válido o paralelo com o cinema: a representação por imagens para criar a ilusão do real; por outro lado, tem muito de sonho, tem esse inegável arrancamento do mundo que é uma sessão de cinema, e a exigência contraditória do escuro para se poder enxergar [...] (“Álibi”, 2004, p. 126).

Assim, ao forjar a ideia de filme, o conto parece assumir o seu paralelo com a própria ideia de conto: algo que arranca o expectador/leitor ou a expectadora/leitora de seu mundo para mergulhá-lo/a na ficção e devolvê-lo/a apenas depois de ter nele/a provocado um efeito. Como no fragmento acima, que se refere literalmente ao cinema, há também no conto a necessidade do escuro, ou seja, de lacunas a serem preenchidas pelo ato interpretativo. O conto “Auto-retrato”, ao terminar com o ritmo violento dos socos que a personagem lança sobre o saco de terra na tentativa de romper a inércia, liga-se ao conto imediatamente posterior, “Exílio”, que nos chega com o desejo de mudança por parte do narrador e sua vontade de “fechar a loja e ir embora da cidade” (p. 19), uma mudança que não se concretiza, pois a personagem se encontra perdida diante da imensidão da cidade e termina vencida pelo cansaço, que é provavelmente também o possível desfecho para “Auto-retrato”.

Já analisado no primeiro capítulo deste trabalho, o conto “Exílio” (2002) carrega também a imobilidade e a ausência de saída presentes no primeiro conto. Em “Exílio”, a personagem se vê presa à própria cidade e à loja na qual seu produto praticamente não vende. Assim como as personagens do conto anterior, neste o dono da loja também sente dificuldade para se movimentar, como se o espaço do conto – que é também o espaço da loja – fosse gelatinoso e o forçasse à imobilidade, como mostra o fragmento abaixo.

Claro que o calor que faz nesta cidade também ajuda a aumentar a sensação de sufocamento. Deixa a gente meio atado. Às vezes me parece que o ar de dentro da loja vem endurecendo, tornando-se uma espécie de gel que vai tomando conta do interior da loja, o que evidentemente dificulta os movimentos aqui dentro. (“Exílio”, 2002, p. 19-20).

Compondo um projeto maior que o que está contido no livro, “Exílio” se liga ainda a dois outros contos presentes no livro *Os lados do círculo* (2004) – “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)” – pela repetição da agonia desta personagem na personagem Marta, que também quer “fechar a loja e ir embora da cidade” (p. 19). Em “Exílio”, o conto começa com a vontade de deixar a loja e encerra justamente com o

movimento de retorno: ações contrárias que tendem para a imobilidade, assim como em “Auto-retrato”. Para Ana Maria Lisboa Mello, “[o] retorno significa a impossibilidade de deixar a cidade, de evadir-se daquela realidade insólita, com estranhos habitantes e um trabalho sem sentido. A realidade é estática, como um beco sem saída, sem promessas de algo que possa suplantar o vazio” (2012, p. 307).

A narrativa seguinte, “Aprendizado” (2002), já fez parte de uma versão não publicada do livro *Os lados do círculo*, apresentada como parte da dissertação de mestrado de Bettega, intitulada “Os lados dos lados do círculo” (2000). Nela, “Aprendizado” era espelho de “Um lugar no mundo”, conto que não chegou a ser publicado em livro e que trazia a constante busca da personagem por algo que nunca chegava. “Aprendizado”, na versão publicada em *Deixe o quarto como está* (2002), trata da vida medíocre do narrador, repleta de pequenas falências, mas apresentada em detalhes que conferem beleza a cada um desses acontecimentos. Num primeiro parágrafo, ele fica sabendo pela mulher com quem ele havia passado a noite que vai ser demitido na manhã seguinte. Na sequência, ele conta a ela que a mãe está quase morrendo, fato que vai se tornando uma obsessão sempre que ele conversa com alguma personagem no conto. Em casa, a decadência do narrador é ainda mais evidente: quando ele chega e não encontra nada para comer, ele começa a catar farelos de pão na toalha da mesa. A cena é de uma lentidão que parece dar conta da dificuldade da personagem.

Sento à mesa da cozinha e fico juntando uns farelinhos de pão sobre a toalha, com a ponta do dedo umedecida na língua. A toalha já está quase limpa quando entra meu pai e diz que a velha piorou, ele tem os olhos inchados e pelo jeito andou chorando. Bem que ele podia fazer um café agora.

Você não quer um café?, eu pergunto.

A gente precisava era levar ela no postão, ele diz, e começa a me ajudar nos farelinhos, só que sem molhar a ponta do dedo. Com o dedo seco é mais difícil, é necessário formar um montinho razoável para poder pinçar os farelinhos unindo o indicador e o polegar, em compensação a quantidade que se leva à boca é maior e mais apetitosa. Mas eu vou pelo mais fácil, lambo bem o dedo e grudo os farelos com a maior facilidade, sempre fui pelo mais fácil.

Você não faria um café agora?, eu pergunto.

Depois que ela morrer, quem é que vai cortar as minhas unhas?, ele pergunta, acho que por estar olhando para os dedos enquanto prossegue no serviço de juntar os farelinhos de pão. (“Aprendizado”, 2002, p. 29-30).

O diálogo desencontrado demonstra a falta de ligação entre os dois, o que é também uma espécie de falência da instituição familiar. E já nesse momento aparece uma nova obsessão da personagem: “Você sabe qual é o tempo de trabalho que a gente precisa ter pra ganhar seguro-desemprego?” (p. 31), ele pergunta ao pai. E segue perguntando a mesma coisa a todo mundo que encontra, inclusive aos amigos do Bar do Jones, que é para onde ele vai depois da conversa com o pai, e onde acaba sendo mais uma vez vítima da própria condição de falência.

O Darci se aproxima e me pergunta quando vou pagar os cinquenta mangos que lhe devo, eu digo que o Binho vai me emprestar, que em seguida o Binho chega e me empresta. Mas o Darci não quer saber, me empurra para o corredor dos banheiros e me dá uns empurrões que é para eu aprender a não ficar devendo para os outros. Ele me espreme contra uma pilha de engradados, põe a mão no meu pescoço, me forçando a cabeça para trás, eu vejo uma caixa balançando lá no topo da pilha e fico torcendo para que ela não caia em cima de mim.

Dessa vez eu vou te dar só uma, ele diz, me despacha um murro na boca e vai embora. Aproveito que estou perto do banheiro e vou lavar a boca. Sinto o lábio inchado mas não tem espelho para ver como ficou, faço um bochecho e quando cuspo a água avermelhada ouço o barulho do meu dente batendo na pia, um dente que andava meio frouxo havia muito tempo e que agora se foi de vez. É dos de cima, quase na frente, daqueles que ficam na curva da dentadura, me dá curiosidade de ver como fiquei sem dente. Mas não tem espelho no banheiro. (“Aprendizado”, 2002, p. 32).

Num só fragmento, ficamos sabendo que a personagem tem uma dívida com o Darci e que apanha por causa dessa dívida. Além disso, por conta das dificuldades financeiras e a conseqüente falta de tratamento dentário, ele tinha um dente já a ponto de cair, que acaba perdendo na briga. Pela condição do banheiro, sem espelho, sabemos também que se trata de um bar simplório, um tanto decadente. Mas a ausência de espelho indica ainda uma ausência de questionamentos por parte da personagem, pois o espelho é um “‘ser’ que nega” (BERNARDO, 2004, p. 12) e negar é, no mínimo, não aceitar as coisas como elas são; aqui, ao contrário, a personagem é extremamente conformada e passiva diante de suas pequenas falências. Mais adiante, ele encontra o Binho, que se recusa a emprestar o dinheiro, mas promete ajudá-lo com o remédio para a mãe doente e o leva até a farmácia onde trabalha.

Este aqui vai resolver, certa vez com apenas uma dose dessas levantei uma égua quarto de milha que os caras já iam sacrificar, ele diz, mostrando as ampolas e me explicando que é preciso misturar a incolor com a leitosa, mais um pozinho branco que vem num envelope. Eu

apanho o remédio, agradeço e digo que preciso voltar. (“Aprendizado”, 2002, p. 34).

O Binho trabalha numa farmácia veterinária e o remédio que ele oferece é para animais, mas a personagem parece não se importar e o leva para casa mesmo assim, no intuito de oferecê-lo à mãe. No caminho, ele vê uma fila e se aproxima. Descobre que se trata da fila do INAMPS para pegar fichas para atendimento no hospital. Ele pensa na mãe e decide ficar na fila.

Um cara me observa meio de longe, chega perto, me oferece trinta reais pelo meu lugar e eu fico de pensar.

Me dá dez minutos, eu digo, e ele não responde nada, como se eu não tivesse falado nada.

Tudo bem, eu digo, trinta pilas e o lugar é teu.

Agora só pago quinze.

(Puta que pariu.) Tudo bem, eu digo. (“Aprendizado”, 2002, p. 35)

Dividido entre a preocupação financeira e a doença da mãe, ele acaba vendendo a própria vaga na fila e justamente por isso, no percurso de volta, acaba se deparando com um homem aparentemente bem vestido e deitado no chão, abraçado a um mendigo, o que parece sensibilizá-lo.

O digital da esquina marca 4:37, 09°, 4:37, 09°, 4:38. O néon de um luminoso pinta a calçada de verde, tem dois caras estirados na calçada, um deles é maltrapilho mas o outro até que está bem vestido, deitado com a cabeça sobre a jaqueta enrolada e abraçado ao maltrapilho. Deixo o saco com o lanche ao lado deles. (“Aprendizado”, 2002, p. 35).

A cena é exatamente a mesma que aparecerá, mais adiante, em “Crônica de uma paixão” (2004), numa outra perspectiva, e com mais detalhes. Em “Aprendizado” (2002), que o antecede, a luz verde néon da farmácia já marcava bem o espaço, como se o congelasse para uma percepção posterior – a ser encenada pelo novo conto –, o que mais uma vez, portanto, recorre ao verde como uma evidência da imobilidade dessas personagens.

À noite, na rua, caminho a esmo, cruzo com um mendigo que me lança um olhar de fome, paro à frente do homem, ele está sentado no chão e encostado na grade de ferro de uma farmácia, verde néon que brilha acima da sua cabeça. Seu cheiro é um cheiro doce e forte de suor velho, seus cabelos, sua barba, seus pés (ele está de pés descalços), tudo nele é imundo, há uma trouxa ao lado, repleta de panos imundos, há um cachorro igualmente imundo que dorme sobre sua perna. Ele continua me jogando seu olhar faminto mas não diz nada. Vou até um bar, compro um sanduíche e entrego para ele, que o devora com rapidez. Sento-me ao seu lado. Ele se estende na calçada apoiando a cabeça na trouxa. Tiro os meus

sapatos e os enrolo na jaqueta para formar um travesseiro, e me aninho ao seu lado, sentindo no rosto a textura dura e oleosa dos seus cabelos imundos e de sua barba imunda. Ao acordar penso em ti. O dia está amanhecendo e sinto um pouco de frio. O mendigo já não está mais ao meu lado e carregou também a trouxa e o cachorro. Minha coluna dói. Penso em ti. Enquanto eu dormia alguém deixou ao meu lado um saco plástico com sobras de comida, não há nada estragado e o cheiro não é ruim. Deixo-o de lado. E penso em ti. (“Crônica de uma paixão”, 2004, p. 66).

A cena de “Aprendizado” mostra, por outro ângulo, de que maneira o lanche apareceu ao lado da personagem de “Crônica de uma paixão”: a decadência do primeiro – de diversos níveis – encontra a decadência do segundo, fruto de uma decepção amorosa. Em outro fragmento, a personagem de “Aprendizado” afirma que sente a própria vida como pertencente à cena de um filme no qual ele é simultaneamente personagem e espectador.

Uma vida contínua, permanentemente acordado, embora as coisas passem por mim como num sonho, como se um filme infinito estivesse sempre acontecendo à minha volta, um filme do qual sou ao mesmo tempo personagem e espectador. Quando ando na rua de noite, como agora, não penso em nada, sou apenas parte da paisagem da rua, como se numa fotografia de uma rua de noite eu fosse alguém fotografado caminhando nessa rua de noite. (“Aprendizado”, 2002, p. 29).

Mais adiante, é como se a personagem de “Aprendizado” passasse também pelo conto “Se o homem escutasse” (1994), no qual um homem, do alto de seu apartamento, não escuta os gemidos do morador de rua que revira o lixo.

Passo ao lado de uma lixeira grande, dessas de calçada, deve ser de um prédio de muitos apartamentos. Ouço um remexer nos sacos, um escarafunchar à procura de lixo comível, e me preparo. Pelo ruído é um gato, os cachorros são mais espalhafatosos. Movimento os dedos dentro da bota para aquecê-los, pelo jeito será um bico dos bons. Contorno a lixeira e dou de cara com um sujeito barbudo e esfarrapado, de joelhos, tentando puxar um saco bem dos de baixo. Ele me vê, pára um instante, mas logo retoma sua operação de retirada do saco, com certeza detectou ali um bom lixo. Depois de algum esforço, consegue retirar o saco, um desses de supermercado, rasga-o e com as mãos leva à boca tudo o que tem lá dentro. Chego mais perto dele, dou uma olhada para os lados a fim de verificar se de fato estamos sós, porém a cerração é tão forte que praticamente nos isola num pequeno círculo onde ninguém pode nos ver. Quando estou a um passo dele, aplico um daqueles meus sem puxar a perna para trás. Acerto bem na ponta do queixo, sinto que é um dos melhores bicos dentro dessa nova técnica. O cara salta de costas no meio-fio. O saco com a porcaria voa longe e me respinga um pouco na cara. (“Aprendizado”, 2002, p. 36-37).

Em cena semelhante, um morador de rua aparece no conto “Crônica de uma paixão” (2004), e é visto pela personagem procurando comida no lixo. A frase que encerra

o conto – “E o mendigo segue andando pela noite.” – remete à possibilidade de continuidade da cena: o mendigo em questão pode ser o mesmo que é agredido pela personagem de “Aprendizado” (2002) e também o mesmo que é levado pelo sr. Alexandre Costa em “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa” (2004).

Vou andando e me misturando à noite, então percebo alguém no outro lado da rua vasculhando uma lixeira na calçada. Sento no meio-fio e fico olhando. O homem, coberto por trapos sujos, retira um saco plástico desde o fundo da lixeira, abre o saco, apanha o que tem dentro, parece ser um sanduíche, cheira, abre o sanduíche, cheia outra vez e depois recoloca o sanduíche no saco com cuidado e o devolve à lixeira.

E o mendigo segue andando pela noite. (“Crônica de uma paixão”, 2004, p. 69).

O fato de o mendigo seguir “andando pela noite” sugere, ainda, o próprio recorte da forma do conto, como ocorre com o plano de um filme cuja fratura, no processo de montagem, se situa justamente no meio de uma ação para apenas sugerir a sua continuidade. No caso da literatura de Bettega, que funciona em rede, essa cena poderá ser retomada em outro conto, como uma possibilidade de sequência. Assim, as personagens podem, como sugere a personagem de “Aprendizado” (2002), ser também espectadoras das cenas de outros contos, numa rede tecida pelo conjunto da obra. Enquanto esse conto mostra o percurso de uma personagem que não possui seu lugar no mundo, mas que se conforma com sua condição, o conto seguinte, “Insistência” (2002), faz um percurso inverso: ao invés de a ausência de avanço se situar na falência da personagem, há aqui uma ausência de avanço por força de uma impossibilidade de acordo entre dois lados e seus interesses opostos.

Na narrativa, há uma oposição de forças entre quem está dentro e quem está fora de um lugar cuja natureza não é especificada, mas que, pela descrição, é semelhante a um condomínio fechado. O espaço, aparentemente cercado por muros, é protegido por alguns seguranças, que lutam com violência contra qualquer possibilidade de invasão. O conto apenas alude à situação, sem dizer quem são esses lados e o que cada um tem a perder caso decida ceder, o que sugere uma espécie de luta entre classes sociais distintas. Em determinado ponto do conflito, uma das pessoas do lado de fora acerta alguém do próprio grupo e é elogiado pelos outros, do lado de dentro.

[...] eu me esquivava cada vez melhor, pelo menos pra isso aquela merda toda estava servindo, eu me safava bonito e cada vez mais fácil, mas também dava os meus porque eu gambeteava cada vez mais lindo soltando os braços e as pernas pros lados e ia pegando quem estivesse por

perto, e foi assim que acabei pegando o queixo de um dos caras, peguei tão de jeito que o cara caiu e eles vieram e se serviram no cara, e esse já foi um dos que não voltou mais, aí um deles virou e falou “você bate bem pra caralho”, e um dos caras também tinha visto e veio e me deu uma cotovelada no pescoço, eu sabia que muitos dos caras não gostavam de mim porque eu ficava sempre contrariando e dando palpite e que na primeira oportunidade os caras viriam para cima de mim, mas aí aquele deles que tinha gostado da minha paulada acertou o cara que me deu a cotovelada e vieram outros e pegaram de jeito os caras na base do pau e eu fui junto no meio daquela zona toda e quando vi estava sentando o cacete nos caras, e os outros riam entre si e até diziam pra mim “senta o pau, senta o pau” e assim fomos tocando os caras pra fora, batendo e tocando os caras, e depois de tirar os caras pra fora eu ia com eles, os outros, tomar uns tragos pra relaxar e conversar à toa e essa era a melhor parte da coisa, quando então eu via que aquilo sim é que era vida, e comentava com eles que aquilo era mesmo uma beleza, e eles riam e concordavam dizendo que sim, que aquilo de fato é que era viver, e a gente brindava e gargalhava à solta, mas quase sempre no bom da festa começava o corre-corre outra vez [...] (“Insistência”, 2002, p. 44).

Assim, o narrador passa a fazer parte do outro lado, tendo acesso à vida ali dentro, mas que ele logo percebe como algo sem sentido, porque em qualquer um dos lados a correria recomeçaria e ele teria que seguir lutando. Assim, ele acaba desistindo de brigar a cada invasão do grupo de fora e é expulso pelos que estão dentro, prometendo voltar, pois “estava decidido a nunca mais ter sossego na vida.” (p. 45). O conto termina exatamente no momento em que ele está saindo e já começava, mais uma vez, a ouvir “a gritaria dos caras por ali.” (p. 45), o que sugere a continuidade daquela briga, num eterno retorno, como se a narrativa se fechasse num círculo a ser percorrido indefinidamente pelas personagens.

De maneira mais subjetiva, mas também apresentando uma falta de saída para o conflito da personagem, esse eterno retorno surge no conto “Hereditário” (2002), que se situa no limiar entre a razão e a loucura, o cotidiano e o sobrenatural: presenteada pelo pai com um objeto guardado numa caixa de veludo, a personagem se vê diante de uma massa maleável e de contornos circulares da qual não consegue se livrar.

Das poucas coisas que meu pai deixou, a mim coube uma pequena caixa recoberta por um veludo puído, desses onde se guardavam anéis de diamantes, pulseiras ou coisas assim. Mas na minha caixa havia uma esfera. Não era bem uma esfera, mas uma coisa meio molenga, menor do que um ovo, maleável e transparente: uma geleia. Eu resolvi chamá-la de geleia.

Logo que a segurei na mão, senti-me como se nunca tivesse estado longe dela, como se ela fosse coisa minha havia muito tempo. A geleia se deixava moldar e eu conseguia dar-lhe formas que a mim próprio surpreendiam. Sentir sua superfície delicadamente fria, sua massa cedendo à pressão dos meus dedos, era muito, muito bom. No fundo era isso: ela era dessas coisas boas de pegar. (“Hereditário”, 2002, p. 47).

A princípio, a geleia era algo que o ligava ao pai de uma maneira saudável, como uma lembrança, mas com o tempo a geleia passou a grudar nele de maneira que era impossível soltá-la da própria mão, e então ele passou a se isolar no porão de casa, evitando contato com qualquer pessoa que morasse ali. Ele só sai do porão no momento em que não escuta mais nenhuma voz na casa, decidido a desabafar com pessoas estranhas sobre o problema da geleia.

Conversei com a primeira pessoa que cruzou comigo na rua. Perguntei se ela tinha um tempinho, sentamos num banco e comecei a explicar minha situação. Foi com surpresa que percebi que ela não via a geleia na minha mão. Não queria passar por louco, desviei o assunto, me despedi e fui embora. Tentei mais algumas vezes, até concluir que ninguém via a geleia grudada em mim. Somente eu a via. Não só via: eu sentia ela muito agarrada a mim. Claro que a situação tinha agora suas vantagens. Eu não precisava dissimular a existência da geleia diante dos outros. Mas ao mesmo tempo isso dava certa condição de irreversibilidade àquilo tudo. Não sei se me entendem, mas o fato de que ninguém mais percebia a existência da geleia em mim era o mesmo que dizer que ela jamais me deixaria. (“Hereditário”, 2002, p. 49).

Como em “O ex-mágico da taberna minhota”, de Murilo Rubião, em que o narrador quer se livrar das habilidades mágicas, o narrador de “Hereditário” tenta se livrar de seu elemento sobrenatural – a geleia grudada ao próprio corpo –, mas não consegue. Como no final do conto de Rubião, o gesto do narrador, para as outras pessoas, parece incompreensível, como se ele brincasse com o vazio. Se a personagem não pode provar aos outros o elemento fantástico, então ele parece fruto de loucura, como se ela o estivesse encenando.

Situação semelhante aparece em “O crocodilo I” (2002), conto no qual a personagem descobre um crocodilo em seu quarto e começa a duvidar da própria sanidade: “Nunca tive dúvidas de que acabaria louco, mas jamais desconfiei que a loucura chegaria assim, mansamente, na forma de um crocodilo de passos cansados e subindo no meu colchão.” (p. 51). Surpreende mais ao narrador o fato de a loucura chegar através da figura de um crocodilo do que a própria aparição do crocodilo em seu quarto.

Seus olhos eram duas bolas opacas e tristes e me transmitiam uma coisa boa, uma impressão que defini como mimosa. Mas não dei muita bola. Voltei a olhar para o teto como se nada tivesse acontecido, apenas adiei minha ida até a parede. E na verdade a presença do crocodilo deitado e me olhando era de todo indiferente para mim. Achei que, se o ignorasse, ele iria embora, mas nem sei se desejava isso. No fundo nem desejava nem indesejava, mas tinha certeza de que quando voltasse a olhar para os meus pés não o encontraria mais.

Olhei e lá estava ele, me olhando também, com seus olhos saltados e tristes. Ele me sorriu de novo, mas aí não respondi. Agora estou louco, pensei, não preciso mais desse crocodilo aqui, e comecei a me incomodar com a presença dele em cima do meu colchão. (“O crocodilo I”, 2002, p. 52).

Mas o que liga “O crocodilo I” a “Hereditário” é justamente o fato de o crocodilo também ter se grudado ao corpo do narrador, como se fizesse parte dele:

Quando acordei, ele já estava em mim. Acho que é esse o fato. Ele veio e ficou em mim. E talvez tenha sido por isso que dormi tanto. Porque não senti calor, porque senti até certo conforto no meu sono, porque me senti bem, me senti calmo, como havia muito não me sentia. O crocodilo estava colado em mim, e a delícia e o frescor que eu experimentava vinham do contato da pele amarelo-pálido da sua barriga com as minhas costas. Havia o som da sua respiração, um ruído seco e asmático que roçava meu ouvido, mas aquilo era quase nada comparado ao prazer que dava sua pele em contato com minhas costas. Eu não tinha certeza se ele dormia ou não. Movimentei-me devagar no colchão e levantei com cuidado. E ele veio junto – ele vinha junto, sempre agarrado às minhas costas. O peso não chegava a ser excessivo, mas suas mãozinhas feriam delicadamente os meus ombros. (“O crocodilo I”, 2002, p. 55).

E a partir disso, a personagem vai tomando atitudes que ela acredita que condizem com sua condição de louco, como, por exemplo, abandonar a própria casa (“Agora que estou louco, pensei, não preciso mais de casa.”, p. 56), ao que o crocodilo respondia ironicamente: “– Tem razão” (p. 56). Mais adiante, livrou-se também do próprio colchão: “se um louco não precisa de casa, pensei, também não precisa de colchão” (p. 56) e o crocodilo respondia, mais uma vez: “– Tem razão” (p. 56). Por fim, a personagem descobre que outras pessoas, assim como ele, também carregavam animais nas costas, alguns pequenos e quase imperceptíveis e outros maiores ou tão grandes quanto o dele.

Comecei a ver que muitos homens e mulheres que passavam apressados, metidos em seus ternos e tailleurs e carregando suas pastas ou dirigindo seus automóveis sabe-se lá para onde, muitos deles levavam às costas um gato, um cachorro, às vezes uma pomba. Por vezes só se via uma cabecinha sobressaindo-se à gola da camisa, junto à nuca. Outros deixavam escapar um rabo, uma pata. E em vários era apenas o volume sob a roupa, uma suave elevação do dorso, o que para mim já dizia tudo. Agora que fiquei louco, eu pensava, estou vendo coisas. Era então que eu me dava conta de que trazia o crocodilo nas costas, porque ele não se aguentava e emitia aquela risada rouca no meu ouvido e dizia: “tem razão”. Eu não lhe dava muita bola. Aliás, além de reconhecer o bem-estar que ele me transmitia, nunca lhe dei muita bola. (“O crocodilo I”, 2002, p. 57).

Como sugere o algarismo romano presente no próprio título, “O crocodilo I” tem continuidade num outro conto do mesmo livro, intitulado “O crocodilo II”, e que é intercalado por “A cura” (2002). Neste último, uma pequena cidade é tomada por um vírus

desconhecido que é responsável por uma onda de cansaço que ronda as personagens do conto, mas que possivelmente atinge também as personagens do livro como um todo, quase sempre cansadas e em estado de sonolência.

[...] o vírus não afeta diretamente nenhum órgão determinado, o corpo se mantém clinicamente saudável, apenas cai sobre nós o cansaço. Mas nos casos mais graves é um cansaço que aniquila, que pesa nos ossos, que imobiliza o corpo até fazê-lo desabar. A degradação das nossas casas e ruas, o lixo, toda essa coisa inóspita que nos rodeia só vem aumentando com o cansaço. Mesmo o simples movimento de erguer a mão ou abrir a boca para dizer uma palavra torna-se uma tarefa profundamente penosa; e o que acaba acontecendo é que nos deixamos ficar, deitamos numa cama, no chão ou mesmo na rua, e nos deixamos ficar. Somos há muito uma gente cansada, que se deixa ficar. Nosso corpo, ali estirado, continua funcionando, urinamos, defecamos, transpiramos, mas se não passa alguém para nos arrastar até o hospital, permanecemos deitados até morrer de inanição. (“A cura”, 2002, p. 60).

Para Renato Cordeiro Gomes, o conto resgata resíduos utópicos ao problematizar essa luta contra o cansaço, tão presente no mundo propriamente dito e no mundo escrito de Bettega, o que também está em consonância com o subtítulo de *Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço*.

Estudos: experimentação, pesquisa, sondagem, ensaio – o que permite o esboço, o inacabado, para pôr em prática, com o artifício da literatura, o antídoto contra o vírus da linguagem. Assim, o conto “A cura” talvez seja exemplar, para indicar as possibilidades de salvar ainda os resíduos utópicos que a literatura preservaria. Diz esse texto: “Não sabemos, e talvez jamais saibamos, o que veio primeiro: se foi o vírus que aqui se instalou e causou toda a degradação, ou se foi a degradação, a insalubridade do nosso meio que gerou o vírus”. A dúvida leva, um pouco mais adiante, a indagar: “Ou será que a imagem de coisa sadia vem de um suposto tempo em que nosso território também foi sadio, antes do vírus? Será que houve um tempo antes do vírus?”. Prontidão contra o cansaço: tentativa de fazer voltar à cena resíduos utópicos, problematizando-os. Falar da realidade exige pois mediação; os apelos ao fantástico e às imagens insólitas, presas ao banal mais corriqueiro, são um falar dobrado, que permite, por via indireta, representar o mundo dos monstros que é o nosso, aqui e agora. (GOMES, 2003, p. 254)

No conto, a doença é capaz de paralisar as pessoas de maneira que elas ficam impedidas de fazer qualquer movimento necessário à manutenção da vida, o que as torna dependentes de alguém que as alimente e que lhes faça a higiene. Assim, quando não são levadas até o hospital, as pessoas acabam morrendo. Com o aumento das mortes, a quantidade de corpos vai se tornando vez maior e difícil de administrar, o que passa a ser um problema de saúde pública.

Daqui da janela do hospital (os doutores chamam de centro de pesquisa; começou muito pequeno, hoje é imenso) vemos os corpos sendo jogados diariamente no pátio. Antes eles eram incinerados, acreditava-se que o fogo ajudaria a eliminar o vírus, mas logo os doutores abandonaram essa prática porque era um processo muito dispendioso. Além do custo do combustível, o forno rapidamente se tornou pequeno para a quantidade de corpos. (“A cura”, 2002, p. 61)

Por conta dos altos custos do processo de incineração e da quantidade de mortos cada vez mais numerosa, o centro de pesquisas passa a jogar os corpos no pátio do próprio hospital, o que torna o ambiente da cidade ainda mais inóspito.

O mau cheiro dos corpos que apodrecem no pátio vai aumentando. Notamos também que o clima tem se tornado mais úmido. Nas paredes do hospital e das casas fermenta um mofo grosso e peludo. Quando chove, e tem chovido muito nos últimos tempos, nossas ruas ficam cobertas por uma camada de barro e lixo que não sabemos exatamente de onde vem. O horror é quase insuportável, nesses dias. (“A cura”, 2002, p. 62-63).

Surge daí a ideia de isolamento da cidade, como uma tentativa de conter a água da chuva e de impedir a expansão da doença. Mas, mais do que isso, como uma maneira de isolar aquelas personagens do restante do mundo, deixando-as limitadas à própria condição de cansaço.

A ideia do rio nasceu justamente das dificuldades que eles enfrentavam após as chuvas torrenciais. As águas se acumulavam nas ruas e custavam a baixar, formando imensas lagoas fétidas que complicavam os deslocamentos. Mesmo sendo um problema externo à área que dominam, os médicos o detectaram e convocaram os engenheiros. A equipe dos engenheiros veio após uma grande chuva e mediu, fotografou, topografou, analisou e, em pouco tempo, apresentou o laudo e a alternativa: a abertura do rio, entre a cidade e o nosso território, que serviria para escoar a água das chuvas e, mais ainda, funcionaria como obstáculo extra ao avanço do vírus.

O rio foi aberto. Inicialmente um fiapo d’água riscando a terra. Depois o leito foi se alargando; hoje parece que não pára mais de crescer, entre nós e a cidade. Daí uma certa impressão de que o rio nos empurra para longe. (“A cura”, 2002, p. 63).

É a imagem do rio e, por sua vez, a da distância, o que se configura como uma das paisagens mais bonitas para as personagens vítimas do vírus. Para elas, a fluidez do rio encanta, muito provavelmente porque o seu curso faz oposição ao marasmo e à inércia oriundos da doença. O paradoxo surge do fato de essas personagens admirarem justamente aquilo que as aprisiona: a própria condição de cárcere provocada pelo rio.

Ele fica no poente, o rio, e uma das imagens mais fortes e elevadas que temos por aqui é a de quando o sol se põe além dele, além ainda da cidade. Primeiro ela, a cidade, brilha como se fosse uma joia prateada sob

a luz incisiva do sol. É um brilho metálico e vigoroso, que lembra uma máquina de aço polido em perfeito e constante funcionamento. Depois vai se tornando dourada, espécie de urna desabotoada que se prepara para agasalhar o sol em seu útero morno. E é justo nesse momento – que, sem exagero, chamamos de sublime – que o barco do doutor e sua equipe parte de volta à cidade. E o que parece impossível acontece: a paisagem, completada pelo barco, torna-se ainda mais tocante. Ele, o barco, vai despejando uma língua branca de espuma atrás de si, e quase podemos ver os peixes trêmulos à volta das borbulhas, seus dorsos prateados a resvalar uns contra os outros e as bocas minúsculas que estouram centenas de ovas de ar e água numa misteriosa e suicida perseguição dos hélices. (“A cura”, 2002, p. 63-64).

A descrição da cidade que fica no outro lado do rio do conto “A cura” (2002) é semelhante à da cidade de Porto Alegre presente no conto “A próxima linha” (2004), em que a horizontalidade da luz do sol se pondo confere um aspecto metálico à cidade. É como se o rio, que costura várias das narrativas de Bettega, fosse também uma ligação entre esses contos. Em a próxima linha, a cidade é tão artificial quanto a imagem vendida em cartões-postais:

De longe, tudo é exato e perfeito como num cartão-postal. O morro Santa Teresa é um bom lugar para ver o sol morrer no Guaíba. A cidade, metálica e contra o rio que só se vê do lato, é cristalizada sob uma camada de sons abafados, um murmúrio espesso, severa respiração de máquina deitada. Depois, reflexos mais amarelos, como bruscas pinceladas. E de repente, como se os olhos queimassem, o que se vê é uma invenção: o céu tingido de vermelho, o próprio ar adquire uma atmosfera de sonho. (“A próxima linha”, 2004, p. 23).

Nos dois contos, a cidade é comparada a uma máquina. No primeiro, como uma máquina distante, num movimento desejado pelas personagens; na segunda, a máquina é o espaço próprio em que as personagens se encontram e a colocam em funcionamento. Para Italo Calvino (2009), a metáfora da cidade como máquina é pertinente porque “uma cidade vive na medida em que funciona” (p. 198).

Assim, as personagens de “A cura” (2002) esperam um dia poder fazer parte da máquina da cidade e esperam, sobretudo, pelo dia que o médico vai chegar com a notícia de que a cura foi encontrada: “Nesse dia o rio estará, mais do que nunca, apinhado de peixes bêbados, que levantarão no fundo do rio uma silenciosa nuvem de pó.” (“A cura”, 2002, p. 65).

Intercalando os contos “O crocodilo I” e “O crocodilo II”, “A cura” (2002) remete apenas a uma ausência de cura e, muito provavelmente, a um conformismo em relação à situação da personagem de “O crocodilo I”. No primeiro, a personagem se lançava ao

mundo com o crocodilo afixado ao seu corpo sem saber como se daria a sua vida após a descoberta do animal e após ter largado o próprio apartamento para viver na rua. No segundo, por sua vez, sabemos que a personagem trabalha numa instituição e que encontrou um “Doutor”:

E até hoje não sei se isso foi bom ou ruim. Como também não sei se ter aceito o cargo na Instituição foi uma decisão acertada ou não. No fundo, não foi bem uma decisão, foi mais uma decorrência natural: quando percebi, já estava aqui dentro. O que posso dizer é que o Doutor simpatizou comigo. Vou mais longe: se identificou comigo. A razão é muito simples e está nas suas costas, naquele crocodilo caquético e doente que ele traz nas costas. Tudo bem que hoje sou querido pelos outros e todos me respeitam, mas a opinião do Doutor teve um peso que não se pode ignorar. Ele me tem como filho ou irmão mais novo, e foi assim desde a primeira vez que me viu, quando não pôde falar comigo sem tirar os olhos da cabeça do meu crocodilo – que se erguia por sobre a minha, deixando à mostra o papo robusto e jovem, pujante em direção ao céu. Era a antítese do crocodilo do Doutor, cuja cabeça pendia por sobre seu ombro e que de vez em quando deixava escorrer um fio de baba amarelada que lhe manchava o peito. (“O crocodilo II”, 2002, p. 67).

Nessa segunda narrativa, a personagem continua passando pelo mesmo problema de antes, pois não houve uma “cura”. Ao contrário, ele aprendeu a conviver com o animal nas costas, está casado e a esposa se encontra grávida de seu segundo filho. O filho mais velho, impaciente, chega a reclamar por não ter também um crocodilo nas costas, e o pai o consola, diz “que ele terá o seu crocodilo, que é preciso paciência, que um dia ele terá, e nem lhe falo nada – porque acho que é muito cedo – sobre o pequeno ovo que já se faz perceber nas costinhas dele.” (“O crocodilo II”, 2002, p. 69). O ovo surge como uma possibilidade de futuro para aquela criança, que, só sabemos depois, é um pequeno crocodilo: “Lá vai ele, o meu pequeno réptil em direção às ondas, desenhando muitos ‘esses’ atrás de si e recebendo as ondas no peito, que viram seu corpinho na areia. Mas logo em seguida ele retoma a folia, sua corrida rasteira e divertida de encontro às ondas.” (p. 69). O conto termina com a “tosse rouca e catarrenta” do crocodilo que o narrador carrega nas costas, como se anunciasse a própria morte através da velhice do animal que o acompanha (“O crocodilo II”, 2002, p. 69).

Também acompanhado por uma figura inusitada, no conto “O rosto” (2002), o narrador é assombrado por uma cabeça estranha e de cabelos compridos que se movimenta muito rapidamente ao redor de sua casa.

Um rosto pode se esconder muito facilmente. Fico imaginando o quanto ele deve ter vivido, por exemplo, em algum dos quadros da sala principal,

com uma visão muito privilegiada de tudo. Ou sob o disfarce de um desenho pueril em alguma folha de caderno velha, ou na fotografia de uma revista, na estampa de uma toalha de mesa, numa porcelana, enfim, são tantas as possibilidades que já cheguei a pensar que não seria apenas um, mas muitos rostos a habitarem a casa. (“O rosto”, 2002, p. 71).

Na intenção de capturar o rosto, a personagem tenta conhecer antecipadamente todos os cômodos da casa, que possui também um caráter fantástico e reinventa a própria planta, criando novos cômodos e passagens secretas e fazendo com que outros cômodos desapareçam. A mobilidade da casa e do próprio rosto, aqui, se opõem à clausura do narrador, que se encontra diante de um cárcere de caráter psicológico.

O rosto tem suas armas, claro, e conseguir camuflar-se é uma delas. Mas também tenho as minhas. Duvido, por exemplo, que exista alguém que conheça melhor a casa do que eu. Nem o próprio arquiteto que a projetou ou o mestre-de-obras que a pôs em pé conhecem por inteiro os seus meandros. Somente esse convívio íntimo com a casa há anos me permitiu descobrir a infinidade de passagens, atalhos, as portas falsas, as peças falsas. Fui aprendendo aos poucos que a casa gosta de brincar com as coisas que são e não são. Ela inventa cômodos, por exemplo, que às vezes logo desaparecem, mas outras vezes se fixam duramente à sua estrutura, como uma peça capital, algo sem o que a casa não existiria. É impossível dar conta de todos os aposentos que surgem nos mais variados pontos da casa, mas procuro estar sempre atualizado a respeito dos movimentos em sua planta. (“O rosto”, 2002, p. 72)

Como se fosse uma espécie de *puzzle* ou de cubo mágico que possui vontade própria, a casa vai reordenando as próprias peças de maneira arbitrária, o que vai tornando difícil, para a personagem, a perseguição ao rosto. A inauguração de espaços na casa faz com que a personagem não se reconheça no próprio lar, o que traz ainda mais dificuldade para lidar com a aparição do rosto, que é sempre rápida e de pouca definição.

Quase consegui, há poucos dias, quando o acossei através de um longo corredor. Era um corredor por onde eu nunca havia passado. De repente, lá estava ele à minha frente: aquele ponto negro no ar, os cabelos voando, indo de uma parede à outra do corredor à procura de uma porta aberta por onde escapar. A intervalos ele olhava para trás, girando a cabeça como se tivesse um pescoço que a sustentasse e um ombro sobre o qual girar. Pude ver o terror nos seus olhos, a boca entreaberta pelo esforço e pelo medo. Ele buscava uma saída qualquer, e aquele zigzaguear entre as paredes do corredor me lembrou uma mosca desatinada numa tarde abafada de verão. (“O rosto”, 2002, p. 73-74).

Para Ana Maria Lisboa Mello, o rosto é como um duplo da personagem: “[o] outro, que espreita, pode ser aquele lado que foi reprimido, que foi esmagado pelo esforço de adaptação à ordem social, uma ordem injusta, absurda, que pouco a pouco vai aniquilando a possibilidade de alegria, de encontro com o outro ser humano” (2012, p. 308-309).

Quando a personagem finalmente consegue capturar o rosto e encará-lo, fica espantada por perceber nele as feições de uma criança.

Finalmente ele estava diante de mim. Me aproximei e não consegui evitar a surpresa ao vê-lo tão jovem. Era o rosto de uma criança, a pele lisa e branca, um pouco avermelhada nas faces por causa do esforço da corrida, a escoriação no queixo pela batida no ressalto do corrimão e – o que me deixou um pouco desacomodado – aquela lágrima cristalina que escorria do canto do seu olho.

Depois de examinar diversas alternativas, decidi colocá-lo dentro de uma gaiola que encontrei na despensa. (“O rosto”, 2002, p. 77).

Embora tenha a casa inteira só para ele, ao aprisionar o rosto, contudo, ele se sente também aprisionado e raramente sai da sala onde fica a gaiola: “Alguma coisa me prendia àquelas velhas poltronas, à janela, ao desgraçado daquele rosto dentro da gaiola. Eu não saía mais dali.” (p. 78). O rosto era também alimentado por ele, que ficava admirado com a maneira como ele “ficava lambuzado de leite, o que reforçava ainda mais seu aspecto infantil” (p. 78). Um dia, contudo, ele foi surpreendido pela voz do rosto.

Era a primeira vez que ele falava alguma coisa e, além disso, me olhava duramente nos olhos. Era uma voz fina e meiga, mas incisiva:

– Você pode trazer uma toalha para enxugar a minha boca?

Minha mão tremeu e deixei entornar um pouco de leite no assoalho da gaiola. Olhei para ele sem saber o que dizer, e fui buscar a toalha imediatamente.

Quando estava no meio do corredor ao lado da saleta foi que me dei conta da sua jogada de esperteza. Quase ao mesmo tempo, ouvi o estouro do vidro. Voltei correndo, mas era tarde demais. Lá estava a gaiola com a porta aberta, a porta que, na minha atrapalhão, eu esquecera de fechar. E o vidro da janela com um buraco redondo no meio.

Aquela imagem da gaiola vazia, com a portinhola escancarada, ao lado do vidro quebrado da janela e os cacos espalhados sobre a mesa, aquela imagem se grudou à minha mente como uma pele, uma membrana viscosa e quente que até hoje está em mim. (“O rosto”, 2002, p. 79)

Como a geleia em “Hereditário” ou o crocodilo nos contos “O crocodilo I” e “O crocodilo II” (2002), a ausência do rosto havia também se grudado à personagem, o que fez com que ele ficasse obsessivo pela figura do rosto, que ele não sabia se ainda estava passeando pela casa ou se havia escapado pela janela: “É essa dúvida que me incapacita.” (p. 79). A lacuna deixada pelo rosto era tão grande que a personagem chega a imitar a maneira com que o rosto descia as escadas, num gesto de desespero, e acaba quebrando o próprio braço.

Dia desses resolvi descer a escada do mesmo jeito que ele. Abracei as pernas, pus a cabeça entre os joelhos, enrosquei-me todo e descí. Cheguei a pular uns dois ou três degraus como se fosse mesmo uma bola de gude, mas não consegui manter a posição e rolei escada abaixo. Acho que quebrei um braço porque me dói muito e já não consigo mexê-lo. (“O rosto”, 2002, p 80).

O final do conto, de uma tristeza e imobilidade dignas de um estudo para a composição do cansaço, mostra que a personagem foi, enfim, derrotada pela própria insistência em capturar o rosto. Ao capturá-lo, a motivação que ela tinha para se locomover pela casa é perdida e o que fica é a sua imobilidade e seu aprisionamento, que passam a ser também físicos.

Usando o braço bom, consegui alargar o buraco do vidro e meti a cabeça através dele. Com a cabeça dentro do buraco, virei para o lado a fim de buscar uma visão melhor, mas senti uma ponta do vidro rasgando meu pescoço. O filete de sangue desceu pelo pescoço até o peito. Virei para o outro lado e me feri ainda mais.

Agora sei que estou preso, que minha cabeça está presa lá fora. Cada movimento que faço complica as coisas. Mas não estou desesperado. Estou triste, cansado, mas não me sinto derrotado.

Há pouco choveu. Gosto de sentir a chuva cair mansamente sobre minha cabeça, sentir o cabeço empapando-se aos poucos, pesando nas pontas. Imagino as gotas que se acumulam nas pontas como gotas de leite emoldurando meu rosto. É a única parte de mim fora da casa, no buraco do vidro, emoldurado pela janela da casa. Meu cabelo está pesado das gotas que não se seguram nas pontas e pingam e alargam uma grande poça d’água abaixo de mim. Onde se reflete meu rosto. A chuva parou há algum tempo. Veio o sol e minha nuca secou. Mas as gotas, essas malditas gotas, insistem em continuar pingando sobre a poça. O que deixa o reflexo do meu rosto inteiramente difuso, difícil de enxergar. (“O rosto”, 2002, p. 80).

A casa como labirinto é algo que aparece também no conto “A visita” (2002), narrativa em que um homem, enviado no lugar de seu irmão, visita uma Duquesa por uma razão obscura, mas que se vai revelando conforme o homem vai passeando pelos cômodos da casa e se perdendo pela infinidade de seus corredores: “Entramos em mais um corredor, e em seguida vários outros corredores se entrecruzaram com o nosso, um deles em diagonal, como uma bifurcação de linha férrea” (p. 85). Um dos cômodos abrigava uma festa que, para a personagem, dava a impressão de que estava acontecendo há dias; outro, abrigava homens nus se exercitando, como uma forma de estimulá-los pela observação do corpo do outro; e havia ainda uma imensa cozinha, completamente insalubre, onde trabalhavam várias cozinheiras que pareciam insatisfeitas. Para a personagem, o olhar delas “emanava uma grande melancolia” (p. 85). E havia ainda mais melancolia no

percurso, que alternava entre espaços muito diferentes em estrutura e dimensão, inclusive passando pela área aberta de um pátio.

Era um enorme descampado. Na verdade era um campo devastado pelo tempo, como que indo ao encontro de um deserto que, por sua vez, viesse avançando desde muito longe, misturando-se ao campo, engolindo-o. Estávamos justo na interseção entre o campo e o deserto. Havia árvores, mas todas elas secas, havia grama, mas uma grama morta e intercalada com largos trechos de areia e pedra. E havia a triste certeza de que se estava diante do infinito. (“A visita”, 2002, p. 87).

Dentro do descampado, havia um galpão de madeira, com uma porta grande e pesada. A Duquesa disse “É por aqui” (p. 87) e pediu ao Capitão que os acompanhava que abrisse. A porta dava acesso a um ambiente escuro em que a personagem, a princípio, apenas ouvia “vozes e risadas em meio a uns estalidos secos” (p. 87), o que acabou fazendo sentido quando ele finalmente avistou a arena.

Cada um deles tinha um grande chicote de couro trançado nas mãos. No fundo do galpão, no lugar mais escuro, havia uma espécie de arena, separada do resto por uma cerca baixa de madeira. E dentro da arena: um homem muito magro, com aspecto de debilidade mental, que me olhava como um bicho acuado e de um jeito que a mim era assustadoramente familiar. Seus olhos eram grandes e meio caídos, suas feições, e até seus gestos, me remetiam a um não sei o quê de conhecido, algo que me comunicava de forma irrevogável a uma espécie de segredo íntimo, desses que se tem vergonha e se faz força para esquecer. (“A visita”, 2002, p. 88).

O homem ficava preso, com seus movimentos restritos a uma corda que o permitia apenas percorrer a arena e tentar se esquivar das chicotadas. O esforço, contudo, era inútil: não tendo como fugir, o homem corria de um lado a outro da arena, sempre ao alcance dos golpes, o que o deixava ainda mais cansado para reagir. A Duquesa, então, apontou para uma parede onde havia vários chicotes e disse: “experimente” (p. 88). A princípio, ele sentiu raiva da Duquesa, mas acabou aceitando.

É evidente que no início foi difícil, inclusive fiz muitos movimentos em vão. Só depois, quando o braço foi se soltando, comecei a sentir um lento calor tomando conta do corpo. Deve ter sido aí que acertei a primeira. Depois acertei mais duas muito boas, e o outro caiu. Então ficou fácil.

Todos riam a cada laço, e batiam palmas. A filha da Duquesa se pendurava no meu pescoço e me beijava, o que inclusive me atrapalhava a movimentação. O pianista proferia vivas pastosos, erguendo o copo no ar. E a Duquesa só dizia: “como são parecidos...”. Mas eu... Eu, o que ouvia mesmo era o zumbido do chicote desenhando um “esse” no ar e se acabando num estalo ríspido sobre as costas dele.

O Capitão teve de chamar sete dos seus homens para me arrancarem o chicote das mãos. (“A visita”, 2002, p. 89-90).

O final do conto, extremamente aberto, não nos fornece dados para entender a motivação da personagem ao agredir o homem. Contudo, aquele ato de violência exagerado, talvez, fosse uma forma de libertá-lo, já que não havia saída. Se matar era a única forma de livrar o homem de seu sofrimento espetacularizado, essa saída também se tornou impossível, pois os homens do Capitão impediram a personagem de prosseguir. Como em “Auto-retrato”, há no final da narrativa a repetição de um gesto violento levado à exaustão, como se o corpo, para se livrar do cansaço ou da falta de saída, convertesse todo o desejo de mudança em forma de força física.

No conto “O encontro” (2002), um casal jovem chega a uma cidade à procura de um lugar para se hospedar enquanto aguarda o dia de um encontro secreto, cuja finalidade e dinâmica não são explicadas. Aqui, o labirinto é a própria cidade, que é cercada por um rio e por muralhas ao fundo, que se redesenam.

A cidade era pequena, com duas ou três ruas principais mas várias travessas, ruelas transversais, becos e escadas. Andaram por quase duas horas. Ele, que sempre julgara ter ótimo senso de orientação, foi quem primeiro comentou, quando voltava a reconhecer uma fachada por onde haviam passado minutos antes:

Parece que andamos, andamos e não saímos do lugar. Olhe essa casa, nós já passamos por aqui. (“O encontro”, 2002, p. 92)

Os jovens, ansiosos, procuram a localização da casa onde ocorrerá o encontro: “era uma casa branca, de janelas azuis, e que dava a impressão de ter passado por reformas havia pouco tempo” (“O encontro”, 2002, p. 92). Os dois se sentam em frente à casa e observam, ao fundo, “a sombra escura das muralhas” (“O encontro”, 2002, p. 93). No dia seguinte, encontram um senhor que vende alguns utensílios sem grande utilidade, que passa a ser chamado de “O Homenzinho Sorridente Que Vendia Bugigangas na Calçada”.

Eram pentes, caixas de fósforos, envelopes e uns bonequinhos vestidos de verde que ele mostrava com orgulho, dizendo ter sido ele próprio quem fabricara. Eram bugigangas completamente inúteis, até o momento em que se fica parado diante do fogão a maldizer-se por ter esquecido de comprar fósforos no supermercado, ou com a carta pronta e os selos comprados, à espera de um inexistente envelope. O Homenzinho Sorridente Que Vendia Bugigangas na Calçada estendeu um bonequinho para ela, que sorriu e recusou, agradecendo. O homenzinho insistiu, dizendo que era para celebrar o encontro, quando ele se desse.

E quando se dará o encontro?

Como é que eu posso saber, minha senhora?, respondeu o Homenzinho Sorridente Que Vendia Bugigangas na Calçada, não é de mim que depende o encontro, se fosse assim seria muito fácil. (“O encontro”, 2002, p. 95-96).

O bonequinho verde com o qual o senhor presenteia a jovem pode ser entendido como uma alegoria da ausência de saída para as personagens, uma vez que o verde, como já discutido acima, remete à imobilidade. Depois de dias sem resposta e cansados de esperar, os dois vão até a Casa e perguntam quando se dará o encontro, mas descobrem que não será naquela semana.

Eles se olham, percebem-se cansados um no olhar do outro, ainda deitam mais um olhar pela sala, as paredes limpas, o teto de madeira, uma língua de sol entrando pela janela. Agradecem ao Jovem Com Olhar de Espanto, dão-lhe as costas e vão embora.

Caminharam em silêncio, um silêncio que envolvia decepção, alguma impaciência e muito desânimo. Caminharam sem saber exatamente para onde iam, caminharam por caminhar, até que dobraram uma esquina e entraram por uma rua que terminava, ao longe, na muralha. (“O encontro”, 2002, p. 96-97).

Com o passar dos dias, o casal começa a perceber que as muralhas parecem cada vez mais próximas. Foram dias chuvosos e de bastante frio, então o casal decidiu procurar um lugar “aconchegante e simpático” (p. 98) em que pudesse tomar uma bebida quente.

Andaram pela cidade inteira e passaram por vários cafés, mas todos estavam fechados. Olhando para o lado ao cruzarem as esquinas, ele reparou – mas não quis dizer nada a ela – que ao fundo, em todos os cruzamentos, avistava sempre o corpo negro das muralhas. Achou curioso que antes não as visse, ou somente as visse desde pontos isolados. Agora elas estavam tão ali, as muralhas. (“O encontro”, 2002, p. 98).

No dia seguinte, logo cedo, foram procurar a Casa para buscar uma resposta definitiva sobre a data do encontro, mas dessa vez não havia ninguém. Quando voltaram para a casa onde estavam abrigados, a “Senhora Baixinha Que Falava Alto”, dona da pensão, também não estava lá. A cidade começa a dar sinais de seu esvaziamento.

Foram, como tantas vezes, à Casa saber notícias do encontro. Na última delas, encontraram o largo e o banco onde tantas vezes haviam se sentado, mas na esquina onde ficava a Casa, viram apenas um descampado vazio. E ao fundo, não muito ao fundo, a pedra velha e fria da muralha. Abraçaram-se diante da ausência da Casa, e talvez ali tenham percebido alguma coisa, alguma coisa de definitivo. (“O encontro”, 2002, p. 99).

E nessa “alguma coisa de definitivo” estava a movimentação das muralhas, que iam encolhendo e isolando, pouco a pouco, a cidade, que, com exceção dos dois, estava completamente vazia.

No dia seguinte, como de costume, como fosse o primeiro dia, ele foi buscar pão. A cidade estava mais vazia do que nunca. Não encontrou a padaria, não encontrou ninguém nas ruas. Andou muito e em todas as

ruas por onde se enfiou deu sempre com a sombra da muralha. Entrou e saiu de várias ruelas, mas não encontrou caminho de volta. Continuou por muito tempo a andar pela cidade e seria já meio da tarde quando, exausto, pensou no encontro e percebeu que intimamente já havia perdido a esperança de realizá-lo. Correu, meteu-se na primeira rua que encontrou e deu de frente com a muralha quase no seu nariz. Chegou a pensar em voltar, mas desistiu e deixou-se ficar. Apoiou as costas na pedra da muralha e deixou-se escorregar até o chão. Tinha um pouco de frio e sabia que àquela hora, já perto do anoitecer, ela provavelmente também andaria às voltas e sentiria frio. Andaria sem rumo e talvez, como ele, já nem mais pensasse no encontro. Andaria sem rumo e muito cansada, perdida em qualquer ponto desconhecido da cidade, andaria longe ou, quem sabe, estaria ali mesmo do outro lado, apalpando a mesma muralha que agora lhe esfriava as costas, quem sabe ela estivesse ali chorando baixinho, talvez já resignada mas chorando baixinho com as mãos espalmadas na muralha, sentindo frio e com o rosto colado contra a pedra da muralha. (“O encontro”, 2002, p. 99-100).

O final do conto, como um pedido de socorro, faz com que ecoe aqui uma voz coletiva, pertencente a todas as outras personagens de Bettega, que também choram baixinho, resignadas, como se aceitassem “a cor das coisas imutáveis, o aspecto plácido e provocativo do destino” (“O sol vertical e uma bala no tambor”, 1994, p. 39).

Em “Correria” (2002), por sua vez, a personagem se vê presa a uma corrida que aparentemente não tem fim, como se estivesse sempre na iminência de chegar, mas as fronteiras fossem sempre se redesenhando. Ao invés de estreitarem-se como ocorre em “O encontro” (2002), aqui essas fronteiras se alargam de maneira que o percurso se torna infinito. Ainda em diálogo com a poética circular de outros contos de Bettega, existe a sensação de andar em círculos, como se não houvesse a marcação de uma linha de chegada.

Me ardia o flanco, uma dor fininha me rasgando a cada puxada do ar. Já nem mais sentia as pernas, mas seguia correndo e achava que ia morrer. “Vou morrer, Zezinho, preciso parar”, eu disse, sem olhar para o lado, porque só o que eu enxergava era uma coisa sem fim à minha frente. “Vai morrer nada, deixa de besteira e te concentra na corrida”, a voz do Zezinho vinha desde bem perto, mas eu não notava cansaço nela, nem mesmo o ritmo das passadas, aquele entrecortado da voz quando se fala correndo. Não quis pensar no quanto ainda me faltava porque só ia piorar as coisas. Por isso me deu raiva quando ouvi o Zezinho dizendo “não pensa no que falta que é pior”. Eu pensei em dizer “vai à merda, Zezinho”, mas me sentia tão cansado que acabei desistindo de abrir a boca e apenas pensei “estou fodido e vou morrer estrebuchando”. (“Correria”, 2002, p. 101).

Mesmo quando cai, o homem é obrigado a levantar e a continuar correndo. A desistência operada por parte da personagem, nesse conto, só pode corresponder à

desistência da vontade própria, da possibilidade de escolha entre ficar parada ou não. Não tendo opção, ela corre.

Eu disse pra mim mesmo “é agora”, e acelerei ainda mais. Que me jorrasse sangue pelos ouvidos, pela boca, pelos olhos, que me jorrasse sangue pelo cu, tudo o que eu queria era estourar de vez e acabar com aquela merda. Finalmente, tropecei. E já estava desabando no chão quando me seguraram e até me chutaram a bunda, quando eu já estava correndo outra vez. (“Correria”, 2002, p. 103).

A ausência de saída, portanto, se dá não pela restrição do espaço, mas pela sua amplitude. É como se ele se deparasse com “a triste certeza de que se estava diante do infinito” (“A visita”, 2002, p. 87), um infinito que o aprisiona, assim como uma mente atormentada pela ausência termina por ficar presa à eternidade da espera. Assim, no limiar entre a loucura e o fantástico, surge a narrativa de “Espera” (2002), um dos contos mais bonitos de Bettega, que mostra a maneira como se desenvolve uma relação entre o narrador e a ausência da amada, cuja única proximidade possível se dá através da música que ela canta à distância e que ele ouve como se estivesse saindo do banheiro. Desse modo, parece-me, portanto, que o conto evoca ainda a canção d’“O violeiro azul” (1994), como uma maneira de compensar no imaginário do narrador essa ausência da mulher.

Ela canta. Mas nem parece que está logo ali, atrás daquela parede. Sua voz está sempre tão longe. Já aprendi a identificar cada passo do seu ritual. Agora ela está nua porque há pouco a ouvi naquele movimento de erguer a camisola pela barra e puxá-la por cima da cabeça. É um pequeno instante em que ela interrompe a canção, o tempo suficiente para que o colarinho cruze por sua boca e por seus olhos, que sempre se fecham nesse momento. Então ouço o ruído surdo que faz o tecido da camisola quando ela é jogada ao chão, amontoando-se ao pé da porta e cheia do calor do seu corpo. Cubro o rosto com o lençol e sei que o cheiro da sua repentina nudez já se espalhou pelo ar do banheiro. Livre da roupa, ela volta a cantarolar, e a melodia me remete à sensação de distância. Fico sem saber se a sua voz está de fato distante ou se é ela que está cantando a própria distância. (“Espera”, 2002, p. 105).

Como quem canta a própria distância, a mulher permanece como uma lacuna cuja ausência se torna ainda mais difícil de lidar por conta de seu canto, o que faz com que ela esteja sempre na iminência de um retorno, deixando o narrador em permanente vigília e em um estado de semiconsciência que o esgota: “Quase sempre sou obrigado a prestar tanta atenção que acabo adormecendo de cansaço” (“Espera”, 2002, p. 106).

Já sonhei várias vezes que estava batendo à porta e perguntando se estava tudo bem, se ela já terminava o banho. Mas sempre acordo abraçado pelos lençóis. Talvez seja essa espera excessiva que me deixa doente. Sim, percebo muito bem a doença latejando dentro de mim como um bicho vivo, que me suga as forças e deixa meu corpo prostrado, com a

sensação de que só a cabeça continua funcionando. Tem vezes que eu acho que sou só um pensamento. (“Espera”, 2002, p. 107).

Como em “A cura”, o narrador sente o cansaço como uma doença que o deixa sem forças, paralisado. Mas o que mais evidencia essa falta de ação é o momento em que a personagem, duvidando da própria existência, afirma que tem a sensação de que é apenas um pensamento.

Tenho notado que o reboco do teto começou a trincar e em algumas partes já está descascando. Lembro muito bem de quando ele ainda era liso como uma lâmina de vidro. Fico olhando para as pequeninas veias no reboco e escutando ela cantarolar uma canção triste. Nessas horas, juro que tenho vontade de não escutá-la. Chego mesmo a tapar os ouvidos, mas é aí que percebo que não a escuto pelos ouvidos. Sua voz e sua canção entram em mim de um outro jeito que não consigo precisar qual é. Mas sem dúvida é o que me mantém vivo. Acho que no dia em que ela parar de cantar eu cometo uma loucura, não sei.

Uma vez sonhei que não a escutava mais, que ela havia cessado de cantar porque o banheiro estava em chamas. Sonhei que eu arrombava a porta e a trazia até minha cama, mas ela estava morta. Deitei a cabeça sobre seus seios e fui tomado por uma tristeza que nunca sentira na vida, sonhando ou acordado. Sempre achei que um dia eu a livraria de um risco de vida, mas acabei falhando. Na sequência desse sonho, deitado sobre o peito dela, aos poucos comecei a escutar, muito de leve, muito fraco, o ritmo do seu coração. (“Espera”, 2002, p. 107-108).

Como uma doença ou uma obsessão, a voz da mulher cantando já faz parte dele, de seu próprio corpo. Mesmo que ele tente fechar os ouvidos, ainda assim a música continua nele, como a geleia de “Hereditário” (2002) ou o crocodilo de “O crocodilo I” e “O crocodilo II” (2002), o que pode sugerir que o canto, na verdade, não é ouvido, mas imaginado por ele. Como acontece com a personagem de “O rosto” (2002), a dúvida o angustia e o faz permanecer em estado de espera: “Sei que não consigo fazer mais nada além de esperar” (“Espera”, 2002, p. 109). E a espera é imensa:

Às vezes, acho que tenho o tempo de três deuses para isso. Ainda assim, não controlo a ansiedade. Adormeço e acordo tantas vezes e tão rapidamente que a noção do tempo se esvai. Apenas a canção dela é contínua, no sonho e na vigília: é ela o meu tempo. Há pouco acordei. Acordei com a minha própria voz.

– Você não vem? – eu gritara.

E aquele grito me exigiu tanto, requereu tamanho esforço, que me deixou completamente extenuado. Logo adormeci outra vez.

E sonhei que gritava “você não vem?”, e que ela respondia em forma de canção, uma canção que não consegui identificar porque estava longe demais. (“Espera”, 2002, p. 109).

O conto termina sem solução: a distância permanece e o estado de vigília não o abandona nem mesmo nos sonhos, o que o deixa sem saída. Todo o conto é essa espera e, como em “A visita”, remete também a essa “triste certeza de que se estava diante do infinito” (“A visita”, 2002, p. 87). Toda espera que não possua um prazo pré-determinado para findar acaba impondo sempre essa sensação de eternidade e clausura, como ocorre, mais adiante, em “Para salvar Beth” (2002).

“É um trabalho simples” (“Para salvar Beth”, 2002, p. 111), assim começa o último conto de *Deixe o quarto como está* (2002), que recentemente ganhou uma adaptação audiovisual homônima, em curta-metragem, com direção de Theodoro Cochrane e Alan Medina (2016). O trabalho simples ao qual Gil se refere na primeira oração é o serviço temporário de acompanhar uma cadelinha durante seu tratamento numa clínica veterinária. Embora não tivesse familiaridade com animais, Gil estava desempregado e decidiu concorrer à vaga.

De uns tempos pra cá a sua vida parecia ter entrado na descendente, em todos os sentidos. Estava sem emprego fixo havia mais de um ano, ou seja, estava sem dinheiro havia mais de um ano. As contas se acumulavam, tiveram de mudar-se para aquela kitchenette minúscula e malcuidada, e as coisas entre ele e a mulher decididamente já tinha sido melhores.

Ele levantou, vestiu-se e saiu para a entrevista com a dona do cachorro. (“Para salvar Beth”, 2002, p. 112).

Gil não teve muitas dificuldades para conseguir o emprego e, já no primeiro encontro com a dona do animal, foi logo recebendo orientações sobre horários, procedimentos e, principalmente, sobre a importância de não interromper, sob hipótese alguma, o tratamento da cadelinha Beth. A sala de espera, que tem um ar sombrio, confere um tom insólito à narrativa.

A sala era um pouco escura. Havia apenas uma cadeira e inúmeros brinquedos para cachorros espalhados pelo chão: ossos de plástico, bolas de borracha e até uma casinha de madeira, dessas que se vêem nos quintais das casas em desenhos animados. Havia também um colchonete estendido no meio da sala. Foi só nesse momento que ele se deu conta de que, desde que apanhara Beth em casa, ainda não a pousara no chão. A cadelinha tremia no seu colo. Passou a mão na cabeça de Beth e ela lhe lançou um olhar terrivelmente triste. Em poucos minutos a moça entrou na sala.

“Vamos, Beth?” Apanhou a cadela dos braços dele, Beth soltou um ganido fino. Ele sentiu as mãos muito vazias e não soube o que fazer com elas. Cruzou e descruzou os braços, sorriu amarelo. (“Para salvar Beth”, 2002, p. 113-114).

Na clínica, enquanto espera por Beth, Gil já começa a sentir uma ligação com a cadelinha: quando a cadelinha é levada, a personagem sente as “mãos vazias”, como se toda a sua vida, naquele momento, se resumisse aos cuidados que ele deveria ter com ela. O tratamento era diário, portanto, Gil foi, aos poucos, se habituando à sala de espera da clínica, onde aguardava ansiosamente pela saída de Beth, muitas vezes assustado com o barulho dos cães ao fundo.

Ele deitou no colchonete. Não demorou a adormecer, mas acordou em seguida, com a impressão de ter ouvido latidos do outro lado da porta. Em casa tinha pensado em trazer um livro para passar o tempo, mas se esquecera de apanhá-lo na saída. Mexeu nos brinquedos, pegou a bola de borracha e começou a jogá-la contra a parede. Ouviu outra vez os latidos, fortes e sonoros. Não eram latidos de um cachorro como Beth; na verdade, eram latidos de vários cães. Aproximou-se da porta, os latidos cessaram. (“Para salvar Beth”, 2002, p. 115).

Com a proximidade, foi crescendo um afeto silencioso entre o homem e a cadelinha, que ficava sempre animada ao vê-lo: “A cadelinha ficou visivelmente alegre quando o enxergou, e aquilo lhe trouxe a sensação de que, embora sem grandes responsabilidades, seu trabalho não era tão fora de propósito como chegara a pensar no início. Beth parecia bem-disposta.” (“Para salvar Beth”, 2002, p. 112). Embora Beth estivesse reagindo bem ao tratamento, Gil ficava cada vez mais preocupado, o que o fazia prestar ainda mais atenção aos latidos dos cães na clínica. Foi aí que veio o primeiro susto:

No outro dia, ele ouviu novamente muitos latidos enquanto aguardava na sala de espera. Pareceram até mais insistentes. Quando a funcionária entrou na sala, ele não soube precisar se teria cochilado ou não. A primeira coisa que notou foi que Beth não vinha junto, só depois percebeu que a moça tinha as mangas da camisa arregaçadas e as faces vermelhas. Os cabelos pareciam um pouco amarfanhados.

“Vamos fazer uma sessão mais longa hoje, mas não se preocupe, a Beth está muito bem. Só vim avisá-lo de que vamos demorar um pouco mais.”

A moça notou que ele olhava com insistência para os seus cabelos. Tentou ajeitá-los com a mão. Ele desviou os olhos. Já quando fechava a porta, ela disse:

“Eles estão terríveis hoje.” (“Para salvar Beth”, 2002, p. 116).

O estado da responsável pela clínica – com os cabelos assanhados e o rosto avermelhado – sugere que há algo estranho com o tratamento misterioso e isso acaba intrigando Gil, que passa a conversar ainda mais sobre o estado da Beth com a esposa Soninha. Numa das sessões, a própria Soninha decide acompanhar o marido.

Foram encaminhados à sala de espera. Depois que a moça fechou a porta levando Beth consigo, Soninha olhou em torno, para os brinquedos, as paredes, o colchonete. Olhou para o marido e soltou uma gargalhada.

“Você fica o tempo inteiro aqui, Gil?”

“Claro, onde é que ficaria?”

“Mas isso é um tanto engraçado, você não acha?”, ela continuava rindo e andando pela sala. Vez ou outra apanhava um brinquedo com a mão e o pousava em seguida.

“O que é engraçado?”

“Ora, isso de ficar aqui o dia inteiro, esperando pela Beth. Isso é coisa de doido.”

“É o meu trabalho, Soninha.”

“Tudo bem, eu sei, é o seu trabalho...”

Ela caminhou pela sala, sacudiu a cabeça:

“Mas como você aguenta ficar aqui, Gil, encerrado o dia inteiro? Isso me poria maluca... Poria qualquer um maluco...” (“Para salvar Beth”, 2002, p. 118).

Os diálogos entre Gil e Soninha vão cada vez mais evidenciando uma distância entre os dois, o que em parte explica as razões pelas quais Gil acaba se apegando tanto ao seu trabalho com a cadelinha Beth. No dia em que ele esteve com a esposa na clínica, “Beth estava muito alegre e bem-disposta, nem parecia uma cadelinha doente” (p. 120).

Por isso, não havia como não deixar de surpreender-se. Foi quase uma semana depois. A funcionária veio sozinha até a sala de espera. Gil pensou que ela vinha avisá-lo que a sessão seria prolongada. Mas ela deu a notícia:

“Beth vai ficar aqui. É um momento crítico, um momento muito crítico, e resolvemos que não seria aconselhável ela voltar para casa. Aqui ela vai ser acompanhada durante as vinte e quatro horas do dia. Vai ser melhor. Não podemos descuidar agora.” (“Para salvar Beth”, 2002, p. 120).

Nesse dia, Gil chegou em casa triste e preocupado, ansioso para contar para a esposa sobre o que tinha ocorrido, mas ela demorou a voltar, o que o deixou ainda mais ansioso. Quando Soninha chegou, enquanto contava o que havia acontecido, Gil demonstrava extrema preocupação com a saúde da cadelinha, mas a esposa encarava tudo com naturalidade. Em algum momento, ela “[v]irou as costas, encostou a porta, começou a cantarolar uma música no chuveiro.” (“Para salvar Beth”, 2002, p. 122), como a personagem ausente do conto “Espera” (2002), encenando aqui um outro tipo de ausência. Atormentado por não saber sobre o estado da cadelinha, Gil acorda de madrugada e, lembrando que a funcionária da clínica havia falado que ela teria atendimento 24h, decide ir até lá: “Acho que vou até a Pet-shop, Soninha. Não tenho o número do telefone. Mas

você tem toda a razão: alguém lá dentro tem que me dar notícias da Beth” (“Para salvar Beth”, 2002, p. 124). Nesse conto, a sensação de imobilidade da personagem se dá em função da falta de notícias da cadelinha e da impossibilidade de salvá-la.

A Pet-shop estava totalmente às escuras, apenas o letreiro de néon na parte superior da fachada dava-lhe um pouco de luz. Ele subiu até o patamar da entrada principal, tocou a campainha, esperou, mas ninguém atendeu. Tocou outra vez, nada. Contornou a casa. A parte dos fundos estava ainda mais escura. Ficou com receio de ser surpreendido por algum cão vigia e, de súbito, se deu conta de que até mesmo aqueles latidos que ele sempre ouvia lá dentro agora estavam ausentes. Tudo em silêncio e no escuro. Voltou à entrada. Subiu outra vez os degraus que levavam à porta e, já sem esperança nenhuma, encostou o ombro à porta e a roçou com a ponta dos dedos, suavemente, como quem pede socorro baixinho. (“Para salvar Beth”, 2002, p. 124).

O final do conto, assim como acontece em todo o livro, mostra uma personagem perdida diante da incerteza, consciente de sua condição de imobilidade diante dos fatos que não podem ser alterados. O final do conto não oferece nenhum consolo e termina, como em “O encontro”, num lamento, num desespero contido, encarcerado pela condição de imutabilidade das coisas. No livro, as personagens, em sua maioria, sentem muito sono, como se tivessem sido atingidas pelo vírus do conto “A cura”, como se o ar endurecido de dentro da loja de “Exílio” estivesse expandido por todo o “mundo sem promessas” (MELLO, 2012) de *Deixe o quarto como está* (2002): “Às vezes me parece que o ar de dentro da loja vem endurecendo, tornando-se uma espécie de gel que vai tomando conta do interior da loja, o que evidentemente dificulta os movimentos aqui dentro.” (“Exílio”, 2002, p. 20). Nessa ausência de movimentos, por sua vez, as personagens se encontram definitivamente *emparedadas*.

4.1.3 Por uma ideia de composição: *Os lados do círculo*

Uma vez que todos os contos de *Os lados do círculo* já foram analisados em capítulos anteriores, aqui eu me deterei apenas ao projeto do livro e seus diferentes níveis de ficcionalidade. Dos três livros de Amilcar Bettega, talvez esse seja o mais difícil e mais complexo de comentar. Não apenas por ter sido o terceiro – e com isso, carregar a responsabilidade de compor, junto aos outros três, uma rede ainda mais vasta –, mas também por ser um livro que se divide em várias possibilidades interpretativas, o que sugere o entendimento do próprio projeto do livro em seu caráter múltiplo: ele é tanto um livro empírico, que podemos folhear, manusear, ler e interpretar, quanto um livro virtual, intangível, mas ao qual podemos ter acesso na imaginação, através do ato criativo inerente à leitura, como propõe a ideia de “abertura” de Eco: “[c]ada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (2015, p. 68). *Os lados do círculo* é, assim, o livro responsável por tornar a obra ficcional de Bettega um projeto literário, ao englobar os outros e ao funcionar, ele próprio, como vários livros possíveis.

O livro é dividido em quatro partes: dois contos isolados e dois blocos de contos. Tanto os contos isolados quanto os contos em bloco são espelhados, ou seja, o primeiro conto corresponde ao último, o segundo ao penúltimo, o terceiro ao antepenúltimo e assim sucessivamente, formando seis pares de narrativas breves. As duas primeiras, “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)”, são sínteses da composição de todos os outros contos presentes no livro, apresentando as personagens que aparecerão ao longo das demais narrativas. Como grande guarda-chuva que abriga todo o resto, esses dois contos situam-se na parte externa dos lados em que o livro foi dividido, a saber, “Lado Um” e “Um lado”. O todo do livro é organizado de modo que as narrativas se espelham em suas temáticas, na repetição de personagens ou nas tentativas de contar uma mesma história sob outra perspectiva.

Os lados do círculo, virtualmente falando, é o *Emparedado* de Amaro Barros – uma poética do encarceramento, da circunscrição, do aprisionamento (a “má eternidade” de que fala Blanchot): um romance, pois. Mas é também um livro que é muitos livros, uma poética do infinito, uma ficção repleta de ficções. Como dar conta dessa complexidade? Eu me fiz essa pergunta várias vezes antes de definitivamente optar por trabalhar com esses

contos no doutorado. Tão complexo é o seu projeto e tão vasto o campo de possibilidades interpretativas, que ele se aproxima (ficcionalmente) do infinito. O que Amilcar realiza em *Os lados do círculo* é apenas uma aparência de infinito, um jogo ficcional de espelhos em que, ao se perder a noção do todo, tem-se a sensação de possibilidades infinitas. O infinito de seu livro reside no terreno do ficcional, sendo apenas aquele permitido pelo literário, o verossímil, o *como se*. A potencialidade da literatura, sugerida no livro através dessas diversas possibilidades de combinação entre os contos, se eleva a partir desse caráter múltiplo: a literatura que propõe um projeto maior do que aquele que ela pode realizar funciona como uma sombra, como uma projeção ficcional daquilo que ainda não foi escrito, mas a que se pode ter acesso através das obras virtuais, e que as obras literárias empíricas de caráter múltiplo, com suas capacidades alusivas, vão nos mostrando como horizonte possível. Para Calvino,

[a] literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo (1990, p. 127).

A própria ideia do livro, do modo como está organizado, funciona como um protótipo daquilo que Marta pede a Amilcar no final do conto “O puzzle (suite et fin)”: a reordenação daqueles manuscritos, daquelas folhas soltas que eram como “recortes de biografias minúsculas” (2004, p. 146).

Somente quando abri o envelope e me vi inundado por todos esses pedaços de vida que me caíam sobre o colo, esses gritos de socorro, esses recortes de biografias minúsculas, solitárias, anônimas se fora daquilo que nós (eu, ao menos) chamávamos de nosso grupo, esses rastros na areia fotografados no último instante antes de desaparecerem varridos pelo vento da manhã, somente quando pus abaixo tudo o que atulhava minha mesa de trabalho e comecei a dispor sobre ela tudo isso que mesmo não passando de retratos falsificados, meras tentativas inúteis, de dar sentido àquelas vidas (ou ao menos de dar sentido a uma vida), e que mesmo soando artificial e forçado trazia a voz e a pulsão de Marta, quando comecei, portanto, a dispor sobre a mesma seus relatos mínimos, os vários bilhetes escritos da beira do abismo ou do silêncio, quando comecei a montar as peças (as peças que somos eu, tu, o teu vizinho, a telefonista) como se desenhasse outro mapa para a cidade [...] (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 146).

A ideia de montagem está, assim, contida no próprio livro. E o livro é a reordenação feita pelo próprio Amilcar (personagem) em resposta ao pedido de Marta, que

é um de seus espelhos na narrativa. O livro é a resposta que se projeta para fora da ficção, porque existe de fato, e é, ao mesmo tempo, a composição de que se fala dentro do conto. A categoria que mais se aproxima desse tipo de composição, com vários níveis de ficcionalidade, é a *mise en abyme*, conforme já discutido em capítulo anterior.

Já no primeiro parágrafo, partindo da ideia de *puzzle*, Bettega aponta para a configuração destas narrativas: “essa noite infinita que vai revelando sobre a cidade o seu desenho inequívoco, um traçado sempre possível de linhas invisíveis ligando *as peças* que somos eu, tu, o teu vizinho, a telefonista [...]” (“O puzzle (fragmento)”, 2004, p. 11, *grifos meus*). As peças desse “desenho inequívoco” são as personagens, mas também os próprios contos; e as linhas invisíveis que ligam seus fragmentos remetem tanto às linhas imaginárias do corte de um *puzzle* quanto às narrativas de abertura e fechamento do livro, que fazem esse trabalho de unir os doze contos. Nesse sentido, tanto “Puzzle (o fragmento)” quanto “Puzzle (suite et fin)” podem ser compreendidos a partir da imagem de duas linhas que se dobram ao redor dos demais relatos – semicírculos, portanto –, fechando-os, envolvendo-os.

O texto literário é, a cada leitura, como um problema matemático para o qual não havia sido ensinada uma maneira de resolução – o/a leitor/a, diante desse problema, o reconstrói diante de suas possibilidades. Possibilidades estas que já estavam, de algum modo, contidas na obra. Não porque o/a autor/a detenha todas as leituras possíveis, mas porque, ao servir-se da linguagem, ele/a tem consciência de que as palavras carregam múltiplos sentidos que serão combinados no momento da leitura, a partir do conhecimento de mundo daquele/a leitor/a.

“A obra é a espera da obra” (1959, p. 352), como afirma Blanchot, e em Bettega essa *obra por vir* está sempre em consonância com aquela obra a ser construída pela leitura. Toda a sua potencialidade depende dessa nova obra a ser construída pelo/ leitor/a.

Assim trabalham aqueles que, com a escrita, desconstroem os limites do livro e se propõem a girar no círculo da imensidade, a fazer do livro – campo finito – “a soma infinita de seus possíveis”. (BLANCHOT, 1984: 105). Aventuram-se, então, ao desafio de uma escrita libertadora, lugar de descaminho, que não recai mais sobre a escrita do livro, mas na utopia do livro sempre por vir (TURRER, 2004, p. 14).

Muitas outras conexões entre os contos de Bettega poderiam ainda ser tecidas e, creio, iluminariam a ideia de combinatória literária que proponho nesta tese, mas é preciso aceitar “a imperfeição do fim” (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 147) ou, melhor dizendo,

é preciso reconhecer que as conexões aqui sinalizadas já demonstram, de várias maneiras, que o projeto literário de Bettega é traçado a partir dessa ideia de composição e, mesmo não esgotando todas as possibilidades – o que seria um trabalho, se não impossível, demasiado extenso –, os aspectos aqui discutidos, inerentes aos contos, se somam às leituras já realizadas a respeito da obra de Bettega, ressaltando seu caráter múltiplo e de potencialidades contínuas.

4.2 “Ele não existe e de repente ele existe”: onde acaba a literatura?

Valendo-me do início de um conto contemporâneo intitulado “Onde acaba o mapa” (2014), de Carol Rodrigues, inicio esta seção, que é também a minha “impossibilidade de ir adiante” (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 145). O mapa traçado por essas reflexões e o percurso por mim proposto acabam; a literatura, no entanto, perdura.

De todo modo, a literatura ainda não acabou. Pelo contrário, dá mostras de grande vitalidade e variedade. Ela está em mutação, como sempre esteve, com a diferença de que hoje essa mutação não tem um programa ou rumo, como acontecia quando ainda era regida por academias ou, mais tarde, por manifestos de vanguarda. A literatura está sempre mudando porque ela é uma instituição que reinventa constantemente suas regras, e essas regras são estabelecidas na própria atividade dos escritores. No momento atual, em que todas as atividades humanas parecem desprovidas de paradigmas e de programas, as características que a definem são, mais do que nunca, precárias e instáveis. E é por isso que precisamos conservar não os modelos, mas os valores que a sustentaram no passado. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 264-265).

Como quase tudo que se escreve sobre literatura, há nessa tese algo de pretensioso: a ilusão de dar conta de um projeto literário tão complexo e amplo quanto o de Bettega. Tarefa impossível, assumo desde já, e diante da qual decreto a minha falência, ciente ainda de que a condição de falência é inerente à própria literatura, terreno propício aos céticos. Esse trabalho é, assim, apenas um primeiro passo em direção a essa necessidade que eu tive, como leitora crítica, de reorganizar o *puzzle*, de torná-lo um pouco meu. Outros *puzzles* são possíveis e, talvez, esse seja o argumento maior do meu estudo: a possibilidade de ler esses contos em redes criativas inesgotáveis, porque há, dentro da própria obra, essa ideia de *abertura*.

Se em seção anterior eu afirmei que Amaro Barros não existe, aqui, reivindico a ele uma existência: “Ele não existe e de repente ele existe” (RODRIGUES, 2014, p. 11), é o que eu digo agora. E por quê?

(Quando falamos que algo não existe, a qual plano de existência estamos nos referindo? Não existir no mundo sensível é o mesmo que não existir em lugar nenhum? Há controvérsias e é a elas que me aterei agora.)

Para Umberto Eco, os textos ficcionais, à diferença do mundo e ainda quando ambíguos, explicitam uma margem muito clara de certeza [...], conduzindo-nos a paradoxo interessante: a ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto “mais real”, do que aquele que se encontrava no ponto de partida.

Donde, o real não existe, mas a ficção existe. É isso? Não exatamente: seria melhor afirmar que o real não se sabe, enquanto que a ficção é consabida (BERNARDO, 2004, p. 23).

Assim, o romance *Emparedado*, de Amaro Barros, *existe*. Para mim, ele é o romance intangível tecido pela rede de contos de Amílcar Bettega, o seu livro infinito. E é, também, resultado dessa poética do encarceramento a que estão sujeitas as personagens e os próprios contos aqui analisados, a “má eternidade” de que fala Blanchot, numa clausura que é tão nossa. Enquanto o projeto literário é *aberto*, livre, a montagem de um *puzzle* é fechada e, talvez por isso, aterrorizante. O que é aberto, nesse sentido, é a possibilidade de reordenação: o/a leitor/a como “um coautor silencioso” (VIOLA, 2013, p. 7) do texto. Estamos presos/as, emparedados/as. Só a imaginação liberta: e é apenas nesse exercício de liberdade que, paradoxalmente, (res)surge o *Emparedado*, como um livro virtual, existente dentro do *mundo escrito*.

A ficção oferece menos dúvidas e mais certezas, ao passo que o real empresta menos certezas e, portanto, mais dúvidas. Com o sinal trocado, o mundo voltaria a ser perfeito se a ficção não fosse, ela mesma, a grande dúvida. Dito de outra maneira: se a realidade fosse transparente à linguagem, a ficção não seria necessária. A existência do discurso ficcional explicita a dúvida crucial que sentimos quanto à “realidade da realidade”. Essa dúvida é equivalente à dúvida que o espelho nos provoca, em especial se nos demormos muito à sua frente. Porque suspeita do real, a ficção produz sobre ele uma nova perspectiva e, conseqüentemente, uma segunda realidade. Como a linguagem limita essa realidade segunda, o que não acontece com a realidade “ela mesma”, resulta que a ficção aparece para nós como mais confiável, ou seja, como “mais real do que o real” (BERNARDO, 2004, p. 23-24).

Do encontro entre a literatura e o ceticismo, conforme reflexão que tomo emprestada de Gustavo Bernardo, proponho a ponderação. Empiricamente falando, o livro e o escritor não existem; contudo, eles foram criados dentro do universo ficcional de Bettega e, neste, eles existem. Para ler o romance, eu precisaria pertencer ao universo da ficção. Como isso não me é possível, o mais perto que posso chegar de folheá-lo é através de seus fragmentos, dos contos de Bettega, que são, ao mesmo tempo, num outro plano, também contos de Amaro Barros. Em entrevista a Masé Lemos, Bettega chegou a explicar a proposta do livro *Emparedado*, atribuído a Amaro Barros.

Emparedado fala de questões muito atuais, desta sensação de sufocamento que a crítica se encarregou de fazer um clichê – essa história de sentimento de encarceramento que experimenta o indivíduo que vive nos grandes centros urbanos. É isso, mas não só. O fato de o livro se passar num ambiente que não é urbano (sem ser puramente rural) é uma indicação. E, sobretudo, porque foi escrito por alguém que nunca saiu do

seu ranchinho no meio do pampa. Sentir-se emparedado no meio da vastidão que é o pampa, isso diz muita coisa. Estamos falando da condição humana, que é a mesma em todos os lugares e em todas as épocas, com pequenas variações (BETTEGA, 2007).

Essas “pequenas variações” dessa condição humana de encarceramento, portanto, correspondem também às variantes apresentadas por cada um desses contos, alguns, inclusive, como espelhos uns dos outros, variando em maior ou menor grau os seus elementos de composição. Explicação muito semelhante à do *Emparedado* havia sido dada pelo escritor, em sua dissertação, ao falar da estrutura circular dos contos de *Os lados do círculo*:

Obviamente, a estrutura circular que proponho nas narrativas de “Os lados do círculo” não se restringe apenas à elaboração de relatos que terminem em cenas ou situações idênticas às iniciais. A ideia é, sim, que o final remeta ao início do conto, mas por serem eles mesmos – início e fim – um parte do outro. E, principalmente: é a tentativa de passar ao leitor a sensação de “andar em círculos”, como se ele próprio, sob o efeito da narrativa, tivesse o seu mundo reduzido ao limitado ambiente do conto, ao “círculo da trama”. Essa redução dos movimentos, a ideia de encarceramento que está pressuposta em um “andar em círculos”, também servirá – como abordo a seguir – a uma tentativa de representação de um modo de vida bastante presente na grande cidade dos dias atuais (BETTEGA, 2000, p. 178).

E, mais adiante, a própria explicação passou a se concentrar na estrutura circular do livro como um todo, que o autor associa à ideia de encarceramento:

Um resumo possível da concepção geral do livro seria: a composição dos contos balizada por uma tentativa de explorar a narrativa cíclica, ou circular, como representação da cena urbana contemporânea. Tomado de certo pessimismo diante das evidências de que o homem tem fracassado na construção de um mundo melhor, diante de uma já propalada falta de perspectivas, do esgotamento dos projetos utópicos e todos esses sentimentos de falência que estão como onipresentes na nossa vida contemporânea, penso que, especialmente nas grandes cidades, a vida das pessoas tem sido marcada, de uma forma ou outra, por uma forte sensação de encarceramento, de falta de saídas. A impressão de claustrofobia dentro de um apartamento quarto e sala é a mesma quando nas ruas da metrópole e seus edifícios perfilados. O intenso trânsito dos automóveis, o bombardeio visual das placas de propaganda, o esmaecimento da afetividade, a solidão em meio à impessoalidade das multidões ajudam a dar a ideia de que o habitante da metrópole é casa vez mais um ser encurralado. Há falta de horizontes na grande cidade, físicos ou figurados. Se anda, se desloca, se circula, mas é como se a pessoa não saísse do lugar. O final de um dia encontra o início de uma mesma rotina no dia seguinte, e assim por diante. Pois a forma circular explorada em vários dos contos deste volume é um pouco metáfora para esse “andar em círculos” da vida nas metrópoles dos dias de hoje (BETTEGA, 2000, p. 178-179).

E é o próprio encarceramento provocado pela falta de perspectivas o que faz com que o sujeito contemporâneo se sinta encurralado e, portanto, *Emparedado*. Há, nos três livros de contos de Bettega, essa encenação de uma falta de saída, de uma sensação de sufocamento do indivíduo, o que provoca, em suas personagens, uma definitiva ruptura com a esperança. Assim, o *Emparedado*, que existe apenas dentro da ficção de Bettega, acaba incorporando, num talvez terceiro nível de ficcionalidade, os três livros de contos do autor, o que funciona como um questionamento das (ou uma afronta às) fronteiras entre realidade e ficção.

FECHANDO O CÍRCULO

Não preciso dizer (mas digo, a título de ressalva) que, com a presente leitura, não se pretendeu esgotar as possibilidades de leitura da obra de Bettega. Este trabalho, que se dá, acima de tudo, como um recorte, ou como um pequeno círculo, concentra-se em algumas das conexões possíveis entre as narrativas breves de Bettega, como uma maneira de propor – e, ao mesmo tempo, de oferecer – uma leitura do conjunto.

As três entradas aqui propostas – a saber, o círculo, o espelho e o *puzzle* – não são rígidas, e sua delimitação se deu apenas para fins de organização e de aproximação com o meu objeto de pesquisa. Há, nesses três signos aqui propostos, uma falta de saída: os limites do círculo, o ceticismo do espelho e o enigma do *puzzle*.

Os espelhamentos, circularidades e a própria montagem do *puzzle* na obra de Bettega operam na construção de um organismo poético que simula, em seu efeito de unidade, a composição de um livro virtual, em que pese a concretude do livro em face à imaterialidade da obra. Não se trata, obviamente, de entender o todo da obra de Bettega como esse livro, mas de perceber que a obra é composta por narrativas diversas que, lidas em conjunto, apresentam uma possibilidade de montagem que pode resultar na projeção desse livro virtual, pois as micronarrativas, quando entendidas em conjunto, formam um todo ainda mais complexo e poderoso, ainda mais concentrado, e ainda mais preciso.

Se aceitarmos que a leitura de um conto não pode ser interrompida sob o risco de suspender-se o seu efeito, como afirmava Poe, podemos dizer quase o mesmo em relação aos contos de Bettega se quisermos entendê-lo em seu conjunto, pois as conexões entre os contos são praticamente nulas caso a obra seja lida muito espaçadamente. Obviamente, não estou propondo que se faça uma leitura contínua e exaustiva dos três livros, mas, sim, que se entenda a necessidade de um compromisso de leitura que leve em consideração que cada livro possui um projeto ficcional próprio e que a leitura de seu conjunto, formado pelos três, pode propiciar a leitura de um quarto livro, que, nesse caso, é um efeito ficcional. O livro virtual é, portanto, construído como um *efeito* da leitura do conjunto.

Isoladamente, cada uma de suas narrativas funciona como um conto, apresentando sua estrutura circular e a sua condição de narrativa breve e precisa; em conjunto, por sua vez, elas oferecem a possibilidade de um novo arranjo, que é, ele próprio, uma obra. Proponho, portanto, a leitura dos três livros de contos a partir de um efeito de unidade que,

obviamente, não é aquele proposto por Poe, que dava conta do conto (embora tal efeito funcione ainda para a unidade de cada um deles), mas um outro: o efeito de unidade de um projeto literário. Para alcançar esse efeito (ou melhor, para que as peças do *puzzle* possam ser montadas), ele depende da coautoria silenciosa de seu/sua leitor/a, que deve aceitar o pacto ficcional para que se possa entrar em contato com a potencialidade de sua composição.

Essa potencialidade da obra, a ser alcançada a partir de sua leitura e releitura, pede a construção de um percurso investigativo, em movimentos circulares que agem no sentido de montar o *puzzle* (objeto que forma uma imagem única a partir de seus fragmentos previamente recortados) e que, a partir de um jogo espelhos, encenam a possibilidade de um livro infinito. Tal configuração, por sua vez, aponta para características que transgridem as concepções de conto e de romance.

Noto, tardiamente, que terminei por enclausurar a categoria dessas narrativas ao gênero conto quando a própria poética de Bettega, em consonância com as narrativas contemporâneas, questiona essa divisão. São as obras, com suas qualidades de construção, que inventam e reinventam os gêneros literários; e os gêneros, eles próprios, são apenas maneiras de catalogar a vastidão de possibilidades da literatura. A obra de Bettega mergulha nessa vastidão e transpassa os gêneros. A sua escrita funciona, assim, como uma revisão do gênero conto, que, ao ser revisado, passa a ser outra coisa para a qual ainda não se tem nome, mas que vai além do conto.

O todo da obra de Bettega, embora apresente conexões entre as narrativas, não é um romance. Embora apresente um efeito de unidade, não constitui também um conto. No entanto, para que façam sentido as conexões por ele construídas, a obra precisa ser lida e relida, em movimentos circulares, numa tentativa de reconstruir as peças do *puzzle* ou, como se poderia dizer em relação à sua organicidade, para alcançar esse seu efeito de unidade.

A unidade na obra de Bettega é construída a partir de um movimento circular, de tomada e retomada de pontos de vista, da reconstrução de suas incertezas e impossibilidades encenadas que apontam para o infinito. Esse infinito, conforme já discutido, é provocado pela ilusão do espelho, pelo encarceramento das personagens, pela circularidade da obra e pelo enigma da montagem do *puzzle*. O que a obra de Bettega provoca, portanto, é uma ilusão metaficcional.

O círculo aparece, em suas conotações possíveis, como a forma do conto, o movimento metaficcional, a encenação do infinito. O espelho, como negação, multiplica a desesperança e repete, de outro modo, aquilo que já havíamos visto, para nos fazer olhar de novo e de novo e de novo, como se fizesse um convite ao movimento circular da releitura, que é também uma possibilidade de reescritura. A montagem do *puzzle*, por sua vez, aponta para essa ideia de abertura contida na obra, que se coloca como uma pergunta para a qual não existe apenas uma resposta, mas várias.

Em todas as suas formas possíveis – o círculo, o espelho e o *puzzle* – há a presença do texto literário como um enigma a ser desvendado. Assim, argumentando, todos os contos de Bettega são como peças de um *puzzle* a ser montado e, como não poderia deixar de sê-lo, esta tese é uma composição possível deste *puzzle*. A própria literatura contemporânea, fragmentada e diversa, na qual convive harmonicamente uma variedade de possibilidades, é também uma imagem do *puzzle*.

As recorrências e repetições de personagens e de fragmentos das narrativas não são um recurso novo em literatura – Raymond Carver já o fazia; as possibilidades de montagem também não o são – para isso podemos citar *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, que é dividido justamente em “Do lado de lá”, “Do lado de cá” e “De outros lados”, divisões que nos remetem ao próprio título de *Os lados do círculo* (2004) e suas partes, “Um lado” e “Lado um”; jogar com o infinito, como Borges já fez, é algo também já existente e, não raro, um tanto desgastado. O que Bettega faz de novo e que o desloca para a contracorrente da literatura de seu tempo é justamente a maneira como tudo isso foi organizado e montado enquanto projeto literário, fazendo uso não apenas de recursos literários como também de paralelos com as instalações da arte contemporânea, a poesia, a pintura, o cinema, o ensaio, o texto jornalístico e vários outros gêneros textuais e não-textuais.

Quando faz uso do fantástico, Bettega aponta, ainda, para a falta de saída a que estamos condenados, para o círculo que somos “eu, tu, o teu vizinho, a telefonista”, não à beira do Guaíba, mas à beira de nossos próprios abismos, nossas dúvidas que tendem ao infinito. Bettega parece assumir, assim, que a literatura é o terreno próprio das incertezas e que essas incertezas se projetam para dentro da linguagem como que impelidas por essas narrativas que dançam *à beira e depois* do abismo, narrativas que exploram a falta e a

ausência, e que reinventam o terreno da literatura como uma das poucas utopias possíveis em tempos sombrios.

REFERÊNCIAS

Textos literários

ASSIS, Machado de. (1896). A causa secreta. In: _____. *Várias histórias*. São Paulo: Ática, 2006.

BETTEGA, Amílcar. *O vôo da trapezista*. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1994.

_____. *Deixe o quarto como está*: Estudos para a composição do cansaço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Barreira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BORGES, Jorge Luis. (1944). O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. (1944). As ruínas circulares. In: _____. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. (1949). Aben Hakam, o bokari, morto em seu labirinto. In: _____. *O aleph*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FONSECA, Rubem. Passeio noturno – Parte I. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. Passeio noturno – Parte II. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAFKA, Franz. Na galeria. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PEREC, Georges. *A vida*: modo de usar. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RUBIÃO, Murilo. A cidade. In: _____. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. O ex-mágico da taberna minhota. In: _____. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RODRIGUES, Carol. Onde acaba o mapa. In: RODRIGUES, Carol. *Sem vista para o mar*. São Paulo: Edith, 2014.

SCHROEDER, Carlos Henrique. *A história da chuva*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

Textos críticos/teóricos

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARRIGUCCI JR, Davi. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 7-14.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Tradução Bruno César Cavalcanti, Rachel Rocha de Almeida Barros. Revisão Maria Stela Torres. B. Lameiras. Maceió: Edufal/Unesp, 2010.

BARBOSA, João Alexandre. Leituras: o intervalo da literatura. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BETTEGA, Amilcar. Os lados dos lados do círculo. 2000. 212 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras. UFRGS, Porto Alegre, 2000.

_____. (2007). Os vários lados de uma escrita circular. *Cronópios*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8950&categoriaid=1>>. Acesso em: 10 jul. 2015. Entrevista concedida a Masé Lemos.

_____. Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor. 2012. 310 f. Tese (Doutorado em Escrita Criativa) – Faculdade de Letras. PUCRS, Porto Alegre, 2012.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

_____. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

BLANCHOT, Maurice. (1959). *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, Ernst. (1959). *O princípio esperança*. V. 1. Tradução Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

BORGES, Jorge Luis. O tempo circular. In: _____. *História da eternidade*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1991.

CALVINO, Italo. (1980). Os deuses da cidade. In: _____. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. (1983). Mundo escrito e mundo não escrito. In: _____. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Organização Mario Barenghi. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. (1988). *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo, 1990.

CARNEIRO, Flávio. Mapeando a diferença: ficção brasileira hoje. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

_____. Amílcar Bettega Barbosa: variações sobre quase nada. In: CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CAVALCANTE, Simone. Rede de intertextos. In: *Mar alto*: travessias pelo romance Calunga de Jorge de Lima. REBELLO, Lucia Sá; CAVALCANTE, Simone (Orgs.). *Mar alto*: travessias pelo romance Calunga de Jorge de Lima. Maceió: Edufal, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. 18^a. ed. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva (et al.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre autoficção*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Segunda conversa. In: BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Tradução Amélia Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

COSTA, Antonio. (1985). “Do roteiro à montagem”. In: COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução Nilson Moulin Louzada. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *Poétique*: Intertextualidades, n. 27. Tradução Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

DORFMAN, Adriana. Contrabandistas na fronteira gaúcha: escalas geográficas e representações textuais. 2009. 360 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas. UFSC, Florianópolis, 2009.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução Giovanni Cutolo. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ENTLER, Ronaldo (2002). “O livro infinito de Mallarmé”. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html> Acesso em: 10 out. 2016.

FERREIRA, Rafael Dias. Concentricidades e excentricidades caleidoscópicas na metaficção *Os lados do círculo*, de Amilcar Bettega Barbosa. 2011. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Literatura Comparada) – Centro de Letras e Comunicação. UFPel, Pelotas, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. O livro de registro das cidades. In: *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Narrativas de prontidão resgatam resíduos utópicos. *Scripta*, v. 6, n. 12, Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. In: _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago ed., 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KANDINSKY, Wassily. (1911). *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEMOS, Masé. “*Os lados do círculo – espaços ficcionais*”. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (orgs.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. Ficção e história em *Os lados do círculo*, de Amilcar Bettega. In: GUIMARÃES, Mayara R. *No meio-dia verde do agora: formas do contemporâneo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

LIMA, Roberto Sarmiento. As tentações do espelho. *Literatura*. São Paulo, p. 10 - 19, 01 set. 2011.

MARINHO, Josilene Neusa. Do efeito fantástico na ficção contemporânea. 2010. 79 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras. UERJ, Rio de Janeiro, 2010.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.

MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. *Morus, Moreau, Morel*. A ilha como espaço da utopia. Brasília: EdUnB, 2007.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A estranha realidade nos contos de Amilcar Bettega. In: GOMES, Gínia Maria (org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

OGLIARI, Ítalo. Pós-modernidade e condição humana na novíssima geração de contistas gaúchos. 2007. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. PUCRS, Porto Alegre, 2007.

_____. A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil. 2010. 184 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras. PUCRS, Porto Alegre, 2010.

OLIVEIRA, Karine Brião. As manifestações do duplo em contos de Amilcar Bettega Barbosa. 2015. 74 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes. FURG, Rio Grande, 2015.

OLIVEIRA, Katia Aparecida da Silva. Palimpsestos: a memória, a mulher e a construção em Montserrat Roig. 2016. 310 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Unesp, Assis, 2016.

PEREIRA, José Ramón Alonso. *Introdução à história da arquitetura*. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

PINTO, Carlos Henrique dos Santos. Os movimentos narrativos em Os lados do círculo de Amilcar Bettega Barbosa. 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Letras. UERJ, Rio de Janeiro, 2011.

PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. Vol. 1. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

_____. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. Vol. 2. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios / Edgar Allan Poe*. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado. 4 ed. São Paulo: Globo, 2009.

_____. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

RESENDE, Nilton. *A construção de Lygia Fagundes Telles: edição crítica de Antes do baile verde*. Maceió: Edufal, 2016.

RIBEIRO, Carlos Jesus. Arte do efeito único: conto. In: _____. *À luz das narrativas: escritos sobre obras e autores*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, José Carlos Fernandes dos. Espelhos planos. Disponível em: <<http://educacao.globo.com/fisica/assunto/ondas-e-luz/espelhos-planos.html>>. Acesso em: 31 jul. 2017.

SANFELICI, Agnes. *Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras*. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras. UFRGS, Porto Alegre, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapeco: Argos, 2007.

TURRER, Daisy. Nota insone. In: BRANCO, Lucia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablumme, 2004.

VIOLA, Alan Flávio. Apresentação. In: VIOLA, Alan Flávio (Org.). *Crítica Literária Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.