



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Carlos Henrique dos Santos Pinto

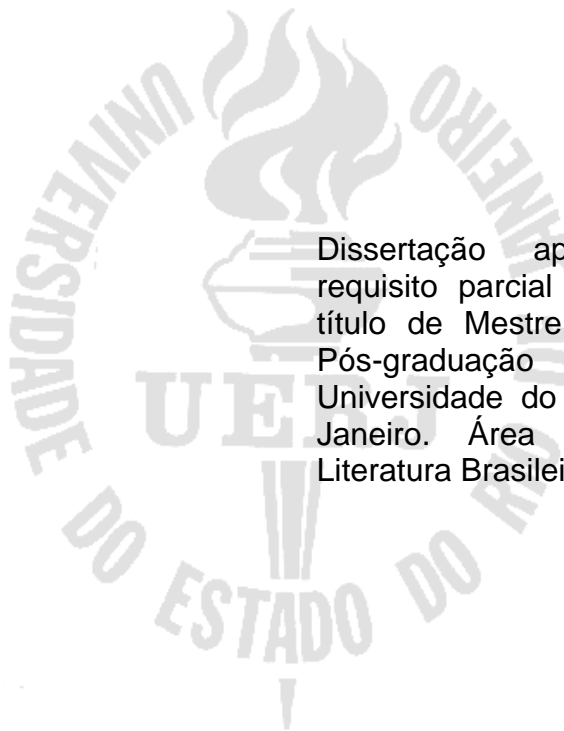
**Os Movimentos Narrativos em “Os Lados do Círculo” de
Amilcar Bettega Barbosa**

Rio de Janeiro

2011

Carlos Henrique dos Santos Pinto

**Os Movimentos Narrativos em “Os Lados do Círculo” de Amilcar Bettega
Barbosa**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Regina Pinto

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B238 Pinto, Carlos Henrique dos Santos.
Os movimentos narrativos em “Os lados do círculo” de Amílcar Bettega Barbosa / Carlos Henrique dos Santos Pinto. - 2011.
100 f.

Orientadora: Sílvia Regina Pinto.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Barbosa, Amílcar Bettega, 1964- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Barbosa, Amílcar Bettega, 1964-. Os lados do círculo – Teses. 3. Realismo fantástico (Literatura) – Teses. 4. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. I. Pinto, Sílvia Regina, 1946-. II. Lemos, Masé, 1963-. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Carlos Henrique dos Santos Pinto

**Os movimentos narrativos em “Os Lados dos Círculos” de
Amílcar Bettega Barbosa**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 30 de março de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Silvia Regina Pinto (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Maria José Cardoso Lemos
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a Dra. Stefania Chiarelli
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2011

AGRADECIMENTOS

À Masé Lemos, por toda atenção, críticas, força, paciência e motivação no processo de construção desse trabalho, meu muito obrigado pela inestimável ajuda.

À minha mãe e irmã, pela constante motivação e carinho.

Ao meu irmão Márcio, e aos amigos Fábio e Marlon, pelo incessante diálogo travado, pelas sugestões e críticas dadas.

À querida amiga Virginia, motivadora de todas as horas com suas palavras doces e sinceras, toda minha gratidão.

A Amilcar Bettega Barbosa, pelo diálogo atencioso estabelecido, um obrigado e a minha admiração.

RESUMO

PINTO, Carlos Henrique dos Santos. *Os movimentos narrativos em "Os lados do círculo"*. 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Este trabalho visa refletir sobre a composição da narrativa no livro de contos "Os lados do círculo" (2004) do escritor Amílcar Bettega Barbosa, além de sua inserção na literatura brasileira, principalmente nas décadas de 90 a 2000. A partir da análise dos contos, foi possível pensar algumas de suas características, tais como o uso da metaficção, a hibridização dos gêneros literários, assim como a questão do conceito de realismo e dos processos de subjetivação na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Contos. Amílcar Bettega Barbosa. Os Lados do Círculo.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre la composición de la narración en el libro de cuentos "Las partes del círculo" (2004) Escrito por Amílcar Bettega Barbosa, y su inclusión en la literatura brasileña, especialmente en las décadas 90 hasta 2000. A partir del análisis de las historias, es posible que algunas de sus características, tales como el uso de la metaficción, la hibridación de los géneros literarios, así como la cuestión del concepto de realismo y de los procesos subjetivos en la sociedad contemporánea.

Palabras- clave: La literatura brasileña contemporánea. Cuentos. Amílcar Bettega Barbosa. Lados del círculo.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	O REALISMO – NATURALISMO: UM PROCEDIMENTO NARRATIVO	18
1.1	O Realismo	19
1.1.2	Um passeio realista em terras brasileiras	21
1.1.3	A um passo do fim: onde andar o Realismo-Naturalismo na literatura brasileira contemporânea?	24
2	O FANTÁSTICO, UMA LEITURA E UM DIÁLOGO	26
3	ARTISTA OU PORTA-VOZ: O INTELLECTUAL E A SOCIEDADE	27
4	POR DENTRO DOS TEXTOS – UMA LEITURA DE CORTÁZAR E BETTEGA A PARTIR DO FANTÁSTICO	30
5	IMPRESSÕES DE LEITURA – ALGUNS AUTORES CONTEMPORÂNEOS	34
6	O DESASSOSSEGO EM DIÁLOGO: COETZEE E AMILCAR BETTEGA BARBOSA	39
7	MODOS DE NARRAR, MODOS DE CONTAR	44
8	O LIVRO: FORMA E CONTEÚDO	48
8.1	O espelhamento em Os Lados do Círculo	50
9	DENTRO DO CÍRCULO, DENTRO DA OBRA: UMA LEITURA DE OS LADOS DO CÍRCULO	54
9.1	A continuidade dos lados	66
9.2	Reflexões narrativas	75
10	CONSIDERAES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	97
	ANEXO	100

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo pensar a construção ficcional do livro de contos *Os Lados do Círculo*, do escritor gaúcho Amílcar Bettega Barbosa, publicado em 2004. Bem como situar o autor e sua obra no panorama da literatura brasileira contemporânea. Outro ponto que nos interessa é destacar a construção ficcional de Bettega da de outros escritores, procurando mostrar de que forma ele pode ser considerado um dos nomes representativos da prosa feita no país nas décadas de 90 e 2000.

Com uma literatura fortemente marcada pela precisão, a linguagem de Bettega traduz todo um rigor que perpassa sua construção narrativa. Seu estilo mescla rigor formal, linguagem poética – em que sobressai uma prosa carregada de sentimentalismo, com contos que versam sobre relações amorosas e paixão avassaladora, narrados em primeira pessoa e carregados de sensibilidade – além de dialogar com a melhor tradição do Real Maravilhoso em suas múltiplas faces, em que o insólito e a constante interação com a obra do autor argentino Julio Cortázar se faz visível.

Dessa forma justificamos a escolha de Amílcar Bettega Barbosa como um nome representativo da literatura brasileira contemporânea - para simplificar usaremos durante a análise dos textos as iniciais LC para *Os Lados do Círculo* e ABB para o nome do autor. Feito isso, nos interessa ainda delinear quais são os dois principais objetivos que nos movem:

- 1.1 - situar o autor e seu livro (*Os lados do círculo*) na da atual prosa de ficção brasileira - atual aqui deve ser lido como as décadas de 90 e 2000, identificando traços que ajudem a delinear um rosto para essa nova literatura;
- 1.2 - pensar criticamente o processo de construção do texto literário, procurando nele marcas de originalidade que justifiquem a inserção do autor como nome representativo da literatura contemporânea feita no Brasil.

O que mais nos atrai em relação à prosa brasileira contemporânea é sua dificuldade de definição. Está nessa mesma dificuldade a força que nos move a

pensar e discutir o que seria essa nova literatura feita nos últimos anos, mais precisamente da década de 90 até 2010. Interessa-nos pensar aquilo que ainda não se define com precisão. Dessa forma emerge a literatura feita nas décadas mais recentes como alvo de nossas atenções e preocupações. Como nos diz José Castelo:

É muito perigoso esboçar painéis para uma paisagem em que, a rigor, domina a indefinição. Pode-se rascunhar tendências, arriscar o alinhamento de alguns escritores a certas forças sempre imprecisas, e não muito mais. E, ainda assim, sabendo que esse esforço, no fim, será só uma maneira de oferecer um ponto de partida, uma base frágil a partir da qual as leituras, sempre livres e surpreendentes, devem se fazer. (Castelo, 2006, 02).

Dessa forma pretendemos iniciar um percurso de identificação dos traços mais marcantes da literatura produzida pelo autor selecionado; e por não quisermos atribuir ao nosso estudo um caráter sistemático, puramente didático-pedagógico optamos por situar como objeto de estudo o livro mais recente do autor, já que não nos propomos a mapear uma tendência do que é a literatura brasileira na virada de século. Concordamos com Castelo quando este aponta o perigo que paira sobre essa paisagem de incertezas e indefinições. Interessa-nos, assim, levantar questões que nos ajudem a compreender esse momento literário. Queremos refletir, discutir, indagar, questionar e levantar possibilidades interpretativas sobre a obra de Amílcar Bettega Barbosa, e, como esta se insere num contexto histórico, investigar as inter-relações.

Pensar o presente é tarefa árdua, pois pressupõe lidar com o vivo, algo ainda pulsante a se movimentar, cada novo livro lançado é como o movimento de encher e esvaziar o pulmão: movimento de vida. Por conta disso é preciso cuidado ao falar sobre essa literatura. Para o autor Flávio Carneiro:

O traço marcante da prosa brasileira deste início de milênio, num processo deflagrado, como vimos, nos anos 80 e intensificado nos 90, é o da convivência pacífica dos mais diversos estilos. É certo que não se pode pensar em nenhum período literário em termos de homogeneidade absoluta (...) porém o que se vê hoje, ao contrário dos períodos históricos anteriores, é a ausência do embate entre forças conflitantes. (Carneiro, 2005, 33)

Assim como nos diz Flávio é preciso problematizar essa convivência pacífica entre os autores e seus textos. Diferentemente de outras épocas em que os períodos literários tinham sua duração “encerrada” com o surgimento de novas propostas estéticas, ainda nos encontramos imersos no contemporâneo, na

produção literária recente marcada por uma completa diversidade: são vários estilos que convivem, diferentes textos que compõem uma literatura – a brasileira. Ainda, segundo o autor, essa liberdade é fruto da ausência de patrulhas ideológicas, já que não há mais necessidade de filiar-se a este ou aquele grupo; livre da obrigação de levantar bandeiras, o escritor brasileiro da última década do século passado coloca no papel todo tipo de experimentação ficcional. (Carneiro, 2005: 31). O que há é uma grande variedade de estilos, que o especialista em questão define como pós-utópica e não pós-moderna, aproveitando-se de uma definição dada por Haroldo de Campos na década de 80.

Outra estudiosa que tem se debruçado sobre o presente é Beatriz Resende, segundo ela é preciso, ao se iniciar uma observação sobre a literatura brasileira contemporânea, deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços (Resende, 2008). Já que vivemos num novo contexto sócio-político é necessário que nosso modo de olhar para as artes, mais especificamente para a arte literária, no nosso caso. Assim como Flávio Carneiro e José Castelo Resende também aponta a multiplicidade como um traço marcante dessa literatura:

Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor (...). São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura (...). (Resende, 2008, 18)

A partir do que afirmam os estudiosos citados acreditamos que a multiplicidade se configura como uma das constantes do momento sobre o qual estamos falando. Para uma melhor compreensão desta ideia traçaremos um esboço do que marcou as décadas anteriores à de 90, com destaque para os anos pós regime militar.

Ao pensarmos na ficção brasileira feita nas duas últimas décadas precisamos percorrer um caminho às avessas. Os anos 70 e 80 nos ajudam a desenvolver um pensamento que marca o início da prosa atual. É na literatura pós-60, no período que encerra uma das fases do movimento denominado Modernismo, que tanto delineou os caminhos da literatura no século 20 até o presente, que vamos encontrar os apontamentos iniciais que nos possibilitem pensar a produção literária dos anos mais recentes. O crítico e ficcionista Silviano Santiago apresenta um breve

panorama em que procura pontuar as diferenças entre os modernistas tardios e os jovens autores da década de 60. Para o autor os primeiros seriam mais memorialistas, com destaque para a apreensão de um texto que tenta recapturar uma experiência do clã senhorial em que se insere o indivíduo; ao contrário do segundo, no qual se percebe um descuido no que diz respeito às relações familiares do narrador/personagem, que passa a ter sua atenção centrada apenas no interesse político de um pequeno grupo (Santiago, 1989). Outra diferença apontada pelo teórico diz respeito ao otimismo que falta à literatura pós-64, segundo ele: “(...) a boa literatura pós-64 não carrega mais o antigo otimismo social que edificava encontrado em toda literatura que lhe é anterior.” (Santiago, 1989, 18). Mudança esta fruto das transformações ocorridas no país; no lugar da esperança revolucionária se insere certo pessimismo, fruto de um olhar mais cético sobre a realidade, a frustração com o que não aconteceu na década de 60, a ânsia pela revolução leva à afirmação do indivíduo mesmo em uma sociedade repressora. No campo literário um autor que bem exemplifica a tese defendida por Silviano é Caio Fernando Abreu. Sua obra é marcada pelo tom de frustração dessa época. A esperança revolucionária de antes do golpe militar dá lugar a descrença, ao pessemismo, ao clima de vazio. Seus personagens são muitas vezes seres solitários, que vagam pelas cidades, que parecem não ter mais sonhos, apenas são levados pela vida: drogas, loucura, solidão, dor, medo são alguns dos traços da obra do escritor gaúcho.

Em artigo publicado na *Revista de Crítica Literária Latino-Americana* Tânia Pellegrini procura nos mostrar alguns dos temas predominantes na ficção brasileira atual, que se consolidaram ao longo das duas últimas décadas. Para ela:

Talvez não seja equivocado afirmar que a ficção brasileira das duas últimas décadas é uma ‘ficção em trânsito’, pelo fato de ir deixando de lado elementos temáticos que a acompanharam desde a sua formação, incorporando outros que ainda estão se consolidando. De fato, pois, terminado o regime militar, em 1985, percebe-se que, além de já estabelecer um íntimo *tête-à-tête* com o mercado, ela abandona a “literatura de resistência” predominante na década anterior, em grande parte comprometida com um ideário de esquerda – com seus testemunhos, confissões, romances-reportagem – introduzindo outras soluções temáticas: a questão das minorias (incluam-se aí as mulheres, os negros e os homossexuais) e o universo das drogas, da violência e da AIDS. (Pellegrini, 2001, 11)

Ficção que se desenvolve entre as diversas tendências que perpassam a prosa dos últimos anos. Depois da perda do otimismo apontada por Santiago temos,

agora, também a perda de um ideário de resistência; o fim do regime militar leva a uma nova maneira de se olhar a sociedade. Não mais o otimismo e menos ainda uma postura engajada, o que se constrói nos anos 80 é uma grande abertura; percebe-se o trânsito a que alude Tânia, isto é, a ficção caminha, se desloca das antigas posições que durante décadas marcaram a literatura brasileira e segue em direção a novos horizontes. Estes seriam as diversas vertentes que caracterizam os textos produzidos na contemporaneidade. Para a autora essas posições demarcadas se estruturam com base em uma dicotomia que primava por separar campo e cidade, as narrativas de caráter rural e urbano, estas: “(...) representariam a oposição entre localismo e cosmopolitismo, entre tradicionalismo e vanguarda ou ainda entre nacionalismo e imperialismo (...)” (Pellegrini, 2001, 05). Ainda segundo Tânia esse estado dicotômico se mantém mais ou menos até os anos 60. Encontramos uma ideia semelhante de movimento no pensamento de Flávio Carneiro, segundo o autor:

Os anos 90 deixaram claro que não havia modelos a seguir e que isso não era exatamente um problema. Ao contrário do que ocorria no início dos anos 80, quando os autores não sabiam ainda o que fazer com a promessa de liberdade que surgia com o fim do regime militar, nos anos 90 a questão já não cabe e a ideia é cada qual montar seu próprio percurso, sem culpa. (Carneiro, 2005: 31)

O percurso próprio a que alude Carneiro seria o mesmo trânsito a que faz referência Tânia Pellegrini. Somos então levados a acreditar, assim como os autores citados, que a literatura brasileira contemporânea, entendida como aquela produzida a partir de 1990 é de difícil definição. Uma das formas que desenvolvemos para visualizar essa variedade que perpassa esse período seria a de um leque, ou seja, o abano com varetas nos traz à mente uma imagem semelhante a da prosa recente: as varetas seriam os vários autores ou propostas estéticas seguidas por mais de um escritor, e o tecido, o pano, é por nós identificado como o contexto social e histórico em que os textos são produzidos, isto é, ele recobre e une ao mesmo tempo as varetas que formam o leque assim como o contexto histórico mantém juntos autores que trilham caminhos diferentes nas décadas de 90 e 2000 – dessa forma acreditamos que um dos motivos que torna atraente o estudo desse período literário é justamente o fato de ele ser extremamente diverso.

Merece destaque e atenção o fato de os autores que compõem esse momento estarem vivos, ou seja, suas obras não estão acabadas, a cada livro um novo elemento pode surgir e re-arrumar o que até então parecia concluído. Em entrevista concedida a Cláudia Nina para o *Jornal do Brasil*, o autor Flávio Carneiro procura validar o trabalho do crítico sobre o presente:

Acho que o crítico não deve se preocupar com equívocos futuros e sim com equívocos do próprio presente. Se analiso uma obra publicada recentemente, não me cabe dizer se ela vai "ficar" ou não, isso não é tarefa do crítico. Cabe a ele dizer como a obra pode ser lida hoje, em contraponto com o que foi escrito antes e com o que se escreve na atualidade, e é só com isso que ele deve se preocupar, com a qualidade de sua leitura, evitando equívocos como, por exemplo, desandar a falar da vida do autor, ou, o que é mais preocupante, querendo aparecer mais que o escritor cuja obra ele analisa. (Carneiro, 2005).

Ao valorizar o crítico do presente Carneiro valoriza também a leitura que esse mesmo crítico faz sobre o presente; é a coragem que este tem de ler um texto que ainda procura sua identidade nos leitores, que transita a procura de pares com quem possa caminhar junto que o autor atribui valor. Outro ponto importante vai ser a maneira pela qual esse crítico da atualidade vai situar a obra contemporânea dentro do contexto histórico, buscando estabelecer uma relação com obras que já estão situadas na tradição da história literária.

Beatriz Resende identifica a ideia de heterogeneidade como um fator positivo, pois se coloca como oponente ao fator hegemônico da globalização, e ainda garante dessa forma a diferenciação das vozes (Resende, 2008). No que diz respeito ao contexto político dos últimos anos, a autora acredita que a multiplicidade tem muito a ver com a realidade pela qual o Brasil passa:

Em um plano maior, a solidificação do processo democrático garante mais do que o inspirador clima de liberdade, a democracia plena assegura a representação popular nas instâncias de poder, a organização e a expressão dos movimentos populares e, sobretudo, provoca uma inédita preocupação com a necessidade de inclusão (...) (Resende, 2008, 24)

É nesse clima de liberdade, de movimentos livres, de trânsito aberto, digamos assim, que transitam autores e obras, que diálogos se estabelecem, que textos vêm sendo lidos e discutidos, que feiras e encontros literários tem merecido destaque da grande mídia. Nesse contexto se insere a obra de Amílcar Bettega Barbosa.

Para melhor visualizarmos a construção da prosa contemporânea e o que nela tem nos atraído enquanto leitor e crítico, não apenas na obra de Bettega, mas também na de outros nomes que ajudam a compor o quadro do contemporâneo, como João Gilberto Noll, Chico Buarque e Bernardo Carvalho, optamos por delinear uma cronologia do Realismo/Naturalismo na prosa de ficção brasileira, pois entendemos que este, enquanto procedimento narrativo e por ser recorrente em diferentes momentos de nossa história literária, merece ser visto como importante delineador da melhor prosa de ficção brasileira, englobando nomes como os de Machado de Assis e Graciliano Ramos.

O interesse pelo tema

O escritor argentino Jorge Luis Borges dizia imaginar o paraíso como uma espécie de biblioteca. Foi nesse paraíso borgeano que travamos nosso primeiro contato com Amilcar Bettega Barbosa e sua instigante obra no ano de 2005. Como nosso interesse pela literatura contemporânea já se mostrava presente nessa época, decidimos, após concluir o curso de Graduação em 2006 na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, direcionarmos nossa atenção para uma especialização, que foi feita no período 2007/2008. Como requisito para a obtenção do título desta, desenvolvemos nossa monografia sobre o livro de contos de Bettega, *Os Lados do Círculo*, publicado em 2004, procurando analisar sua construção narrativa.

Feito isso, optamos por aprofundar mais nossa leitura crítica de Amilcar e ingressamos no curso de Mestrado em Literatura Brasileira da UERJ. Está no caráter múltiplo e um tanto fragmentado da contemporaneidade nosso interesse na narrativa feita entre o fim do século XX e início do XXI. A escolha pelo autor em questão e não por outro, tendo em vista que são muitos os nomes representativos dos narradores brasileiros hoje – como João Gilberto Noll, Chico Buarque, Bernardo Carvalho e Marçal Aquino, que possuem uma obra rica em possibilidades interpretativas e já contam com certo referencial crítico – se deu por certas afinidades: na leitura de Bettega se percebe um diálogo rico com o autor argentino Julio Cortázar, muito admirado por nós, e sua filiação ao gênero fantástico em alguns contos; a prosa carregada de auto-indagações de *Os Lados do Círculo*, com seu caráter reflexivo somados ao tratamento dado aos textos, com um rigor formal que engloba o que se conta e o modo como se conta, numa belíssima construção ficcional, nos levaram a escolher Bettega e não outro dos representativos nomes da prosa desse período.

Da estrutura da dissertação

No primeiro capítulo procuramos entender o realismo enquanto um procedimento narrativo. Abordamos a ideia de atitude literária do realismo, com sua forma de estruturar o mundo narrativo a partir da ilusão referencial (Watt, 1990). Em seguida traçamos um panorama do realismo na literatura brasileira, procurando entender porque a frequente incidência deste em nossas narrativas, com suas constantes ressurreições em diversos momentos de nossa história literária (Flora, 1984). Para finalizar, nos debruçamos sobre a prosa contemporânea na tentativa de identificar onde está o realismo enquanto procedimento narrativo hoje, em que tem se destacado uma prosa que caminha por outras trilhas estéticas.

No segundo capítulo abordamos o fantástico em suas diversas possibilidades de se instaurar na narrativa e seu posicionamento frente a uma literatura dita realista (Todorov 1992; Arrigucci Jr. 2003).

No terceiro capítulo nos detemos na função do intelectual na sociedade hoje, em contraponto ao caráter mais engajado da década de 60 (Nercolini 2002) e procuramos entender como se caracterizaram as expressões literárias de Cortázar e como se caracteriza a de Bettega inseridos em seus respectivos contextos.

No quarto capítulo procuramos aprofundar a discussão em torno do fantástico (Todorov 1992) a partir de uma leitura comparativa entre Amilcar e Cortázar (Barbosa 2004 Cortázar s/d), para tentarmos entender como ambos fazem uso do fantástico em suas narrativas.

No capítulo cinco nossa atenção se detém em alguns narradores contemporâneos procurando entender o contexto - de fragmentação identitária, com a perda de um centro fixo (Hall 2003) - assim como o texto, em que parece predominar, em alguns casos, uma perda de segurança, sendo a própria escrita movida pela dúvida (Pinto 2008).

No capítulo sexto traçamos um diálogo entre Amilcar Bettega e o autor sul-africano J.M.Coetzee, e procuramos identificar de que modo ambos traduzem a ideia de desassossego da sociedade contemporânea com seus desacertos (Lucia Helena 2009).

No capítulo sete nos interessa pensar em como se caracteriza o conto enquanto gênero (Poe apud Gotlib 2001; Cortázar 1999). Traçamos um pequeno percurso que nos ajuda a perceber como a arte de contar história atravessa o tempo até chegar ao presente, com os próprios autores teorizando sobre o processo de criação narrativa, desvendando certas nuances que perpassa o gênero (Barbosa 2000).

O oitavo capítulo discute a forma e o conteúdo do livro; procuramos nos centrar na linha que mantém unidos formato e conteúdo, ou seja, de que maneira aquilo que é narrado está intimamente ligado ao modo de narrar (Chevalier; Gheerbrant, 1999; Friedman 1956). Por ser um livro envelopado, em que existem reflexos de uma história na outra, quase como se elas estivessem mesmo a se refletir, sua formatação obedece a todo um rigor formal.

O capítulo nove é o das análises dos contos que integram *Os Lados do Círculo*. Nele procuramos desenvolver nossa leitura com base nas ideias até então apresentadas e nos apoiamos em outras reflexões desenvolvidas sobre o autor e sua obra (Lemos, 2007, 2008) bem como sobre o contexto (Pellegrini 2001) assim como estabelecemos um diálogo com o próprio Bettega (Barbosa 2000) em que ele comenta a construção ficcional de *Os Lados*. Nosso interesse é situar autor e obra no contexto da contemporaneidade e identificar marcas que nos ajudem a distinguir Bettega de outros nomes desse quadro narrativo recente.

O capítulo décimo traz nossas considerações finais, em que procuramos apontar quais foram as conclusões tiradas por nós após todo o percurso de leitura crítico desenvolvido ao longo do trabalho.

1 O REALISMO – NATURALISMO: UM PROCEDIMENTO NARRATIVO

Das possíveis maneiras de se conceituar a literatura, uma delas diz respeito à tentativa de transfiguração do real que, de algum modo, estará ligada à realidade, ao mundo objetivo e real que nos cerca. No panorama dos movimentos literários é no século XIX que ocorre o que comumente se denomina de Realismo/Naturalismo. É quando se dá, digamos assim, um mergulho mais fundo, mais direto dentro da ideia de uma literatura que vai pretender representar o real. Autores como o francês Honoré de Balzac, o português Eça de Queirós, e os brasileiros Machado de Assis – este, na verdade, se mantém em uma posição à parte, pois não há como enquadrá-lo dentro dos movimentos literários do século XIX, sua obra se estrutura muito mais como uma contestação de alguns preceitos do próprio Realismo, aproximando-se assim dos autores do momento contemporâneo - e Aluísio Azevedo são nomes representativos quando se remete ao realismo/naturalismo, pois são vistos pela crítica como pertencentes aos respectivos movimentos. A nós interessa pensar o Realismo não só como movimento estético mas também como atitude literária, ou seja, queremos refletir de que forma a estética realista/naturalista se reflete no texto literário e procurar entender como se dá a inserção do que seria esse Realismo na literatura contemporânea.

Pode-se dizer que o Realismo/Naturalismo esteve presente em diferentes momentos da história literária brasileira – a saber: final do século XIX, na obra dos já citados Machado e Azevedo, na primeira metade do século XX, no romance de 30 Modernista e, por fim, na década de 70, no chamado romance-reportagem - e, principalmente, em como ele se apresenta hoje, na contemporaneidade. Interessamos pensar em suas múltiplas transformações no decorrer do tempo - a saber, os três momentos citados - e procurar identificar o que caracteriza a prosa contemporânea, mais precisamente na obra do escritor gaúcho Amílcar Bettega Barbosa, estabelecendo aproximações ou afastamentos com o realismo. Antes, vamos caracterizar o realismo como um procedimento narrativo, para assim tentarmos entender melhor o porquê das escolhas do realismo/naturalismo na ficção brasileira.

1.1 O Realismo

Segundo o teórico Ian Watt o realismo vai estar na maneira de apresentar a vida e não na espécie de vida apresenta (Watt, 1990: 13). É no modo como o narrador estrutura seu mundo e o apresenta ao leitor que se constrói o realismo na narrativa. Essa construção parte, inicialmente, da ilusão referencial com a qual o narrador trabalha. Por ilusão referencial entendemos o trabalho que aquele que narra desenvolve a partir de uma conotação do mundo real, é quando cria um mundo só seu, detalhado, delimitado, conotado da realidade que se chega a essa linguagem referencial.

O mundo real se metamorfoseia em mundo ficcional sob a ótica subjetiva do narrador; o que este cria possui certo traço universalizante que a tudo quer abarcar, proporcionando assim uma intensificação da ilusão de real com base, também, no exagero que daí advém . Se pensarmos em como Eça de Queirós ou Balzac, para citarmos dois nomes marcantes do movimento Realista do século XIX, por meio de suas descrições e com sua objetividade, criam todo um mundo em que nada falta, no qual cada detalhe é apresentado; podemos dizer mesmo que ambos fazem do seu realismo algo tão denso e profundo que acabam gerando, assim, uma verdadeira ilusão, fruto de uma linguagem referencial que permeia o romance enquanto gênero, já que esse real se intensifica tanto que acaba ultrapassando o real que visava representar.

Segundo Ian Watt em seu texto *O Realismo e a forma romance*:

(...) a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.(Watt, 1990, 31)

Podemos dizer que esteticamente Eça de Queirós constrói suas histórias com base nesse realismo. É na forma realista de contar, nos procedimentos narrativos citados por Ian Watt, com descrições abundantes, um forte olhar objetivo sobre os fatos e também sobre as personagens que se estrutura a obra do autor português. Outra marca está no fato de se deter em personagens comuns, uma pessoa simples, para compor sua narrativa, esta é também uma marca do romance

enquanto gênero literário: esse olhar sobre alguém no presente e não mais a visão geral da epopeia em seus grandes feitos.

O narrador realista vê o presente de dentro do próprio presente. Seu mundo é o mundo que o rodeia, analisa exaustivamente esse mundo com seu olhar perscrutador, que vai buscar nos detalhes a criação do seu ambiente ficcional de tom realista; seus textos atribuem aos cenários força dramática, esta nasce da visão ampla e circunstancial que o narrador se empenha em construir. O que temos então é a ilusão referencial, fruto de uma construção subjetiva do escritor, ela possui um traço universalizante que por tudo querer englobar em sua história chega ao exagero. Ao ser conotado o real passa a ter um efeito de real e gera assim a significação literária. Ou seja, o primeiro real, no qual o autor busca se espelhar para construir sua história é conotado literariamente, gerando assim esse efeito de real ficcional, que passa a ser verossímil.

Entendido como procedimento narrativo, vejamos o que diz dele, novamente, Ian Watt ao se referir ao realismo formal:

(...) formal porque aqui o termo 'realismo' não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa (...) que está implícita no gênero romance de modo geral(...).(Watt, 1990, 30)

Não passando de uma convenção, o realismo vai caracterizar-se pelas diferenças com as outras formas de narrar; diferenças que se traduzem no texto, pela forma como a imitação da experiência individual situada num contexto temporal e espacial se diferenciam de outras. Fica claro então que o romance em si possui uma constituição realista, mais que as outras maneiras de narrar é nele romance que o realismo enquanto forma mais se adapta e melhor se desenvolve enquanto procedimento narrativo.

1.1.2 Um passeio realista em terras brasileiras

Em sua obra *Tal Brasil, qual romance?* Flora Sussekind procura demarcar, tanto cronológica quanto ideologicamente, os três momentos pelos quais, segundo ela, o Realismo-Naturalismo se fez presente na literatura brasileira: primeiro como estudos de temperamento, depois como ciclos romanescos memorialistas e, por fim, no formato de romances-reportagens, ou seja, estes três estágios a que alude Flora se dão, mais precisamente, em fins do século XIX, na década de 30 do século XX e, ainda, nos anos Setenta (FLORA, 1984). Segundo a autora é como se houvessem algumas ressurreições do ideal naturalista dentro da história literária brasileira. A estética do naturalismo funciona, assim, como aquela que procura ou tem por missão: “(...) *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas.” (Sussekind, 1984: 43 – grifos da autora). É dentro da idealização de uma identidade nacional, de uma certa unificação do país Brasil como um todo e sua literatura que atua o estilo naturalista de narrar, de construir personagens, espaços, de se construir enquanto literatura nacional.

O problema é que se torna complicado representar algo uno, coeso, quando se tem, na verdade, fraturas, dilacerações daquilo que se busca unificar. Acontece, então, que o texto que tem como objetivo representar um país o mais próximo possível da unidade vai, em algum momento, se contradizer, pois se torna incoerente a representação pretendida. Essa incessante busca pela unidade justifica também o fato de se optar por um Naturalismo à Zola, ou seja, a preferência é por um tipo de romance mais objetivo e com pretensões científicas em detrimento de uma outra objetividade, sendo esta mais esteticista, como em Flaubert.

A ideologia que alimenta e faz perpetuar esse tipo de Naturalismo tem raízes na pretensão de se ocultar as diferenças que compõem a identidade brasileira:

Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade uma, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as discontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. (Sussekind, 1984, 39)

Procura-se dessa forma esconder as diferenças que perpassam a sociedade como um todo, diferenças que, por meio da objetividade científica, os naturalistas vão jogar sob o tapete da ficção.

Um problema apontado por Flora e compactuado por nós diz respeito à falta de “caracteres” literários nos respectivos momentos naturalistas de nossa história literária. Quando se opta pelo caminho da objetividade irrestrita e científica deixam-se de lado as ambiguidades, as faltas, os vazios, os subentendidos, as metáforas, a subjetividade mesma da linguagem ficcional, seu dobrar-se sobre si mesma, seu mover-se lenta e sorrateiramente por sobre seu próprio corpo, a linguagem a serviço dela mesma, a procura de novos modos de significar, de sugerir, a linguagem como invenção, como renovação de suas funções, como não utilitária mas sim como representativa de um modo de ver o mundo, de falar do mundo.

Procurar desenfreadamente pela verdade faz com que se ignore os elementos ficcionais e literários do texto. A supressão do ficcional propicia a “vitória” do Ver sobre o Ler, o primeiro se coloca sobre o segundo, age como sendo mais importante dentro do universo narrativo. Não se escreve para ser lido, mas sim, de algum modo em que a representação do real é o mais importante, escreve-se para ser visto, para que algo se mostre. É preciso mostrar o mundo e não mais sugeri-lo.

A nós interessa mais o Ler do que o Ver; por isso optamos por um autor que, no lugar da preocupação objetivo-científica dos naturalismos anteriores pauta sua obra na constante indagação da linguagem, da literatura como arte mesma da palavra. Em Amílcar Bettega Barbosa, como em outros autores contemporâneos como João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho e Chico Buarque, apenas para citar alguns, o mundo da observação cuidadosa dos fatos, da representação fiel do real dá lugar a um novo mundo, um mundo em que sobressai a visão fragmentária, a perda e constante procura da identidade, a indagação sobre como escrever, de que modo representar o que está a nossa volta, a oscilação entre ser e querer-ser, a sensação de perda, de vazio, a subjetividade, as ambiguidades, um mundo de mão dupla e não mais a via única dos naturalistas. Como aponta Silvia Regina Pinto em *O realismo na ficção brasileira contemporânea*, ao comentar sobre as narrativas recentes, dentre elas o romance de Chico Buarque, *Budapeste*: “(...) onde a ordem das coisas, a ordem das aparências, a ordem do discurso não podem mais ser

confiadas, propriamente, a qualquer matéria do saber” (Pinto, data?). Sendo esta uma nova postura frente ao mundo por parte dos autores. O realismo hoje, ou melhor, na postura realista dos autores contemporâneos, como demonstra Silvia Regina: “(...) o leitor é levado a perspectivas que levantam suspeitas sobre o próprio realismo e sobre a verdade, paradoxalmente mostrando o quanto ambos se valorizam quanto confrontados com a ficção(...)” (Pinto, data, 12)

Talvez por conta disso o autor vá dialogar clara e intimamente com o escritor argentino Julio Cortázar; o diálogo travado entre os dois pauta-se no fantástico enquanto contraponto a um certo realismo. Após as considerações abaixo sobre a questão do Realismo na prosa contemporânea iremos nos debruçar mais detidamente no “embate” realismo x fantástico na obra de ambos os autores e também discutir acerca da função do intelectual dentro da sociedade, pois acreditamos que, diferentemente da atitude de alguns escritores que parecem acreditar que apenas por meio de uma intensa objetividade se pode construir um texto de traços críticos, que procura identificar e se posicionar sobre algumas questões sociais relevantes, também pela via do fantástico este percurso se faz possível, como bem demonstra os autores em seus textos.

1.1.3 A um passo do fim: onde andar o Realismo-Naturalismo na literatura brasileira contemporânea?

Após as consideraes sobre a estética ideológica fica a indagação: onde foi parar o ideal realista/naturalista na literatura produzida nesse início de século XXI? A partir do que observamos podemos inferir que na produção ficcional da atualidade, pelo menos na que tem se destacado, na que tem sido alvo de comentários, críticas, temas de trabalhos acadêmicos e fruto de resenhas em jornais, revistas ou páginas especializadas é aquela que envereda mais por trilhas esteticamente voltadas para reflexões sobre questões subjetivas, como perda e procura de uma identidade própria (tema recorrente na obra do cultuado João Gilberto Noll), ou o próprio exercício da escrita, o texto como tema dos romances, como se pode perceber em Bernardo Carvalho. Estes são dois exemplos de autores que vem sendo estudados com frequência no atual panorama literário brasileiro e que seguem caminhos que divergem quando pensamos no que foi, até a década de 70, o ideal naturalista da prosa brasileira.

A nós interessa, principalmente, a inserção de Amílcar Bettega Barbosa dentro desse contexto inicial do século XXI. Na obra do autor gaúcho, assim como nos seus pares citados acima, predomina uma opção muito mais estética, no que diz respeito ao texto em si, do que o traço ideologizante da prosa naturalista. Em ambas  possível perceber escolhas estéticas e ideológicas; a diferença, pensamos, está no fato de que o lado ideológico de formação de uma certa identidade nacional não é mais visível. Hoje interessa mais uma literatura que fale sim do Brasil, que discuta sim os problemas, os males, os muitos males e mazelas que assolam nossa sociedade, só que diferentemente do padrão representativo da “verdade”, da representação semi-jornalística do chamado romance-reportagem o que prevalece é uma prosa extremamente crítica em relação a própria função da literatura dentro dessa sociedade desigual, frágil, confusa e sem um centro unificador.

O próprio texto com suas muitas fissuras, com suas fragmentações nos ajuda a pensar em uma nova forma de se retratar a sociedade e seus dilemas, suas conturbações. Dessa forma acreditamos que a prosa desse limiar de século  também ela fortemente marcada por traços esttico-ideológicos, só que,

diferentemente de uma literatura que quer se fazer retrato do real ela quer se fazer antes literatura para, aí sim, falar, se pronunciar sobre a sociedade na qual se insere.

2 O FANTÁSTICO, UMA LEITURA E UM DIÁLOGO

Nossa tentativa de pensar o fantástico toma como suporte teórico o crítico Tzvetan Todorov, em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* e David Arrigucci Jr. no livro *O Escorpião Encalacrado*. Faremos uso ainda do artigo de Marildo José Nercolini, *O intelectual latino-americano hoje – caminhos e descaminhos*; procurando identificar de que modo a “função” e o lugar do intelectual na sociedade se transformaram com o passar do tempo, mais precisamente entre os anos 60 – momento em que Cortázar está na ativa e o início do século XXI, contexto no qual se insere Amílcar Bettega.

Como foi dito acima, temos por meta identificar o surgimento do fantástico, mais precisamente o fantástico moderno no conto do escritor argentino e do maravilhoso ou estranho no autor brasileiro. Entendemos os conceitos que estamos utilizando segundo a acepção de Todorov. Para o teórico o fantástico puro se caracteriza por certa hesitação sobre o fato narrado; o estranho tem por base uma explicação natural ao fato insólito, e o maravilhoso se constitui na explicação sobrenatural sobre o acontecimento. Finalizando, teríamos o fantástico moderno, este apoiado em estudo de Sartre, no qual ocorre uma naturalização do sobrenatural, como em Kafka. (Todorov, 1992). Nossa intenção é discutir as definições dadas Pelo crítico Todorov quando da análise dos contos; por conta disso, este é um capítulo apenas de apresentação do fantástico, que pretende funcionar como uma introdução do que será discutido mais a frente.

3 ARTISTA OU PORTA-VOZ: O INTELLECTUAL E A SOCIEDADE

Resultado de um tempo preciso e das relações que neste se estabelecem, o intelectual, como bem aponta Marildo José Nercolini, partindo de Gramsc, já foi visto como espécie de porta-voz da sociedade e de seus problemas. Quase como se fosse o guia não só de uma geração mas de toda uma época o intelectual deveria ser, para Sartre, aquele que assume a perspectiva da classe explorada. Um problema, nesse caso, é que fica difícil, em alguns momentos, falar de uma posição (dos oprimidos) ou sobre determinada situação (a desigualdade social, as lutas de classes sob a ótica do proletariado) que na prática mesmo não se conhece. Alguns movimentos artísticos importantes, como o Cinema Novo brasileiro, enveredaram por caminho semelhante tendo como resultado, por mais que os filmes sejam de qualidade e o próprio movimento em si tenha uma imensa importância para a história do cinema não só no Brasil mas também em todo o mundo, certa frustração, pois as propostas ideológicas que se escondem ou camuflam por trás do ideal artístico não são alcançadas, melhor dizendo: se pensava em uma arte, no Cinema Novo, que conscientizasse as massas, o povo, o pobre mas em contrapartida se fazia uma arte que destes só se afastava com seus hermetismos, com sua linguagem fílmica extremamente rebuscada e, muitas vezes, até mesmo próxima de uma linguagem experimental.

Julio Cortázar foi um típico intelectual engajado mas sem deixar que sua obra se perdesse pelos caminhos panfletários do socialismo. O próprio uso que faz do fantástico enquanto procedimento estético-literário o afasta dos intelectuais que pretendiam “salvar o mundo”. Sua literatura é, antes e acima de tudo, Literatura (uma Literatura com maiúscula), ou seja, importa ao autor argentino elaborar um trabalho inteligente e consciente com a linguagem, com seu material de criação, um texto que seja fruto e resultado de uma proposta estética definida, coerente; dessa forma o que faz é atingir níveis altíssimos de qualidade literária, sendo por isso um dos mais importantes escritores latino-americanos de fins do século XX. Podemos dizer que uma das posturas políticas de Cortázar está justamente no trabalho que desenvolve com a linguagem. Seus textos constantemente se auto-indagam sobre a própria

literatura, como diz Arrigucci Jr. com sua metáfora do escorpião encalacrado, que se debruça sobre si mesmo.

Já em relação a Amílcar Bettega Barbosa podemos pensar a partir do que diz Nercolini, citando Beatriz Sarlo: “Sarlo aponta que o fim do século XX veio marcado pelo abandono dos três núcleos ideológicos e míticos que o marcaram: a revolução - que ela prefere chamar da "ideia de uma mudança total" -, as vanguardas estéticas e os intelectuais. “ (Nercolini, 2002). Perdidas algumas utopias que guiavam artistas e pensadores na década de 60/70, sobrou certo vazio não apenas no cenário político como também no plano ideológico (artístico, com as vanguardas, e político, com as utopias). Momentos diferentes e que se traduzem em modos diferentes de expressão. As procuras incessantes das vanguardas por novos meios de expressão e constante exercício das linguagens dá lugar, muitas vezes, a atitudes bem mais “comportadas”. No plano de representação das artes vive-se, em fins do século XX, uma calma diferente das constantes discussões dos anos 60.

Mas alguns autores, e nesse grupo inserimos ABB, procuram não permanecer nessa total estagnação e mantém assim aceso certo desconforto com o status vigente. Sua obra, assim como a de Cortázar, procura refletir, seja por meio do fantástico, seja por certa experimentação da linguagem ou ainda por seu processo permanente de auto-indagação, numa linguagem que também ela se auto-analisa permanentemente, a insatisfação com os rumos que a sociedade vem trilhando; o autor brasileiro não se deixa levar por ondas da moda, como a literatura de cunho mais violento, ultra-realista para alguns, que andou em voga nos últimos anos. Sua preocupação é muito mais em como dar conta das fissuras que norteiam o mundo contemporâneo, em como construir uma arte que seja acima de tudo arte mas que também reflita, dialogue com o contexto, com o social em que se insere e do qual retira seu material principal: a vida.

Acreditamos que os dois autores em questão seguem por caminhos parecidos – contadas, claro, as diferenças de contexto – já que em ambos podemos perceber, como listado acima, posturas artísticas que tem por objetivo pensar o mundo, a sociedade como um todo a partir de um ideal artístico, de uma postura engajada com a arte sem para tanto necessitar ser panfletária. O fantástico, em ambos, serve como uma tentativa de reorganizar o mundo. É como se por meio da desconstrução

de um mundo objetivo-racional fosse possível mostrar como se dá verdadeiramente a “construção”. O escritor enquanto aquele que afeta a maneira de ver o mundo, que procura, por meio de sua arte, criar no leitor indagações acerca daquilo que o rodeia, da realidade que o envolve.

4 POR DENTRO DOS TEXTOS – UMA LEITURA DE CORTÁZAR E BETTEGA A PARTIR DO FANTÁSTICO

Como tentativa de aprofundar melhor nossa discussão sobre o fantástico optamos por analisar comparativamente um texto de cada autor, pois acreditamos que o escritor argentino esteja entre os que melhor fez uso da estética fantástica em seus textos e, também, identificamos em ABB um jovem que também se mostra um bom representante da narrativa de traços fantásticos na atual prosa brasileira. Utilizaremos em nossa análise os contos “Carta a uma senhora em Paris”, publicado no livro Bestiário e “Teatro”, presente em LC.

Narrado em primeira pessoa por um narrador “eu” protagonista não identificado, “Carta a uma senhorita em Paris”, é um conto aparentemente simples, com certo tom realista e estruturado em forma de carta (como diz o título), mas que surpreende o leitor ao relatar, por meio de seu próprio narrador, o vomito de coelhinhos:

“Mas fiz as malas, avisei sua criada que viria instalar-me, e subi de elevador. Precisamente entre o primeiro e o segundo andar, senti que ia vomitar um coelhinho. Nunca lhe contara antes, não acredite que por deslealdade, mas naturalmente a gente não vai ficar explicando a todos que, de quando em quando, vomita um coelhinho.” (Cortázar, s/d: 19)

É nesse momento que se instaura o fantástico moderno na narrativa, já que: “(...) diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua ‘naturalidade’ “(Todorov, 1992, 181); é com a naturalização de um evento sobrenatural (os coelhinhos vomitados) que o conto atinge o patamar de um texto fantástico. O leitor é levado a aceitar como natural o insólito que está sendo narrado. Essa aceitação, acreditamos, é fruto da linguagem simples, direta e objetiva utilizada pelo narrador. Vale lembrar, novamente, que a narrativa está construída de forma semelhante a uma carta, esta é enviada pelo narrador, da Argentina, para sua amiga, a senhorita do título, em Paris; por conta disso podemos dizer que em Cortázar o fantástico moderno emerge na naturalização do sobrenatural; trata-se aqui do sobrenatural, do irracional como sendo eles parte integrante do mundo.

Após esse primeiro olhar sobre o conto partimos agora em outra direção que, esperamos, nos leve a estabelecer alguns pontos de contatos entre textos e obras. Como pontos em comum entre a narrativa de Cortázar e um conto de Bettega como “Teatro de Bonecos”, podemos apontar os seguintes: ambos são narrados em primeira pessoa por um narrador “eu” protagonista: “Andrée, eu não queria viver em seu apartamento da Calle Suipacha. Não tanto pelos coelhinhos, mas porque me dasagrada entrar em uma ordem fechada (...)” (Cortázar, s/d: 7). “Porque é o dia do meu aniversário. Só. Enquanto espero, sento-me para descansar um pouco(...)” (Barbosa, 2004: 46). Nos dois temos um indício de suicídio no fim das histórias por parte dos narradores, esse mesmo suicídio é fruto de certa desestabilidade que acomete as personagens, mas vale aqui ressaltar e tornar bem claro que essa falta de estabilidade não ocorre motivada pelo elemento fantástico de cada conto, mas sim devido a uma desestabilidade dentro das próprias relações criadas e mantidas nas narrativas: em Cortázar o fato desestruturante está no contínuo aumento do número de coelhos vomitados e não nos coelhos em si:

“Quanto a mim, do dez ao onze há como um vazio insuperável. Você vê: dez estava bem, com um armário, trevo e esperança, quantas coisas se podem construir. Mas não com onze, porque dizer onze é certamente dizer doze, Andrée, doze que será treze. Então está o amanhecer e uma fria solidão na qual cabem a alegria, as recordações, você e talvez tantos outros.” (Cortázar, s/d, 28)

Ou seja, o sobrenatural continua presente e sendo tratado de maneira natural (caracterizando assim, lembramos, o fantástico moderno), o que cria a oscilação é a frequência e o crescimento do número de coelhos expelidos pelo narrador. É quando ocorre algo próximo de uma perda de controle sobre o insólito que se dá a desestabilização desse mesmo insólito e, conseqüentemente, o narrador-personagem opta pelo suicídio como saída para essa situação desconfortante:

“Está esta sacada sobre Suipacha cheia de aurora, os primeiros sons da cidade. Não acho que seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com **o outro corpo** que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegas.” (Cortázar, s/d, 28) (grifo nosso).

Podemos perceber claramente que esse **outro corpo** a que alude o narrador é seu próprio corpo. É ele que não suporta mais essa situação, é ele quem não

consegue conviver com o crescente aumento dos coelhinhos expelidos, é ele quem se vê desestabilizado frente a esse insólito intensificado. Dessa forma, percebemos que não é o fantástico em si que gera o suicídio mas sim uma intensificação dentro desse fantástico.

Já em Amílcar a desestabilidade vem a partir de certa exclusão do narrador do triângulo amoroso que havia sido formado:

“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). (...) Também não falo nada, quero ver até onde são capazes de chegar (...)” (Barbosa, 2004, 53)

Sendo ele narrador o iniciador desse mesmo trio, sua consequente “expulsão” por parte dos outros dois, que são manequins de roupas e não pessoas de verdade, é o que gera o desconforto e a falta de equilíbrio. Quando Ana e Alfredo concretizam o que para ele é uma traição, em um ato sexual, sua exclusão passa a ser o mote desestabilizador do que até então era tido como normal mas já se apresentava aos leitores como um fato estranho. Assim, podemos inferir que o suicídio aparece nas narrativas não pela inserção em ambas do insólito mas sim pelo estado desestabilizador que se dá dentro delas.

Outro ponto é o diálogo que percebemos entre os dois, diálogo esse que parte do Amílcar para o Cortázar (e aqui, para essa afirmação, partimos de um caráter meramente temporal, já que é Amílcar, nesse caso, leitor de Cortázar); do livro que retiramos o conto do autor brasileiro para análise, *Os lados do círculo*, podemos utilizar mais dois como comprovação desse diálogo (“A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. Fax” e “*Mano a mano*” que serão analisados mais a frente). Nesses textos temos a presença do autor de *Bestiário* como personagem e também como narrador; isso ocorre pelo fato de, no primeiro conto em questão, Cortázar aparecer como personagem em um encontro com o narrador e, no conto que se segue, “*Mano a mano*”, estar subentendido que foi o próprio autor argentino que escreveu a narrativa. Amílcar deixa assim claro que, entre ele e o autor de *O Jogo da Amarelinha*, há sim alguns pontos de aproximação.

Estes seriam, a nosso ver: a opção pelo fantástico e suas “variações” que estão presentes em diversos contos de *Deixe o quarto como está* - segundo livro de Bettega, publicado no ano de 2002 e que faz um uso mais intenso do fantástico - Narrativas como “Crocodilo I” e “Crocodilo II” em que uma personagem convive com um crocodilo, fato que caracteriza o fantástico moderno com a naturalização do sobrenatural, assim como no conto que estamos analisando de Cortázar; ou ainda em “Exílio”, em que encontramos algumas marcas do insólito como o cansaço e o desgaste que acometem o personagem; outro ponto de aproximação seria a escrita carregada de um traço auto-analítico (podemos citar, além dos contos em questão, outros, tanto de Bettega: “Crônica de uma paixão” e “Álibi” em *Os lados do círculo*; como de Cortázar como “O Perseguidor” e “As babas do Diabo” ambos publicados em *As armas secreta*, 2001, em que a partir da história de um músico e um fotógrafo respectivamente o autor irá trabalhar questões referentes ao processo criativo. Em todos os textos citados ambos trabalham diretamente com o fantástico em suas diversas maneiras de se instaurar nas narrativas.

Como foi dito acima por nós, o fantástico desestabilizar, de algum modo, o leitor: diferente da postura do narrador realista, que leva pela mão o leitor, que lhe oferece todos os caminhos, o narrador fantástico brinca mais, se coloca de modo mais livre, desconstrói o mundo e as certezas, fazendo assim o rearranjo a que aludimos anteriormente. É quando instaura o elemento mágico, estranho, absurdo em detrimento das certezas criadas pelo próprio homem que o narrador fantástico se destaca, afeta diretamente a percepção, os modos de olhar o mundo, do leitor.

5 IMPRESSÕES DE LEITURA – ALGUNS AUTORES CONTEMPORÂNEOS

Antes de nos atermos à obra de Amílcar achamos por bem traçar um pequeno comentário sobre alguns autores que por nós são identificados como nomes representativos dentro do panorama contemporâneo. Ao dedicarmos estas linhas aos referidos autores acreditamos que, pelo valor reconhecido que a obra deles têm recebido pela academia e o público ao longo dos últimos anos, justificamos mais a escolha de Bettega, também ele, como um importante nome na atual literatura brasileira.

Com o fim de uma identidade unificada e o surgimento de um sujeito descentrado, fragmentado (Hall, 2003) o que antes era identidade passa a ser lido como identidades. É a partir dessa ideia de descentramento do sujeito contemporâneo e do simulacro como representação do real que se pode pensar algumas marcas da obra de Bernardo Carvalho. Funcionando como uma espécie de alegoria a noção de identidade em Carvalho vai apresentar as personagens como seres frágeis; essa fragilidade é fruto da indefinição identitária que perpassa a obra. Com o fim do Modernismo a questão da identidade nacional – tão presente na primeira fase do movimento- dá lugar à crise das identidades; no lugar da busca de uma identificação associada à ideia de nação o que temos é a desconstrução da identidade individual.

É possível assim identificar marcas que ajudem a pensar essas novas identidades que permeiam a literatura brasileira contemporânea a partir dos livros de Carvalho, como *Teatro*, por exemplo; acreditamos que ele seja um dos nomes mais representativos dessa nova literatura brasileira a discutir com afincado o tema em questão. Dono de um estilo próprio, em que sobressai a escrita límpida e fugindo de certos estereótipos que marcam alguns jovens escritores (como o erotismo e a banalização da violência), Carvalho trilha um caminho em que os temas (como a identidade) se repetem e mostram um autor comprometido em encontrar respostas que o satisfaçam. Ao mesmo tempo seu texto, em alguns momentos, procura discutir o próprio fazer literário, num exercício de metalinguagem, o que traz também à tona o tema do simulacro. Para a professora Silvia Regina a obra de Carvalho:

“(...) se constrói em torno da problemática das identidades, questão essa que se desdobra (...) em várias direções: a identidade do sujeito, do autor, da ficção, do gênero, da literatura, do mundo contemporâneo, etc. Nesta literatura, as certezas apenas emcaminham uma ilusão de verossimilhança e encenam a própria ilusão de identidade.” (Pinto, 2008, 07)

Nos atrai também na obra de Carvalho, e particularmente em *Teatro*, sua constante discussão sobre o que seriam as identidades no mundo contemporâneo. Sua problematização da identidade passa pela escolha de seus narradores; ao assumir a primeira pessoa do discurso em suas narrativas o leitor é levado, necessariamente, a duvidar do que ali está sendo dito. Essa desconfiança passa por uma escrita que se mostra em constante construção e não totalmente acabada; ou seja, em Carvalho tanto as identidades são frágeis e mutáveis como a própria escrita. Outra vez fazemos uso das palavras de Silvia Regina, pois também ela acredita que a literatura para o autor de *Mongólia*: “(...) é exatamente esse esgarçar das seguranças iniciais que, em vez de suportes, logo revelam ser apenas ilusões. não só as personagens, mas a própria escrita é movida pela desconfiança (...)” (Pinto, 2008, 08).

Na curta obra ficcional de Chico Buarque a busca pela identidade, a procura do eu, também é um tema presente. Tanto em *Estorvo* quanto em *Budapeste* personagens vagam sem rumo por um mundo também oscilante, assim como o eu que se procura, que transita por lugares temos um espaço múltiplo, em constante “movimento”. Personagens e cenários sem prumo, sem identidades fechadas, vivendo uma desordenada busca de si mesmo (Pinto, 2008). Reflexo esse, pensamos, do momento. A contemporaneidade tem como marca essa quebra de um sujeito unificado, centrado (novamente pensamos em Stuart Hall). Temos assim narrativas que refletem, ou procuram refletir, esse estado de incertezas, de constante procura. Suas personagens parecem procurar a si mesmas, por isso saem pelo mundo em uma fuga para levá-las, ou assim querem acreditar, a um reencontro consigo mesmas. Em *Estorvo* a dúvida leva o personagem a fugir mas sem nem saber ao certo de que. E assim, em fuga, em trânsito constante ele vaga pelo mundo. Em *Budapeste* a identidade forjada por meio da escrita, a metanarrativa, a

reflexão de todo o processo criador a serviço da própria criação merecem destaque. Assim como em Carvalho percebe-se aqui a discussão em torno do fazer literário. Autores comprometidos com a reflexão sobre seus processos criativos criam uma literatura extremamente rica, em que a ficção:” (...) se transforma na ruptura da ilusão referencial da narrativa.” (Pinto, 2008, 04). Quebra-se dessa forma com a própria ideia de ilusão referencial, de um suposto realismo objetivista. Temos mais uma indagação sobre o que seria real, o que seria fictício.

Certa concisão da linguagem, diálogos curtos, rápidos, dinamismo que cadencia a linguagem e a narração, ritmo próximo de uma linguagem cinematográfica, assim pode-se definir a obra de Marçal Aquino. Escritor que passeia pela prosa policial, compondo um retrato das grandes cidades, em Aquino, ao contrário de Carvalho e Buarque, a identidade esfacelada não é um tema comum. Suas personagens são mais fechadas, digamos assim, pois não enfrentam tanto o dilema de uma procura constante de si mesmas. Aqui, em contrapartida, é mais a manutenção do que a procura do eu, ou seja, é como se aqueles que compõem sua prosa, por estarem mais centrados enquanto ser, lutam por manter essa ideia de identidade.

Em João Gilberto Noll temos novamente a constante procura de si mesmo. Só que na obra do escritor gaúcho essa busca é a grande questão literária que o move. Pode-se até brincar dizendo que todos os seus livros são um único livro, com pequenas variações. Isso está longe de querer dizer que sua obra seja menor ou mais fraca, pelo contrário, é dentro desse mundo de repetições, de idas frequentes aos mesmos lugares ficcionais que Noll tem se destacado como um grande nome na atual prosa brasileira. Seus personagens solitários, sem identidade e mesmo sem sexualidade definidas andam a esmo por aí buscando ou mesmo querendo se perder do que são. Exemplo claro de uma modernidade que dilacera identidades a obra deste autor prima também por uma concisão, mas que não deixa de mostrar um altíssimo nível de profundidade das personagens que, mesmo sem rosto, não são, digamos, sem alma, sem um fundo de questões psicológicas que os move nessa constante busca por algo os defina enquanto seres humanos.

A obra de Amílcar Bettega, assim como a dos autores citados, também prima por um rigor formal. Perpassa a narrativa de todos um grande esmero com a linguagem. Cada um a seu modo, todos desenvolvem um trabalho formal admirável. São escritores conscientes de sua função como artífices das palavras, e fazem da mesma uma faca afiada, textos que em alguns momentos se mostram inacabados, em constante processo de construção; textos que de alguma forma desnudam a ideia de literatura como representação do real e se mostram apenas literatura, arte da palavra, maneira de ver-sentir-expressar o mundo, textos densos e complexos mas que não se fazem chatos ou enfadonhos, pelo contrário, é nessa densidade que podemos encontrar grandes qualidades, pois por meio dela os autores buscam construir um obra nova dentro do panorama contemporâneo. Buscam um estilo próprio ou algo próximo disso, buscam uma voz, um jeito de dizer ficionalmente.

O que diferencia, pensamos, Bettega dos demais seria sua maior inclinação a uma metanarrativa (também muito presente em Carvalho), são diversos os contos do autor em que se discute a própria ficção em sua composição. Outra diferença é a dilaceração do eu; assim como Aquino Bettega transita menos por essas veredas que se apresentam em muitos autores contemporâneos mas em contrapartida é Amílcar que faz mais uso de uma literatura com tonalidades fantásticas, aproximando-se assim de Cortázar, por exemplo (percebe-se também em Carvalhoe no próprio Noll certa ligação com o fantástico, mas acreditamos que em ABB esse diálogo seja mais profundo, deixe mais marcas nas narrativas, sendo, no livro Deixe o quarto como está, o mote central, a linha mestra de leitura do livro). Podemos assim, por meio dessas possíveis diferenças, justificar resumidamente nossa escolha, pois todos os autores citados possuem muita qualidade, seria então por uma afinidade maior com a temática e o estilo de escrever que nos leva a optar por Bettega e não por nenhum dos outros.

Outro ponto que nos atraiu foi o diálogo entre Amílcar e Cortázar: aproximações no texto e em um certo contexto: ambos deixaram seus países de origem e foram viver na França, ambos são escritores que problematizam a escrita de maneira auto-reflexiva em seus textos, apresentam marcas do fantástico em suas obras. Entendemos o fantástico, além das definições de Todorov, também como

aquele descrito por Davi Arrigucci Jr em *O Escorpião Encalacrado*, quando o autor nos diz que as narrativas fantásticas propõem: “(...) a oscilação ambígua entre o real e o irreal.” (Arrigucci, 2003: 153). O somatório desses elementos ajuda na aproximação entre os autores, as afinidades que se percebem ao pensar num pequeno esboço biográfico dos dois estão não apenas no que eles produziram, mas também, de algum modo, na maneira em que produziram. Ao propor aproximar Cortázar de Jorge Luis Borges Arrigucci nos oferece também a chave que liga o autor de *O Jogo da Amarelinha* a Barbosa: “Em ambos, a linguagem é tema central; em ambos o próprio ato de construir é tema central (...) sob a forma labiríntica da arte dentro da arte; em ambos a linguagem também é alvo de suas próprias armas.” (Arrigucci, 2003, 153) Como se comprovará mais adiante em contos como “Álibi”, “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. Fax” e “Crônica de uma paixão” em que claramente se percebe o mergulho reflexivo sobre a escrita. É possível assim delinear um pouco melhor mais um dos motivos que nos fizeram debruçar sobre a obra desse escritor e não de outro(s), no atual panorama literário brasileiro.

Nossa leitura de *Os Lados do Círculo* procurou se desenvolver com o objetivo de pensar o livro com destaque para a construção da narrativa, o contexto de produção do mesmo e a inserção de Amílcar Bettega Barbosa dentro de um panorama literário contemporâneo nas letras brasileiras. Faremos ainda uma breve leitura comparativa entre Bettega e o escritor sul-africano J.M. Coetzee com base na ideia de desassossego cunhada pela professora Lucia Helena, pois acreditamos que dessa forma justificaremos ainda mais a inserção de Bettega como nome representativo no panorama contemporâneo.

6 O DESASSOSSEGO EM DIÁLOGO: COETZEE E AMILCAR BETTEGA BARBOSA

Ao se referir ao que denomina as ficções da crise – ou do desassossego – Lucia Helena afirma:

“(...) a construção ficcional torna-se o fundamento de uma reflexão crítica da maior validade e sua forma estética porta em si um compromisso que não deixa de lado nem a qualidade da escrita (nutrida pela força da auto-referencialidade da linguagem artística), nem a reflexão sobre os desacertos do mundo em face da condição humana a que a arte também remete.”

É com base nesse pensamento e também nas palavras de David Arrigucci Jr. quando reflete sobre as obras de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar que procuramos nos pautar para pensar a ideia de desassossego criada por Lucia Helena em relação a obra de Bettega. Para tanto optamos por elaborar um diálogo entre nosso autor em questão e J. M. Coetzee – dele utilizaremos como objeto de leitura o livro *Diário de um ano ruim*, publicado em 2009 - autor muito estudado pela professora. Segundo Arrigucci os autores argentinos: “Convertem a linguagem num instrumento de indagação e crítica de si mesma e, ao mesmo tempo, da própria realidade, tornando o discurso literário também um registro de perplexidades metafísicas.” (Arrigucci, 2003).

É quando mescla um pouco dessas duas linhas de pensamento que Coetzee faz de *Diário de um ano ruim* uma narrativa extremamente rica. Livro múltiplo, tripartido, em que as histórias se completam umas nas outras mas são também capazes de sobreviverem sozinhas; narrativa dentro da narrativa, texto em abismo que mergulha em si mesmo. Os três planos narrativos podem ser assim resumidos: primeiro temos as opiniões fortes de um escritor já idoso e um pouco doente; convidado por um editor alemão, junto com outros autores, ele deve emitir suas opiniões fortes sobre temas que fazem parte do momento: “*Todo relato sobre as origens do Estado parte da premissa de que “nós” – não nós leitores, mas algum nós genérico, tão amplo a ponto de não excluir ninguém – participamos de seu nascimento*” (Coetzee, 2009, 07). Em segundo encontramos o diário que esse mesmo autor escreve e as impressões que uma jovem filipina tem despertado nele: “*Meu primeiro vislumbre dela foi na lavanderia (...) quando essa mulher jovem tão*

surpreendente entrou. Surpreendente porque a última coisa que eu esperava era uma aparição dessas (...)”(Coetzee, 2009: 07). E por último, e nem por isso menos importante, encontramos uma outra narrativa, semelhante a um diário, agora da jovem e bela filipina – Anya – que tanto tem mexido com o escritor: “*Ao passar por ele carregando minha cesta de roupa suja, faço questão de sacudir o traseiro, meu delicioso traseiro, envolto em jeans justos.*” (Coetzee, 2009, 33). Vale ressaltar que os fragmentos citados marcam o surgimento de cada narrador; são eles o primeiro contato que tem o leitor com cada um dos personagens e com o texto de um modo geral; da visão teórica de um narrador sobre o Estado aos relatos pessoas de assuntos do cotidiano o que temos é um primeiro encontro com os três vértices que compõem a narrativa. Todas essas histórias vão se encontrar nas mesmas páginas do livro, entrecortadas entre si, montando uma espécie de mosaico em que a cada nova página somos levados a encontrar pequenas partes que, ao final, nos ajudarão a compor o todo ficcional chamado romance. Podemos dizer que a linguagem no autor sul-africano se afia, aprofunda-se em si mesma e se auto-analisa constantemente; esse seria um traço da riqueza de seu texto; Coetzee não apenas conta uma história, ele também desnuda um pouco para o leitor o próprio processo de construção da mesma. Linguagem auto-analítica, sua prosa abre novas perspectivas de leitura.

Coetzee opera uma desconstrução em dois níveis na forma do romance: primeiro pelas opiniões fortes, já que essas não são ficções e sim impressões “reais” sobre o mundo moderno. Com sua linguagem mais ensaística essa primeira camada do texto opera um primeiro desmonte da estrutura romanesca. Em segundo a divisão tripartida do livro, que tira o leitor de uma posição mais passiva e o obriga a encontrar seu próprio caminho de leitura. Ao contrário de Julio Cortázar, que em *O Jogo do Amarelinha* oferece um roteiro de leitura que pode ou não ser seguido, Coetzee deixa seus leitores à deriva, meio que perdidos no início da leitura, até que cada um, a sua maneira, construa seu próprio percurso narrativo.

No autor sul-africano encontramos tanto na estrutura diferenciada do livro quanto nos assuntos por ele abordados retratos da crise: crise de valores e ideias, crise da razão e da emoção; entre as opiniões fortes elencadas pelo escritor e o texto ficcional propriamente dito encontramos paralelos: Alan se enquadra bem

dentro do tipo de homem que ajuda a tornar mais feio o mundo contemporâneo; sua ganância, sua arrogância definem bem o atual estado em que se encontra o mundo líquido e vazio descrito por Bauman. Anya emerge nas páginas como uma linda e fútil jovem mas que, no decorrer do livro, se revela não só uma voz inteligente e sensível ao olhar o mundo como também uma espécie de ponte que liga dois mundos: o velho e sólido do escritor e o novo e líquido de Alan. Entre os dois temos um certo duelo que oscila entre desejos e ideias: desejos por Anya e ideias que se traduzem nas divergentes visões políticas que separam os dois personagens. É nesse mundo real e ficcional dividido que se dá a crise, o desassossego descrito por Lucia Helena e que marca toda a narrativa de *Diário de um ano ruim*. Romance deformador (pós-utópico) em contraponto ao romance romântico mais – voltado a um ideal de formação - esse é seu traço utópico e formador, esse seria, em Coetzee, também um elemento da crise, mas agora de certa crise da forma, que busca pelo caminho da desconstrução erigir algo novo, não uma nova forma mas sim um novo modo de se pensar-construir a ficção, o romance.

Para melhor pensar o desassossego colocaremos ao lado de Coetzee Amilcar Bettega Barbosa. Acreditamos que ambos desenvolvem em suas ficções, tanto no plano temático quanto no plano formal, o que Lucia Helena classifica como ficções do desassossego.

Nos dois contos selecionados de Amilcar: “A Aventura prático intelectual do Sr. Alexandre Costa” e “Álibi”, ambos inseridos no livro LC, também encontramos os dois níveis de crise. No que diz respeito a crise do mundo contemporâneo temos na tal aventura do senhor Alexandre Costa uma tentativa prática e intelectual de se resolver algumas problemas; tanto no texto que ele redige e que se pauta em analisar as mazelas do século XXI como a fome e a miséria quanto na sua ação de “resolver” o problema somos novamente levados à ideia de ficções da crise: “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’” (Barbosa, 2004: 93). Um outro fator seria também a construção do texto, assim como em Coetzee temos no conto uma mescla de dois tipos textuais: o de caráter ficcional e o de caráter científico. Outra vez a própria ficção traz nela mesma

a crise, se transforma ela mesma em indagação e crítica sobre o fazer ficcional atual.

Esse duplo caminho de indagação e crítica se faz fortemente presente em *Álibi*. O conto como um todo é um exercício de auto-referência. O narrador “eu” protagonista se apresenta como autor da história que se conta a cada linha:

“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 (...) Posso atropelar os fatos, dizer que houve uma morte (esse braço pendido). Ou não? Ou sim? (Barbosa, 2004, 121)

Ao leitor cabe a tarefa, árdua, diga-se de passagem, de ir pouco a pouco montando as partes do quebra-cabeça que lhes é oferecida. Recheada de indagações sobre personagens e reflexões sobre a escrita em si o texto nos leva a construir, junto com aquele que narra, a história. Ao se assumir como narrador a personagem que narra aceita todos os riscos de contar uma história da qual ele pouco sabe, ou assim nos quer fazer acreditar.

Como por um labirinto somos levados a conhecer pequenos fragmentos que vão aos poucos compondo a história de um crime, mas este nunca fica completamente claro sobre quem morre e sobre quem mata. Interessante exercício de meta-ficção “*Álibi*” nos prende justamente em seus vazios, nos vãos que cabem a nós leitores irmos preenchendo com os pedaços soltos de história que nos chegam. No abismo que se abre com a meta-ficção o leitor é levado a duvidar do que lê. *Álibi* está associado à verdade, à defesa de alguém; o *álibi* é aquele que sustenta, de algum modo, a comprovação de algo verdadeiro, é o que pode decidir o futuro do réu; o *álibi* possui assim uma função de comprovar o que é dito. A sua palavra é tida como fundamental. O *álibi* de um escritor seria então aquele que vem comprovar a verdade da sua ficção, tudo que por aquele é contado vem encontrar nesta sua validade.

A crise ou, como bem denomina Lucia Helena, o desassossego, faz de ambos os autores e textos marcos representativos de uma prosa que, coerente e consistentemente, tem se debruçado sobre o presente. Pensar e discutir literariamente o atual momento pelo qual passa nossa sociedade tanto no plano

político-social quanto no artístico é tarefa das mais delicadas, posto que abrir as janelas do presente e deixar entrar o calor da atualidade pulsante requer coragem e capacidade analítica, o aqui e agora mantém-se em permanente construção, o que só dificulta análises afoitas por verdades supremas. Nosso intuito, ao nos dedicarmos pensar esse romance e esses contos, centrou-se justamente na atração que o novo desperta. Acreditamos que a liberdade e a surpresa a que alude o crítico José Castello, quando remete à literatura brasileira contemporânea, sejam dois dos motivos que tanto enriquecem as obras lidas, tornado-as não apenas atuais mas também atemporais, livros que, acreditamos, serão lidos por outras gerações despertando prazeres e indagações semelhantes aos quais despertou em nós, que vivemos sua contemporaneidade.

7 MODOS DE NARRAR, MODOS DE CONTAR

O ato de contar envolve aquele que conta, o fato contado e um terceiro elemento que acompanha a história narrada enquanto ouvinte-leitor. Desde muito tempo as histórias são contadas e sempre reuniram pessoas com sede de fantasia, de mistério, pessoas avidas por ouvir ou ler estórias de outros mundos, de outras épocas, de heróis, reis, príncipes, princesas e rainhas, estórias de amor e morte. Das sociedades primitivas ao nosso presente pessoas contam casos (Gotlib, 2001). Mesmo de difícil demarcação temporal é possível levantar algumas hipóteses sobre o início do contar estórias; segundo Nádia Battella Gotlib, em seu bom livro sobre a teoria do conto:

(...) há fases de evolução dos *modos* de se contarem estórias. (...). Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que o representam. (...) da Bíblia, por exemplo. Ou os textos literários do mundo greco-latino: as várias estórias que existem na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero. E chegam aos contos do Oriente (...) e as *Mil e uma noites* circulam da Pérsia (século X) (...) e para toda a Europa (século XVIII). (Gotlib, 2001)

Como se pode perceber pela citação está intimamente ligado ao convívio em sociedade o ato de narrar. De origem oral, num primeiro momento, chega-se ao texto escrito. Este também vai se desenvolver. E está neste tipo de evolução nosso interesse: como se contam as estórias no mundo contemporâneo? Para quem se contam estas estórias? E o narrador, de que modo se caracterizam os narradores do presente? Nossas respostas à estas questões serão dadas com base na leitura do livro de contos *Os Lados do Círculo* do escritor gaúcho Amilcar Bettega Barbosa.

Para uma melhor compreensão do conto enquanto gênero literário de valor nos pautaremos no que dois grandes nomes disseram sobre o mesmo: Edgar Allan Poe e Julio Cortázar. Não só dois grandes expoentes quando o assunto é narrativa curta mas também dois teóricos do gênero. Poe pensa na unidade de efeito que o conto deve conter. Segundo ele é preciso que o texto seja lido de uma só vez, que o leitor seja fisgado, esteja sob domínio daquilo que lê. Para que esse domínio ocorra é preciso que se mesquem extensão e efeito, ou seja, a narrativa deve ser curta, para que possa mesmo ser lida de uma assentada, como deve também produzir um

efeito de leitura no leitor, deve envolvê-lo de tal modo: “Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor.” (Poe, apud Gotlib, 2001).

Essas conquistas do escritor sobre o leitor apontadas pelo autor estadunidenses são frutos de um extremo controle narrativo por parte do escritor. Ao se pronunciar sobre a composição poética, João Cabral de Melo Neto aponta uma oscilação entre inspiração e trabalho, pois acredita que ambos, de algum modo, convivem no interior do homem-criador; sendo que em cada autor um se sobrepõe ao outro. Opera assim ele uma distinção entre escritores fáceis e difíceis: aos primeiros cabe um aceitar mais facilmente o que lhes vem como ideia, como proposta de texto, evitando mesmo modificar aquilo que foi escrito; aos segundos, pelo contrário, cabe o desconfiar do que surge muito espontaneamente. Preferimos pensar que toda obra de arte nasce como fruto de um intenso e extenso trabalho – muitos são os textos que levaram anos para ficar prontos; vide o próprio exemplo de ABB que, em dezesseis anos, publicou apenas três livros, denotando assim certo rigor formal que perpassa sua obra – o que nos leva, assim, a querer entender como se opera esse processo em seus textos, mais precisamente nos que compõem LC.

O escritor Julio Cortázar parte de duas metáforas para construir sua teoria sobre o gênero. Primeiro ele nos diz que o conto, se pensado analogamente a uma luta de boxe, estaria próximo de uma vitória por nocaute – aí se situam o efeito único e a extensão aludidas por Poe; assim como em um nocaute é preciso ser direto, não dar tempo ao leitor de respirar, operar nele uma espécie de sequestro, prendê-lo mesmo naquilo que lê; já no romance teríamos uma vitória por pontos, pois neste há espaço para que os temas sejam trabalhados de modo mais acumulativo. Nos diz o escritor argentino: (...) o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordaz, sem quartel desde as primeiras frases.” (Cortázar, 1999).

Ainda segundo Julio Cortázar, é possível distinguir duas importantes características de um bom conto: intensidade e tensão. Ou seja, é quando os elementos formais e expressivos se ajustam de tal modo que tornam o conto único, inesquecível (Cortázar, 1999). Semelhante ao efeito único de Poe, essas características apresentadas pelo autor argentino visam envolver o leitor, capturar fortemente sua atenção isolando-o de tudo que o cerca (Cortázar, 1999). A

intensidade: “(...) consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e até exige.” (Cortázar, 1999, 357). Poderíamos pensar nos contos que compõem *Os Lados*, pois todos partem de uma ideia de concisão, são contos construídos com um grande rigor formal, que se percebe em suas recorrências à própria noção de círculo que os norteia. Para Bettega a ideia de circularidade que perpassa a obra desde o título pode ser associada ao que Poe propõe como um conto perfeito, semelhante a um problema matemático (Barbosa, 2000). Não à toa os contos que integram o livro deixam a mostra uma grande noção de unidade, como um todo completo e homogêneo; partes que se integram, que parecem marcar o início e fim de um círculo, com seus lados a se encontrarem perfazendo um só objeto, uma só linha, um só círculo.

Diferente da intensidade, uma outra característica dos bons contos, para Cortázar, seria a tensão. Esta estaria no modo como o autor “(...) nos aproxima lentamente do que é contado. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e mesmo assim não podemos nos subtrair de sua atmosfera.” (Cortázar, 1999, 357). Em *Os Lados do Círculo*, pensamos, “Círculo Vicioso” é o texto que mais se aproxima dessa definição cortazariana. Segundo o próprio Bettega, em entrevista concedida à Masé Lemos:

“(...) o que mais me atrai no texto é o seu aspecto formal — a coisa dos lados, que está presente no livro todo (como forma e como tema), dos mundos separados que quando se encontram geram fatalmente o conflito, mas isso dentro de uma forma que aponta também para o que é tema no conto. (Lemos, 2007)

Esse espelhamento dos lados reflete tanto a proposta estética quanto a temática. Há um certo laço de união entre o que é narrado e o modo de narrar.

No que concerne ao formato do livro, é o próprio Bettega que diz:

(...) antes de ser a opção mais adequada à expressão de meus anseios temáticos e estéticos, o gênero, aqui, é uma imposição que deriva do meu perfil não muito versátil como autor de prosa narrativa, e acaba sendo ele próprio, o gênero, um pouco o determinante dos temas e da maneira como esses temas foram se desenvolvendo no livro.” (Barbosa, 2000, 171 – grifos nosso)

Modéstia a parte do autor, podemos perceber como temática e formalmente o livro é fruto de um intenso trabalho de construção literária. Toda a ideia de enclausuramento do conto como forma fechada, que prende o leitor está presente também em alguns temas que emergem no livro. Para Bettega o círculo serve também como representação da cena urbana contemporânea em que:

“(...) 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.” (Barbosa, 2000, 174)

Consciente de sua posição como autor, Bettega desmostra um raciocínio claro e objetivo sobre o que marca sua construção ficcional. Sua preocupação com a forma dos seus contos e em como essas mesmas formas serão trabalhadas em prol de uma literatura que lança sobre a sociedade um olhar de crítica, que procura mostrar o esgotamento do capitalismo, com as superpopulações dos grandes centros urbanos, com o vazio que marca diversas relações humanas, com a violência e o medo a espreitar os cidadãos a todo momento. Contos como “O Puzzle (fragmento)” e o “Puzzle (suit et fin)” são belos exemplos da falência das relações sociais, as pessoas precisam reorganizar seus espaços, suas vidas, fugir para assim, quem sabe, poderem novamente se encontrar. “Verão” é um típico caso de banalização da violência, em que se mata por pouco, por nada. O ser humano parece estar perdendo seu lado mais importante: o que lhe é humano.

8 O LIVRO: FORMA E CONTEÚDO

Doze é, em definitivo, e sempre, o número de uma realização, de um ciclo concluído.

(Chevalier; Gheerbrant, 1999)

A palavra lado nos indica que há algo mais. Para haver um lado é necessário que exista outro. Não se pode ter um lado sozinho sem que tenhamos também o seu contrário ou complemento. Em um círculo encontramos pelo menos dois lados: o de dentro e o de fora. Opostos e complementares ambos dão ao círculo sua identidade. Na literatura muitos podem ser os lados: do escritor, do texto e seus significados múltiplos, do leitor e suas possibilidades de leitura. Em seu livro *Os Lados do Círculo*, Amílcar Bettega Barbosa nos propõe um mergulho; cabe a nós leitores aceitarmos o desafio e assim percorrermos um mundo repleto de seres solitários que se movem como atores a procura da melhor maneira de vivenciarem seus papéis.

Distanciados e ao mesmo tempo próximos de nós leitores, os narradores de Bettega aparentam, em alguns momentos, total distanciamento do fato narrado, como se não fossem eles, narradores, os *responsáveis* em guiar aos leitores por entre os diversos caminhos que compõem o texto, nos apontando as direções que a narrativa pode assumir: “Por que um conto se o que interessa agora é o fato (e isso não é literatura?)” (LC, 123). Cria-se desse modo outra imagem para o círculo: dentro e fora do texto, aproximação e distanciamento, como num plano cinematográfico em que o ator aparece ora próximo ora longe da câmera, apenas um vulto a se movimentar, imagens em ação dentro do quadro.

Como muitos são os teóricos que têm se dedicado a estudar as funções do narrador no texto literário, optamos por fazer uso do que diz Norman Friedman sobre as diversas possibilidades de focos narrativos, decorrentes das diferentes maneiras de como se pode narrar uma história. Nossa escolha não foi feita de modo arbitrário, mas sim motivada pelo fato de o próprio Amílcar Bettega Barbosa ter feito uso, em sua dissertação sobre seu processo de construção LC, de Friedman como seu pilar teórico. Dito isso, e com base nas definições elencadas pelo estudioso (Friedman, 1956), podemos dizer que os narradores, como fruto da intenção daquele que conta, podem ser:

-Onisciente intruso: aquele que possui grande liberdade para expor opiniões e mostrar a todo momento que ele sabe tudo o que acontece e o que está por acontecer na trama. Coloca-se como se estivesse acima do que é narrado, além de todos os limites de tempo e espaço.

-Onisciente neutro: também tem conhecimento de tudo que se passa, mas ao contrário do onisciente intruso não comenta o que se passa com personagens. Coloca-se entre o leitor e a narrativa.

-"eu" testemunha: narra em 1ª pessoa, vive os acontecimentos, mas sem deles participar efetivamente. É como se fosse um personagem secundário, que estaria um pouco afastado dos eventos, o que faz de seu ângulo de visão um pouco limitado.

-"eu" protagonista: como a própria definição deixa entrever, é aquele que narra o que vive, de um centro fixo, com uma percepção limitada. Tudo que narra lhe diz respeito diretamente.

-Onisciência seletiva: uma narrativa mais próxima do leitor, sem muita interferência entre narrador e leitor. Há um domínio do discurso direto livro, em que pensamentos e falas das personagens se confundem com os do narrador.

-Narrador câmera: procurar um tipo de registro neutro dos acontecimentos. Semelhante a uma câmera que filma, que oferece ao leitor – espectador o que se passa. É um tipo de narrador que procura se afastar daquilo que narra, apenas mostra o que ocorre.

Quando da análise dos contos faremos uso da nomenclatura criada por Friedman. Mas sabemos que a mesma é apenas uma tentativa de melhor sistematizar as múltiplas possibilidades narrativas que a linguagem literária nos oferece. Outro ponto é a confluência, em alguns casos, de mais de um dos tipos citados. Dessa forma, nos interessa pensar em como o tipo de foco narrativo escolhido pelo autor irá se relacionar com aquilo que narra. Qual ou mesmo quais são as intenções narrativas em se optar por este ou aquele narrador. Por esta ou aquela maneira de contar.

8.1 O espelhamento em Os Lados do Círculo

Dos doze contos que integram o livro seis são narrados em primeira pessoa – um lado - e seis em terceira – outro lado - , sendo que estes, mesmo na terceira pessoa, apresentam um narrador que está também dentro da história. Não temos aqui um narrador tipicamente observador, mas sim uma voz que a todo o momento nos alerta de que, mesmo aparentemente distante, ela está ali, de alguma forma também dentro da narrativa, criando um narrador com as funções potencializadas, que oscila entre qual delas deve exercer, gerando assim uma sensação de estranhamento no leitor que precisa se manter atento para que não se perca dentro do que é narrado: “(...) uma agitação de seringas no ar e jalecos musculosos sujeitando-lhe os braços, a agulha cravando a carne, injetando esse líquido viscoso, amarelo, sonolento”. (LC, 120).

Vale ainda ressaltar que, nos contos que fazem parte do primeiro grupo (em 1ª pessoa), nos quais a presença do próprio narrador no texto é mais intensa, o mesmo se constrói sob uma aparente imagem de distanciamento; recorreremos à imagem cinematográfica, já que em um filme é possível acompanhar de longe uma personagem, apenas apreciando-lhe os movimentos. A mesma atitude é tomada por alguns narradores de Bettega, ou seja, ao se afastar em parte do que narram, os mesmos assumem uma postura de um narrador que observa e nos oferecem a sensação de que apenas estamos assistindo uma cena: “(...) preciso sempre da imagem concreta, é a partir daí que a história começa a se desenrolar, como num filme.” (LC, 125) Seus narradores mesclam, em alguns contos, as diversas funções apontadas por Friedman. Encontramos dessa forma uma quase inversão de papéis, já que quando, teoricamente, deveria estar mais dentro da história aquele que narra dela se afasta, e percorre assim um caminho inverso, ao se colocar mais próximo do que narra nos textos em que, tradicionalmente, se manteria mais distante. Outra questão que gostaríamos de comentar diz respeito à maneira como estão divididos os contos: abrindo e fechando o livro temos “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (*suíte et fin*)”, respectivamente, o que nos dá a ideia de algo a ser construído - no início - e já completo no fim.

Entre estes estão dez narrativas separadas em duas partes: *UM LADO* e *LADO UM*. O número doze, total dos contos lidos no livro, é visto como representação de algo completo e fechado, dando a idéia de um ciclo definitivo, segundo o Dicionário de símbolos: “Doze é, em definitivo, e sempre, o número de uma realização, de um ciclo concluído. Assim, no Tarô, o Enforcado (XII) assinala o fim de um ciclo involutivo, seguido pela Morte (XIII) que cumpre tomar no sentido de renascimento.” (Chevalier; Gheerbrant, 1999: 348-349). E mais adiante completam falando da importância do número para a simbologia cristã, em que a combinação do quatro do mundo espacial com o três do tempo sagrado medindo criação-recriação leva ao doze, o número do mundo acabado (Idem). Como nos contos de LC em que percebemos, quando terminamos o livro, um processo de fechamento, como se o círculo estivesse, também ele, terminado, completo. A importância do doze para o cristianismo é mostrada pelos autores quando enumeram as várias aparições do número na Bíblia:

É o da Jerusalém celeste (12 portas, 12 apóstolos, 12 juizes, etc.). É o do ciclo litúrgico do ano de 12 meses e de sua expressão cósmica, que é o zodíaco. Num sentido mais místico, o três diz respeito à Trindade, o quatro à criação, mas o simbolismo do doze continua o mesmo: uma realização do criado terrestre por assunção no incriado divino... (CHAS, 243). A importância desse número é facilmente compreensível. Para os escritores bíblicos é o número da eleição, o do povo de Deus, da Igreja: Israel (Jacó) tinha 12 filhos, ancestrais epônimos das 12 tribos do povo judeu (Gênesis, 35, 23s.). A árvore da vida tinha 12 frutos; os sacerdotes, 12 jóias. Quando Jesus escolheu os 12 discípulos proclamou abertamente sua pretensão de eleger, em nome de Deus, um povo novo (Mateus, 10, 1 s. e paralelos). A Jerusalém celeste tem 12 portas assinaladas com os nomes das tribos de Israel (Apocalipse, 21, 12), e sua muralha, 12 carreiras horizontais de pedra em nome dos 12 apóstolos. A mulher vestida com o Sol (Apocalipse, 12, 2) tinha sobre a cabeça uma coroa de 12 estrelas. Quanto aos fiéis do fim dos tempos, são 144.000, 12.000 de cada uma das 12 tribos de Israel (Apocalipse, 7, 4-8; 14, 1). (Chevalier; Gheerbrant, 1999, 348-349)

Inferimos assim que, além da ideia de um ciclo que se fecha, podemos recorrer ao número doze para pensar no desenvolvimento do próprio homem; outro aspecto é a passagem do tempo a partir das estações do ano que nos mostra o movimento a que as pessoas estão sujeitas, movimento esse que poder ser lido como as mudanças pelas quais os homens passam. Dessas possíveis leituras sobre o doze, podemos nos apropriar de todas para pensar analogicamente em relação ao livro de Betegga, já que nele encontramos certa imagem de um ciclo desde o próprio título, quando se refere aos lados de um círculo. Obviamente, não vislumbramos na

narrativa de ABB referenciais que remetam ao cristianismo, mas sim referenciais que permitem pensar a cultura e, nela, inserir os simbolismos religiosos que permanecem produzindo sentidos. Um círculo se fecha, encerra algo, e os textos que abrem e fecham o livro emergem como duas pontas que se encontram, dois pedaços que se apresentam soltos, mas estão unidos, entrelaçados, início e fim do livro, início e fim do ciclo e do círculo. Outro aspecto seria os modos do ser, isto é, questões inerentes às divagações existenciais também marcam presença nos contos, nestes é possível perceber que existe uma pergunta à procura de resposta, as personagens vagueiam em busca de algo que as complete, que as ajude a encontrar um caminho, uma saída:

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(...) (LC, 2004, 145)

Temos ainda a ideia do tempo que passa e leva junto fragmentos de passado, pequenas recordações que ficam, mas que antes de se perderem pela vida afora deixam marcas nos homens, é o tempo que motiva as mudanças e é também ele que as faz perceptíveis: “Pois toda essa história, ou essas histórias todas, inacabadas, desconexas e embaralhadas no tempo dos fatos e da memória(...)” (LC, 39).

Ainda relativo à estrutura do livro, é interessante ressaltar que os dois contos que abrem e fecham o livro só foram inseridos no mesmo depois. A princípio nenhuma das duas partes de “O Puzzle” integrava a obra:

Quanto aos puzzles, eles são, de todo o livro, rigorosamente os textos mais antigos (o primeiro puzzle) e o mais novo (o segundo puzzle). ocorre que o primeiro, o fragmento, era um texto muito antigo, que ficou sem fim, mas do qual sempre gostei. Foi escrito antes de todos os contos de Os lados do círculo. Claro que depois modifiquei e adaptei alguma coisa. Mas ele foi escrito antes de tudo e não fazia parte do projeto inicial do livro. Era um texto que eu tinha comigo, que queria usar mas não sabia como. Quando eu estava fechando já o livro é que me veio a ideia de utilizá-lo como uma introdução aos demais contos. Foi então que decidi escrever o outro puzzle, justamente para fechar o livro. Os dois contos funcionam como parênteses, deixam o livro entre parênteses, o que também remete à ideia do círculo: um círculo que circula outro círculo (o miolo do livro). Escrevi o puzzle (suite

et fin) poucos meses antes de o livro sair. (Barbosa, anexo)

Podemos perceber muito bem como o círculo enquanto imagem perpassa todo livro, como ele vem, de algum modo, envelopado, fechado em sua estrutura circular. Ainda nas palavras de Amilcar Bettega existem alguns traços presentes na construção de LC que merecem destaque; uns por sua intenção pré-escritura e outros, por sua vez, percebidos apenas após a criação. Seriam eles:

(...) a busca de representação de uma realidade urbana contemporânea, a estruturação do livro em partes (lados) simétricos, o uso de recursos formais diversos; e outros que apenas percebi após a escritura do livro mas que me parecem dignos de destaque, como a alternância de uma focalização ora mais individualizada, ora coletiva, e a também diversificada filiação de alguns contos em uma tradição brasileira e latino-americana." (Barbosa, 2000, 174)

Podemos perceber desde uma postura de contestação frente aos problemas que assolam nossa sociedade contemporânea até um posicionamento em relação à filiação do autor com seus pares nacionais e estrangeiros. Percebe-se ainda que o rigor formal já citado aqui por nós é também uma pré-ocupação do autor. Ciente de suas opções estéticas e temáticas, Bettega nos oferece tanto literária quanto teoricamente um ótimo material para leitura e reflexão. Podemos apenas passear pelas linhas que constroem *Os Lados* e desfrutar de sua leveza narrativa, de sua fluidez enquanto literatura de qualidade como podemos nos embrenhar pelas trilhas sinuosas e arriscadas de uma leitura mais detida, atenta aos meandros que a compõem, com suas muitas possibilidades interpretativas.

9 DENTRO DO CÍRCULO, DENTRO DA OBRA: UMA LEITURA DE OS LADOS DO CÍRCULO

“Escrever é se arriscar, se não for assim não vale a pena.”

(Amilcar Bettega Barbosa)

Uma questão que gostaríamos de comentar inicialmente diz respeito à maneira como estão divididos os contos: abrindo e fechando o livro temos “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (*suíte et fin*)” respectivamente, o que nos dá a ideia de algo a ser construído - no início - e já completo no fim, já que *puzzle* é um quebra-cabeça e *suíte et fin* seria algo como: uma sucessão para o fim, ou seja, temos uma espécie de jogo de quebra-cabeça que se vai montando aos poucos ao longo do livro, do início para o fim, peça por peça, texto por texto. Entre estes contos estão dez narrativas separadas em duas partes: *UM LADO* e *LADO UM*. O número doze, total dos contos lidos no livro, é visto como representação de algo completo e fechado, deixando ascensão mesma de um ciclo definitivo; segundo o Dicionário de símbolos: “Doze é, em definitivo, e sempre, o número de uma realização, de um ciclo concluído. Assim, no Tarô, o Enforcado (XII) assinala o fim de um ciclo involutivo, seguido pela Morte (XIII) que cumpre tomar no sentido de renascimento.” (Chevalier; Gheerbrant, 1999: 348-349). E mais adiante completam ao falar da importância do número para a simbologia cristã, em que a combinação do quatro do mundo espacial com o três do tempo sagrado medindo criação-recriação leva ao doze, o número do mundo acabado (Idem). Como nos contos de *Os Lados do Círculo* em que percebemos, quando terminamos o livro, um processo de fechamento, como se o círculo estivesse, também ele, terminado, completo.

Um círculo se fecha, encerra algo, e os textos que abrem e fecham o livro emergem como duas pontas que se encontram, dois pedaços que se apresentam soltos, mas estão unidos, entrelaçados, início e fim do livro, início e fim do ciclo e do círculo.

“O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (*suíte at fin*)” são os contos que abrem e fecham o livro ou, melhor dizendo: é o conto que abre e fecha LC; constituindo-se

assim como o melhor exemplo da idéia de circularidade que se percebe no decorrer da leitura. Mais que início e fim as duas narrativas se complementam, sendo a segunda uma retomada da primeira, um retorno ao início. Os lados do círculo que se encontram, fecham-se e trancafiam dentro de si (da obra) o leitor. É possível perceber agora como o quebra-cabeça se monta com cada pedaço encontrando a sua respectiva sequência dentro do conjunto final. No primeiro dos contos há uma fuga do cotidiano. Os encontros que se dão entre as personagens promovem não apenas uma fuga como também possibilitam certo rearranjo do mundo, uma procura de um novo modo de viver; essa procura possibilita também fugir da mesmice, do banal que assola algumas vidas nos centros urbanos. O fato de recriar espaços faz também desses personagens sujeitos um tanto heróicos, pois propõem quebrar certas regras de convivência com seus encontros noturnos, suas montagens nas areias. É por meio de uma atitude lúdica, pois é como se eles brincassem com seus objetos espalhados, que eles buscam se posicionar frente ao mundo: “Assim, a força deste grupo que intervém na cidade está na vontade coletiva de fabricar sentido, produzir vida através da abertura para o outro” (Lemos, 2007, 182).

Nesses contos se percebe com força a presença da cidade. A imagem da metrópole se faz presente como uma personagem. Ela é parte integrante da história, sendo não apenas cenário, mas também um elemento importante dentro daquilo que se conta, já que é por ela que transitam os seres solitários a procura um do outro, com seus objetos-peça a tiracolo tornando-se aptos para o encontro:

(...) era o que bastava para enchermo-nos de alívio e confirmamos que estávamos no caminho certo outra vez, que dali seria muito fácil chegar à Mauá e seguir até o Gasômetro, afastar-nos um pouco do prédio da Usina, procurar um lugar onde a areia abundasse, pois alguns objetos precisavam de um montinho na base para fixá-los; e com um rápido jogo de olhares concordávamos sobre a escolha do local, em seguida púnhamos as sacolas no chão, e estávamos prontos para iniciar. (LC, 2004, 14)

Mauá, Gasômetro, Guaíba, Alberto Bins, morro Santa Teresa, Ilha Grande dos Marinheiros e prédio da Usina são referências à cidade de Porto Alegre. Durante a leitura dos contos é perceptível a maneira como as personagens transitam pela geografia gaúcha. A solidão dentro da cidade que aparece nos contos de Amílcar Bettega Barbosa é uma marca da literatura recente, segundo Tânia Pellegrini:

Hoje, a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, desde que ela funciona como tradução dessa espécie de lugar da opressão, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa; político, traduzindo a centralização do exercício de poder; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo linguisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande. (Pellegrini, 2001, 18)

Essa opressão a que a autora se refere é que as personagens abominam. A fuga se dá então pela nova configuração das relações. É quando se deslocam de maneira anônima pela noite ao encontro de outras pessoas com quem compartilham um segredo que as personagens procuram se reencontrar no mundo. A cidade surge em alguns momentos como uma espécie de vilã, pois é ela a desagregadora das pessoas e a motivadora da solidão. Segundo o próprio Amílcar Bettega, a ideia de circularidade do livro também é uma metáfora para a cena urbana contemporânea, pois: “(...) a vida das pessoas têm sido marcada, de uma forma ou de outra, por uma forte sensação de encarceramento, de falta de saídas.” (Barbosa, 2001, 174). Dessa forma tanto a estrutura do livro como um todo e do conto em si seriam representações críticas de um presente marcado por certo sentimento de opressão, de sufocamento na cidade e nas relações inter-pessoais.

O narrador seria uma mistura de testemunha com protagonista, segundo as definições de Norman Friedman, ou seja, participa da história, pois é um dos integrantes do grupo e narra de um centro fixo limitado à sua visão; é ele um dos que sai à noite ao encontro de outras pessoas para juntos montarem estranhas configurações à base de objetos; isolados do mundo nessa atitude um tanto quanto ilógica é que essas pessoas na verdade se encontram. Percebe-se nesse ato que beira o insano – sair pela noite com objetos e arrumá-los na areia da praia com outros objetos, trazidos por outras pessoas – uma maneira de se fugir não se sabe ao certo de que, mas nesses momentos é que: “(...) tínhamos certeza de que estávamos a salvo por mais uma semana (...)” (LC, 16) Essa fala emitida pelo narrador traduz bem o que significa para cada um que integra o grupo esse jogo, esse refúgio, pois é desta forma que eles conseguem se sentir mais livres, libertos do cotidiano opressor. O rearranjo proposto e executado por esses personagens os salva, os liberta da dor, do sofrimento, do sentimento de opressão que domina a

muitos nas grandes cidades. Nos aproveitamos aqui de uma citação utilizada pela professora Masé Lemos ao se referir ao conceito de instalação que, de algum modo, perpassa os dois puzzles; segundo o autor Stéphane Huchet a instalação (...) é um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal(...)" (Huchet apud Lemos 2007, 181). Os tais cenários construídos são como mundos reorganizados, outras tentativas de se viver, outros meios de se relacionar com o outro e com o espaço.

O primeiro conto nos mostra como acontecem os encontros, a maneira pela qual se dão as arrumações, os pequenos contatos entre os participantes e a idéia de pôr tudo no papel sob a ótica desse narrador sem nome que nos apresenta os fatos. Já no segundo o olhar se lança sobre o encerramento dos encontros. É a partir de uma correspondência enviada por Marta que o narrador é convidado a um último encontro, apenas ele e Marta, no mesmo lugar (a Alberto Bins) e à noite. Novamente a escrita aparece como algo importante, as personagens de Amilcar Bettiga Barbosa encontram na palavra uma possibilidade de libertação: "(...) sua escritura fraca, quase ilegível, uma tentativa, uma tentativa, um passo em direção àquelas vidas gastas às quais ela dava vida, um passo em minha direção, um gesto."(LC, 146)". É possível então perceber como a palavra desempenha certa atitude redentora. São as palavras dispostas no papel que guardam o último resquício daquilo que foi vivido: "E escrever já é este ato que deve ser preservado, é continuar de novo, é reescrever, criar outra coisa, outro sentido." (Lemos, 2007: 183).

"O puzzle (*suíte et fin*)" é a linha que fecha o círculo, o passo final rumo à concretização de todo trajeto. Numa tradução direta seria algo como um depois de, ou mesmo uma sucessão. É interessante notar que a palavra que fecha o conto (e o livro) é escrevo. Escrever é - como dito acima - umas das opções de fuga encontradas, uma das maneiras de se manter vivo, de enfrentar a própria vida:

Somente quando abri o envelope e me vi inundado por todos esses pedaços de vida que me caíam sobre o colo, 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) (LC, 2002, 146)

As vidas no papel escritas e mantendo-se assim vivas, fragmentos de pessoas que outrora formavam o tal grupo que vagava pela noite com seus objetos se resumindo agora a lembranças à procura de um novo sentido, encontrando fôlego no texto, na palavra que as sustenta. Esses mesmos papéis espalhados, esses pedaços soltos de vida podem ser as próprias histórias lidas no livro. É como se a frase pronunciada por Martha de modo solto, em resposta à indagação do narrador – “Escrevo.”, não apenas fechasse o livro em si como abrisse, de algum modo, uma ideia-livro, um esboço desses contos espalhados ao longo das cento e tantas páginas. Como se fosse Marta um alter-ego do autor do livro, dessa voz dispersa por várias histórias que formam, a seu modo, *Os Lados do Círculo* enquanto livro. Quando se reencontram no segundo conto, Marta diz ao narrador: “*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 (...)*” (LC, 2004: 147) (grifos do autor). Ou seja, todo o livro que acabamos de ler pode “estar contido” nas folhas soltas a que alude Marta, as peças do quebra-cabeça – suite et fin: o caminho para o fim, para o fechamento do livro, o passo além – seria justamente o conto em questão. Para o próprio ABB essa nossa leitura se torna aceitável, segundo ele:

os textos dispersos de Marta apontam sim para histórias independentes, para contos se quiser, mas de alguma forma relacionados entre si, unidos por alguma coisa. Em suma, remete para a estrutura do livro, para sua organicidade, para a vocação do livro para um romance e não de um livro de contos, ou pelo menos para a possibilidade de lê-lo como um romance. Indica também para a participação do leitor neste processo. A participação do leitor é muito importante neste livro. Quando ela diz que aquilo é como "peças de um puzzle a ser montado, como um filme a ser montado", a sequência natural seria "como um livro a ser escrito (ou lido)". como quem diz, "está tudo aí, leitor, você faz o que quiser com isso". (Barbosa, via internet).

Gostaríamos de fazer um pequeno comentário sobre a estrutura do livro. Em sua dissertação sobre a construção ficcional de LC não se encontram referências aos contos em questão, mas sim a dois outros textos: “Aprendizagem” e “Um lugar no mundo”, o primeiro publicado em *Deixe o quarto como está* (2002), segundo livro de Amílcar, e o outro inédito, segundo informações cedidas pelo próprio escritor via internet. Pensamos então na questão do arranjo, do envelopar da obra que cada parte de “O Puzzle” representa. É como se elas servissem mesmo de invólucro, pois cercam, englobam, refletem-se entre si no todo da coletânea. Mas a princípio esses

contos não faziam parte do livro, ou seja, foi só depois de tudo escrito que os mesmo foram inseridos, como se fechassem mesmo todas as narrativas lidas. Como se fossem ambas o retoque final, o laço que fecha o envelope – livro.

Assim como os dois lados de um vinil a que faz referência Masé Lemos em seu artigo, são sim um dentro e um fora, um início e fim, mas são também reflexos, projeções do mesmo. Sendo a escrita uma metáfora para o desenho da cabala eles seriam o encontro do início com o fim do círculo: movimento fechado, mas também pronto para ser apagado, o escrevo como o ato de apagar para se começar novamente, mais uma tentativa: “O livro é desta forma, para Bettega, uma folha em branco onde se faz necessário desenhar um novo mundo, outro espaço, capaz de provocar encontros a partir da movimentação das palavras, da inquietação da linguagem (...)” (Lemos, 2007, 180).

“Círculo vicioso” se estrutura a partir da circularidade. É um texto que traduz em sua estrutura um pouco da proposta que o livro em si apresenta. Proposta essa que tem por base discutir algumas questões inerentes à construção narrativa, dessa forma boa parte dos contos lidos vai ter na figura do narrador um elemento de extrema importância. Em Amílcar Bettega o narrador é posto em destaque diversas vezes. O autor não esconde que faz parte de seu trabalho ficcional pensar dentro das próprias narrativas a função daquele que narra. “Círculo vicioso” novamente estabelece um ponto de ligação com Julio Cortázar, a ideia de uma história sem fim, que se repete assim que, supostamente, chega ao fim também está presente nos livros do autor argentino como *O Jogo da Amarelinha*, em que há uma e muitas leituras possíveis, tanto na maneira de ler, ao se poder optar por uma das duas formas sugeridas pelo autor quanto no que se lê em seus capítulos fragmentados.

Narrado em terceira pessoa em sua primeira metade – ou seja, temos aqui um narrador de tipo onisciente neutro, com certo distanciamento da história mas mostrando ao leitor aquilo que se passa pela cabeça das personagens: “Então Roberto Guedes sentiu – não que tivesse ouvido, admitiu mais tarde, mas sentiu - , ao encontrar-se no centro geométrico das ruínas (...) ele sentiu a voz longínqua (...)” (LC, 32). O conto assume um foco narrativo em primeira pessoa com um narrador “eu” testemunha que diz ter ouvido de Roberto Guedes a história contada até então:

“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 (...)” (LC, 39). Embaralhamento este que pode ser visto como importante no decorrer da história, pois o leitor é obrigado a se indagar sobre tudo o que é contado ao final do conto, já que início e fim da narração se dão no La Pasiva, enquanto o mesmo Roberto toma sua cerveja e lê no jornal *El País* a notícia sobre a morte de uma mulher ocorrida em Colonia Del Sacramento.

Percebe-se assim o embaralhar a que alude o próprio narrador, embaralhar de fatos dentro da história que servem como marcas para o círculo a que aludimos anteriormente: “Só que aí, com 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.” (LC, 40) Essa fala poderia ser dita por um leitor de LC; a estrutura cíclica do livro, com idas e voltas, possibilita ao leitor, além de múltiplas leituras, um passeio meditativo, entre divagações acerca das possibilidades de sentido do que está sendo contado. A dúvida permeia boa parte das narrativas do livro e aqui não é diferente. Quando liga início e fim da história de forma a parecer que os dois estão interligados, quase um dentro do outro ou, mais ainda, quando levanta a dúvida sobre início e fim vir a ser no fundo apenas certo desmembrar de um no outro é que ABB torna as possibilidades de leituras ainda mais vastas. Passa então o leitor a estar também ele preso dentro deste círculo referido pelo narrador. De um modo semelhante ao que ocorre nas duas partes de “O Puzzle” também aqui há uma continuidade, uma circularidade que se estende por todo texto. Outra vez ficção e verdade travam um duelo dentro da narrativa, levando a segunda a ser mais que um componente narrativo, quase uma continuação da primeira.

Outro ponto de extrema relevância diz respeito às questões relativas à violência e às fronteiras: sobre a primeira pensamos que o texto mescla, de algum modo, realidade e ficção como forma de trazer novamente à luz certas questões históricas que são, ou procuram ser, jogadas no limbo. Ao fazer uso de fatos reais por meio de um exercício linguístico ficcional, Bettega opera uma releitura da História “oficial”. Em seu texto “Ficção e história em Os Lados do Círculo de Amilcar

Bettega” a professora Masé Lemos discute os caminhos que separam os discursos históricos reais dos ficcionais; segundo ela:

É preciso ressaltar também que se a literatura pertence à categoria do discurso relativo ao imaginário e ao verossímil, a História tem um pacto com o real, com aquilo que de fato aconteceu, baseado nos rastros deixados pelos documentos arquivados. Porém, é a escrita, presente em ambos, que dá significado aos eventos. (Lemos, 2008)

Ou seja, ambos partem do discurso, situam-se na escrita, tiram dela sua estrutura. Diferencia-os, digamos assim, as intenções: se o primeiro, narrativo - fictício, situa-se no imaginário; o segundo, histórico – real se pauta em documentação reconhecidamente verdadeira, de uma memória arquivada e registrada como sendo real. O elo entre as duas vertentes se dá na escrita, pois é, como dissemos, a via pela qual as duas narrativas se constroem.

Ao partir de acontecimentos reais, como as mortes ocorridas na Argentina no período da ditadura, o narrador aquece a memória dos leitores para esse trágico momento de violência encravado, verdadeiramente, na realidade não apenas do país em questão mas também de boa parte do continente americano, incluindo o Brasil. Diferentemente dos outros realismos presentes na história da literatura brasileira, o “realismo” de Bettega, se assim podemos chamá-lo, constrói-se de modo oposto aos anteriores: ao autor de “Os Lados” interessa mais uma reflexão sobre os acontecimentos relatados do que simplesmente um retrato fiel da realidade. Importa mais pensar, refletir, indagar, proporcionar um novo olhar às novas gerações e um outro olhar às velhas, do que uma descrição puramente objetiva. Para tanto seu discurso narrativo pauta-se em certo exercício ficcional que quebra certas barreiras entre o real e o fantástico, entre a verdade e o absurdo. O círculo vicioso do título serve como um alerta, um aviso, um grito que procura mostrar que a violência continua, que a história pode sim se repetir, que ainda há casos violentos, de abusos de poder. O círculo também pode remeter aos muitos movimentos ditatoriais que por anos tomaram conta da América Latina. Segundo o próprio autor:

Quando se chega ao fim de “Círculo Vicioso”, percebe-se que estamos na cena que inicia o conto. Com esta repetição – que na sequência das diversas leituras vai tendendo ao infinito – pretendi passar a ideia de que há sempre algo reprimindo o indivíduo, que mesmo sob uma aparente aura de democracia, a liberdade é relativa”. (Barbosa, 2000, 184)

Pensamos que dessa forma o autor consegue ser bastante fecundo em sua proposta de oferecer uma identidade crítica, de contestação, digamos assim, à sociedade. Seria também a sobreposição do Ler sobre o Ver: a escrita subjetivamente ficcional sobre um texto meramente objetivo sobre a realidade: “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.” (Lemos, 2008). Uma criação fortemente contestadora tanto dos limites da escrita quando dos problemas sociais da atual conjuntura político–social.

Relacionado às fronteiras encontramos referências ao tempo (passado e presente); e para este ocorre ainda certa indefinição, pois é como se não houvesse, na verdade, estas distinções, com certo embaralhar entre as temporalidades, criando-se, dessa forma, um tempo novo, híbrido; segundo Bettega, esse vácuo temporal que emerge da quebra de fronteiras seria o lugar onde se trava indefinidamente a luta das personagens pela liberdade (Barbosa, 2000). Entre os espaços (Brasil, Argentina e Uruguai), os discursos (verdade e ficção). Em entrevista Bettega afirma:

A questão da fronteira física aparece mais claramente no conto "Círculo vicioso" — um conto que me deu bastante trabalho para amarrá-lo e é certamente o mais pensado de todo o livro, levei quatro anos para escrevê-lo. E justamente a fronteira, ali, é decisiva. Fronteira física porque fala de um período difícil da América do Sul, pelo qual todos os países passaram, e por isso é, apesar de tudo, algo que os une e que relativiza as fronteiras. A fronteira da língua também está presente no conto, como um reforço natural da criação, no âmbito do conto, desse espaço fronteiro. E daí a coisa passa para fronteira temporal, pois o conto trabalha com dois tempos diferentes, que se entrecruzam, embaralhando assim também o registro do próprio conto, que passa de um relato, no início, realista para um registro fantástico. (Lemos, 2007)

Para Masé Lemos a inserção do fantástico na narrativa se dá justamente para quebrar com a dicotomia entre realidade e ficção, para questionar a coerência do mundo dito real, organizado (Lemos, 2008). O fantástico operando, outra vez, com a ideia de mundo rearranjado, mundo refeito, mundo desconstruído por meio da linguagem para, novamente, ser por ela mesma re-construído.

“Teatro de Bonecos” é um conto que envolve pela situação aparentemente absurda: um homem compra um manequim como se fosse uma mulher “real”. Depois adquire um outro manequim, agora “homem”, e passa a morar com os dois, numa espécie de triângulo amoroso. Narrado em primeira pessoa por um narrador “eu” protagonista, com uma troca de narrador no final, agora com Alfredo - o manequim - assumindo a narração também como um “eu” protagonista, o conto se estrutura como uma história contada por Breno depois que ele ingere um veneno para formigas. Para Amilcar Bettega essa troca de foco narrativo tem por objetivo mostrar tanto o silenciamento da primeira voz que contava – seu suicídio – quanto a loucura que domina Breno: “Os bonecos passam a falar (...) falam para fora da relação, falam para nós leitores, que estamos tomando conhecimento do arranjo doentio com que a personagem tentava combater a solidão” (Barbosa, 2000, 187)

Num primeiro momento temos a sua visão sobre os fatos sob a ótica de Breno: como ele encontrou Ana e depois Alfredo e como era vida dos três:

Quero viver para trás, avançar até o ponto onde minha memória começa a registrar os fatos da nossa vida: o tempo iluminado em que os conheci: primeiro Ana, seu sorriso, Ana cristalizada: Ana boneca envolvida pela luz fria da vitrine de uma boutique de shopping, quando nossos olhares cruzaram através do vidro e percebemos no mesmo instante que não mais nos separaríamos. (LC, 2004, 49).

Já no primeiro contato Breno se apaixona por Ana. Vale lembrar que ela é um manequim, ou seja, seu amor é por algo sem vida. Apaixonado, Breno vai sentir ciúmes de Alfredo, a quem culpa pela compra do veneno que o irá matar. Mas na verdade foi o próprio Breno quem comprou o veneno, é ele quem está rompendo a barreira da razão e invadindo (ou se deixando invadir) pela loucura, sua insanidade se apresenta já no fato de conviver com dois bonecos, seus manequins possuem vida, têm sentimentos e desejos, fazem sexo e sentem a dor da sua morte. Para ele é como se os bonecos fossem pessoas reais com quem vive sua vida tranquilamente: “Estávamos com vontade de beber e esvaziamos a garrafa enquanto cantávamos e dançávamos e ríamos os três abraçados.” (LC, 54). Cabe aqui uma pequena observação sobre o a citação feita pelo narrador em determinado momento do texto de alguns nomes de autores que cometeram o suicídio: Virginia Woolf, Sylvia Plath e Mário de Sá-Carneiro, percebe-se um diálogo intertextual que vai além do próprio texto, pois assim como eles, Breno também está se matando,

sendo também ele, de algum modo, fruto dos desacertos do mundo, do desassossego que paira sobre nós.

Enquanto prepara o jantar para comemorar seu aniversário e vai relembrando sua relação com seus parceiros, Breno demonstra sinais de cansaço e sufocamento, ou seja, o veneno já está agindo em seu organismo. Segundo Amilcar Bettenga Barbosa, as formigas seriam uma metáfora da solidão de Breno, seu personagem narrador é mais um atormentado, assim temos um homem solitário que cria sua companhia, a impossibilidade de manter relações com pessoas reais faz com que eles construam suas próprias pessoas; imaginariamente, ou com uma existência física (como os manequins). Estes homens solitários vão se distanciando de si mesmo, de suas razões, para encontrar na loucura um espaço de acolhimento: “Confesso que às vezes sinto um frio excessivo por dentro, como uma corrente de sangue gelado que me inunda as veias (...) quase um grito do meu corpo.”(Barbosa, 52). Um corpo que grita, que necessita desabafar, soltar algo que está preso, entranhado, esse grito é lido por nós como a voz da insanidade, a loucura querendo sair, se libertar das amarras da racionalidade. É quando estão fora de si e já transpuseram a barreira razão-insanidade que eles se sentem felizes, mais completos, é quando estão loucos que eles são, de alguma forma e por algum tempo, mais eles mesmos: “Mas de certa maneira me conforta saber que eles estão felizes, alguma parte de mim também está.” (Barbosa, 55).

Com a morte de Breno pouco antes do fim do conto, e a conseqüente mudança da voz narrativa, assumida então por Alfredo, uma pergunta se apresenta ao leitor: mas, se eles existiam apenas na cabeça de Breno, como podem agora estar ali, juntos, aos pés do corpo de um homem de verdade? Segundo o autor: “(...) aí está o que foge na análise realista e cartesiana, pode-se dizer que é a literatura que lhes confere vida para além da imaginação do personagem”. (Barbosa, anexo).

Seguindo por um caminho de leitura na trilha da literatura dita fantástica – segundo as definições de crítico Todorov - ABB nos oferece, com *Teatro de Bonecos*, uma dupla possibilidade de leitura: se quisermos pensar a loucura como alegoria desembocamos no maravilhoso, pois temos no conto um evento sobrenatural que sabemos desde já não ser possível mas que pode, alegoricamente, ser lido pelo viés da loucura; dessa forma teríamos uma linguagem a serviço de uma idéia, em que a

loucura seria vista aqui como um problema que tem recaído sobre as sociedades contemporâneas; a alegoria, explicada, seria a perda de humanidade, a desumanização dos laços sociais: “*Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho.*” (Todorov, 1992: 48).

O fato de acreditar que eles são mesmo manequins faz do narrador alguém louco, que acredita mesmo conviver com dois bonecos que possuem vida:

“Estávamos pouco à vontade, mas dona Carmelinda logo descontraíu a todos nós. Ela nos recebe sempre com festa e naturalidade, os pratos dispostos na mesa 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.” (Barbosa, 2004, 53) (grifos nosso).

O olhar desconfiado e a pergunta: eles também iam comer sugerem que há algo de errado com eles; esse erro seria, inferimos aqui, o fato de ambos serem manequins e não pessoas. Teríamos dessa forma uma explicação para o evento insólito; explicação essa que levaria o texto para o campo do estranho. Caso se queira admitir: “*(...) novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso*” (Todorov, 1992: 48). Cabe assim ao leitor optar por qual tipo de leitura ele quer desenvolver: ou leva o texto para o campo do alegórico e procurar explicá-lo racionalmente ou, pelo contrário, aceita as novas leis do mundo como existentes e faz uma leitura pautada mesmo pelo insólito. Em relação ao conto em questão optamos pelo primeiro caminho.

Podemos também dizer que a literatura possui certo poder transfigurador que lhe possibilita re-trabalhar a realidade e os fatos que a envolvem com outro olhar. O que faz dos contos de Amílcar textos de uma beleza e inteligência na nova narrativa brasileira é sua força ao trabalhar seus temas, com uma escrita concisa, elegante, que procura abordar de outro ângulo certos aspectos da sociedade contemporânea, sendo crítico sem fazer críticas diretas, sua linguagem envolve o leitor, o leva a desfrutar de certa suspensão e o indaga e faz indagador a cada linha. É nesse clima de indagação que emerge a cada fragmento lido que adentramos em outro conto que já no título levanta a questão da próxima linha, do novo que se abre a quem lê.

9.1 A continuidade dos lados

O conto “A próxima linha” se aproxima de “Teatro de Bonecos” ao se debruçar também sobre um triângulo amoroso que termina em tragédia, mas agora os acontecimentos são vistos ora de fora ora de dentro; narrado por uma terceira pessoa – narrador onisciente neutro – temos primeiro uma construção do cenário em que se desenrola a narrativa:

De longe, tudo é exato e perfeito como num cartão postal. O morro Santa Teresa é um bom lugar para se ver o sol morrer no Guaíba. 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 da 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. (LC, 2004, 23).

Mais adiante teremos um contato direto com as personagens, são estas que irão, em discurso direto, falar sobre si elas mesmas ou sobre o outro, sobre aquele com quem dialogam. Carlos e Maria, num diálogo que aparenta já estar iniciado: “Tu me ama, Carlos?” E “Tu me ama?” (LC, 25 e 26). Assim começa e termina respectivamente a conversa entre os dois, sendo Carlos o que faz a pergunta final. Para Barbosa, a disposição gráfica do diálogo nas páginas do livro seria como uma visão que se tem dos dois no mirante (Barbosa, 2000) É como se ambos estivessem sendo vistos pelo terceiro elemento, André. As colunas representariam: “(...) o casal discutindo, um diante do outro, um contra o outro, visto por alguém à relativa distância.” (Barbosa, 2001, 178). Percebe-se como nada no livro é gratuito, como a exploração gráfica parte de uma proposta pré-definida, de um ideal que associa tema e forma, que busca fazer com que a maneira de contar se ajuste bem aquilo que conta. Para nós este estilo, esta consciência criativa é que ajuda fazer de Amílcar Bettega um escritor extremamente rico em possibilidades de leitura na atual prosa brasileira. Pode-se também pensar, na disposição do diálogo, nos pares:

homem x mulher, certo x errado, amor x falta de amor, início x fim; diversas são as características de uma relação que se opõe, que mantém os dois que integram o casal afastados e próximos ao mesmo tempo. É por meio destes pares dicotômicos, da maneira que estão colocados na página, que o autor mostra como está a relação do casal, deixa claro uma falência dos dois enquanto namorados, desde as perguntas iniciais, que indagam acerca do amor, do sentimento que porventura ainda os mantenha unidos – ou seja, não há mais certeza entre eles - até o modo como estas mesmas falas são oferecidas ao leitor: como se vistas–ouvidas de longe de longe por alguém, e dispersas na própria página, tudo contribui para mostrar o dilaceramento desse casal.

Em seguida somos levados novamente à nossa posição de espectador para vermos como Carlos se enfurece com Maria enquanto caminham: “Seguiram rápidos e discutindo muito (...)” (LC, 26). Então tudo muda, ou melhor, volta a um estado semelhante ao início do conto em que o narrador retoma a descrição de uma paisagem: “(...) uma outra composição que se formava a partir daquele sol que morria, talvez a próxima linha no desenho da noite”. (LC, 26). Surge então André (um ex-namorado?), aquele que será futuramente morto por Carlos em seu próprio apartamento – em outro conto, intitulado, sugestivamente, “The end”. Fecha-se dessa forma um círculo, algo se encerra, como num filme em que a tela escurece, e o sol que aos poucos ia ficando negro nos remete a escuridão que pouco a pouco recai também sobre André, aquele que agora é ausência, o que não mais está ali (estaria antes?). Fica para nós leitores uma próxima linha aberta, em branco - contrastando com a escuridão da noite - em que algo fica suspenso, em aberto como um filme sem final.

Segundo Bettega, ambos os textos se propõem a aproximar o leitor do lado doente da vida contemporânea (Bettega, 2000). Ligados diretamente dentro do universo do livro, os contos vão sugerir:

Por baixo de uma aura de normalidade, os textos vão insinuando o desequilíbrio, a falta de apoios consistentes para uma vida que resulta, assim, artificial. Um suave processo de loucura, embora aterrador para as personagens, vai-se instalando no decorrer dos dois textos. (Barbosa, 2000, 186)

Há no livro pares de correspondências entre alguns textos. A circularidade que os envolve faz com que histórias tenham início em um conto e o fim apenas em outro, como “A Próxima Linha” e “The end”, por exemplo. Ou ainda a loucura, a dificuldade de relacionamento que alguns personagens vivenciam, para Amílcar Bettega: “(...) a fuga da possibilidade de qualquer relacionamento, em “Teatro de Bonecos”, é também o que mina o casamento em “Mano a mano” (Barbosa, 2001, 186). Temos assim um mesmo tema tratado de duas maneiras distintas. O livro como um todo, em diversos momentos, nos faz perceber, ter a sensação mesma de prisão. Assim como dito no início, quando lembramos como o conto enquanto gênero, para alguns teóricos, deve se assemelhar a uma prisão, deve também dominar, tomar para si o leitor; no decorrer da leitura de LC somos sequestrados uma e muitas vezes; esse sequestro é consequência do modo como se estruturam as narrativas. O próprio Bettega chama a atenção para as ligações estabelecidas entre os textos: “Sendo partes complementares, cada conto da primeira parte vai ter um correspondente na segunda.” (Barbosa, 177). Os pares propostos pelo autor nos trazem à mente o que diz sobre a divisão do livro a professora Masé Lemos, segundo ela:

Estas divisões remetem a um vinil, a um objeto palpável onde os lados estão separados, o que também sinaliza para o fato de as coisas terem sempre, no mínimo, duas versões, num jogo especular de oposições aporéticas impossíveis de serem sintetizadas. A temática dos contos também gira em torno dos fragmentos, lados que tentam se encontrar – personagens díspares, violência, traumas, triângulos amorosos, origens e classes sociais diversas. (Lemos, 2007, 180)

A autora foi bastante feliz com a metáfora que utilizou para explicar a divisão em lados elaborada por Bettega. A imagem do disco com seus dois lados completando-se e refletindo-se é um belo exemplo para o “formato” do livro. É como se um lado dependesse diretamente do outro, pois sozinhos, a ambos, falta algo, sobra, ficando assim o todo da obra inconstante, oscilante. O reflexo de uma narrativas nas outras faz da ideia de círculo do livro algo mais completo, mais coerente, mais uno a refletir melhor a circularidade que engloba as narrativas.

“The end” estabelece um diálogo de continuidade com “A Próxima Linha”, é como se aquele fosse a continuidade deste, dois lados de uma mesma história ou,

ainda, a parte final da história iniciada em “A Próxima Linha”. O próprio título – the end – indica o fim; fim que no outro conto não ficou totalmente claro, já que há um clima de suspensão, de uma próxima linha que vá nos ajudar a descobrir (tirar o que cobre) realmente o que aconteceu.

Construído de modo extremamente original com uma narrativa que focaliza pequenos detalhes, que revelam sua força ao longo do texto, de maneira descritiva o conto vai, pouco a pouco, oferecendo ao leitor as peças que o ajudarão a formar o quebra-cabeça: amor, mulher, prédio, automóvel, celular, porteiro, elevador, porta, revólver etc são alguns dos elementos que um narrador onisciente neutro descreve; são estes as pequenas cenas ou elementos do cenário que compõem o todo da história, aproximando assim o conto de um roteiro cinematográfico, que dispõe na folha a descrição, por vezes minuciosa, do que constituirá o final: “A CAMPAINHA Estilo sino, blim-blom, alto, sonoro, capaz de causar susto a alguém distraído.” (LC, 140) Por conta disso o leitor é levado a experimentar uma sensação de desconforto pois a cada novo fragmento mais informações ele possui, mas ainda assim lhe é difícil visualizar o resultado final, pois ele tem acesso a pequenas partes de um todo, mas todas elas separadas, fragmentadas.

Em determinadas passagens o que se têm são diálogos entre personagens sem nome:

“Sim?”

Sou eu. Onde é que tu anda?

Eu? Eu tô... Tô chegando no Praia de Belas agora, quero trocar aquele sapato. Vou passar no super depois. Tu vai lá em casa hoje?” (LC, 138)

É apenas na última parte do conto, intitulada the end, que surge o nome de Carlos e se passa a uma narração de fatos propriamente dita em detrimento das descrições anteriores. Só então somos informados de que ele, Carlos, está outra vez com o rosto desfigurado pela raiva e em seguida temos a morte de André:

(...) foi se fazendo a longa noite, espessa, negra, uma espécie de ausência apagando a forma concreta 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 idéia de alguma coisa escorrendo, como um fiapo quente e viscoso, como se a morte fosse líquido quente, vazando desde o centro da cabeça. (LC, 2004, 143)

Assim como no conto “Verão” é a partir de uma técnica semelhante à montagem no cinema que a cena se constrói, cabe, novamente ao leitor, a tarefa de atribuir sentido (construir imagens e criar significados) sobre aquilo que lê. Outro ponto que aparece novamente é a idéia da circularidade presente já no título do livro; o acabamento que o número doze sugere ao círculo aqui emerge por meio do fechamento de um conto no outro. The end é mais que o título; é como uma ponte que liga os textos. Duas narrativas que se complementam sem que para tanto seja necessário informar isso claramente. É apenas quando se conclui a leitura de “The end” que o leitor mais atento é tomado pela sensação de já conhecer algo da história; a intimidade vem junto com o nome, Carlos, também presente na outra narrativa, e também pelo que desencadeia sua raiva: a traição de que foi vítima. Segundo Amilcar a morte que se anuncia em “A Próxima Linha” vai ser explicitada quando os personagens de “The End” são retomados, só que em outra situação, agora mais crítica, que surge para definir (Bettega, 2000).

“Crônica de uma paixão” é o relato intenso, desesperado, poético e apaixonado de um homem sobre sua amada; temos aqui uma espécie de sujeito lírico que se deixa afetar pelo que conta, afetando, por conta disso, a própria narrativa. O narrador “eu” protagonista se sente obrigado a expor verbalmente tudo que sente e o que esse sentimento arrebatador desencadeia nele. Narrativa vertiginosa, construída com vigor e dramaticidade, o conto traz fortes e belíssimos traços de prosa poética em determinados momentos:

Vou te fazendo, vou te elaborando inteira para o meu amor de mão única e encarcerado nas minhas palavras falhadas. Ameixa. É esse o teu gosto e a tua cor, é esse o teu jeito. Tens jeito de ameixa, penso em te dizer, quando já não é possível esconder mais nada e tudo parece transbordar da minha boca, dos meus olhos e dos meus gestos(...) (LC, 2004, 62).

Ao analisar o amor nas sociedades contemporâneas, Zygmunt Bauman aponta algumas das perversões do amor, a primeira se liga ao desejo de paz em que o amor emerge como um porto seguro, um refúgio; a segunda perversão seria o fato: “(...) de se deixar a possessividade correr livre e raivosa. O amor é uma das respostas paliativas a essa benção/maldição da individualidade humana, que tem como um de seus muitos atributos a solidão.” (Bauman, 2004, 32). É para não estar

só que se ama, ama-se para fugir de si mesmo, da eterna companhia que sempre teremos a nosso lado: nós mesmos. Mais a frente Bauman continua: “Todos os amantes desejam suavizar, extirpar e expurgar a exasperadora e irritante alteridade que os separa daqueles a que amam. Separar-se do ser amado é o maior medo do amante(..).” (Bauman, 2004, 32). Talvez seja por essa razão que o narrador em questão sofra por não querer viver distante de sua amada – narrador este que é identificado como Amílcar, ou seja, o autor do livro. Dessa forma teríamos uma simulação da quebra de fronteiras entre realidade e ficção em que se efetua uma crítica ao que seria a objetividade realista:

No mundo literário contemporâneo, o entrelaçamento da subjetividade e do efeito de real tem sido cada vez maior. Narrações em perspectivas múltiplas, reflectorizações e polifonias foram artifícios amplamente empregados em prol da queda do mito da objetividade. Vivemos uma tendência de desestabilização do real, na qual alguns escritores parecem brincar de apagar a fronteira entre real e ficcional, para instaurar um tipo de representação que emerge do próprio texto para o contexto. (Barbosa, 2000, 147).

Esse efeito de simulação desconcerta um pouco o leitor, tendo em vista que este, quando se propõe a ler um texto ficcional não espera se deparar com a figura do autor encarnando claramente o papel de personagem. A nós, enquanto analista, interessa principalmente o efeito que tal postura sugere. Esse autor-personagem, ou essa simulação de personagem autor, atua como um desconstrutor, pois procura quebrar as ideias de objetividade. O que Bettega sugere, como suas palavras deixam claro, é que no nosso presente, nesse século XXI no qual estamos inseridos, é preciso pensar o mundo com conceitos pertinentes a contexto no qual vivemos. Se estamos imersos em um mundo em que predominam ideias como fragmentação, multiplicidade, não-espacos e não-lugares, de laços frágeis, de liquidez, como afirma Bauman, é preciso também que nossa literatura, que nossa arte de modo geral reflita esse mundo. Outro autor que explora questões semelhantes é Bernardo Carvalho; um livro como “Nove Noites”, por exemplo, que traz na foto de orelha o próprio autor jovem, nos oferecendo um tipo de narrador que parece camuflar identidades, que passeia pela ideia de simulação, vestindo-se com a máscara da dúvida, da perda mesmo da identidade. Isso seria, para a professora Silvia Regina Pinto um narrador performático: “(...) porque põe em prática uma encenação

narrativa de referências e identidades perdidas, transitando muitas vezes pela simulação e pelo simulacro.” (Pinto,data, pág.)

O sofrimento desencadeado pela paixão leva o narrador a pensar em suicídio e a decepar um dos dedos da mão. A atitude de se mutilar é mais uma prova do desespero que acomete o acomete.

Assim como em outros contos a escrita novamente tem papel importante dentro da história. O personagem não apenas assume o nome do autor do livro como também se diz escritor; temos assim não um Amílcar qualquer, mas sim o Amílcar Bettega Barbosa, escritor gaúcho que é autor de um conto que fala sobre uma sociedade secreta que se reunia à beira do Guaíba e fazia uns rituais estranhos – novamente o círculo, novamente o sequestro, novamente estamos, enquanto leitores, presos nos lados do círculo da prosa de Amilcar Bettega Barbosa - (LC, 68); a função escritor é assumida pelo próprio narrador: “(...) (antes de mais nada sou um escritor, estou diante de um espelho) tenho necessidade de renomear a ti em função de mim, assim como renomeio tudo e todos em função do que representam para mim(...)” (LC, 62). Isso oferece ao leitor uma narrativa mais densa, em que real e ficcional estão, supostamente, lado a lado, num trabalho de narração que oferece novas perspectivas de interpretação, que tiram o leitor de uma posição passiva e o obriga a agir, a tomar uma atitude, a ler com dúvida, a ler de forma contestadora, indagadora e reflexiva.

Em determinado momento do conto somos tomados pela dúvida sobre a real existência dessa mulher amada:

Sentado à escrivaninha, a folha adiante sempre branca (eu falho), eu tateio. E é só a partir desse tatear, que nasce de minha falta de foco, da defasagem entre o que é de fato e aquilo que eu sinto e vejo, é só a partir daí que consigo prosseguir e me aproximar de ti ou daquilo que fiz de ti. Ameixa. Agora estás dentro de mim e é isso que amo. Vou te fazendo, vou te elaborando inteira para o meu amor de mão única e encarcerado nas minhas palavras falhadas. (LC, 2004, 62) (grifos nossos).

Ela existe mesmo ou é apenas uma criação desse narrador desesperadamente apaixonado? Quando afirma que ela está encarcerada em suas palavras ele assume de algum modo que ela está presa ao texto que ele escreve, diz ainda que está elaborando-a para o seu amor. É ele quem a constrói, quem detém para si essa mulher, talvez muito mais imaginada que real – acreditamos ser pertinente lembrar aqui de outra narrativa do autor intitulada “Espera” :

No conto, que integra o segundo livro do escritor, *Deixe o Quarto Como Está* (2002), um homem deitado em sua cama fica à espera de uma mulher que nunca chega, esta toma banho em um banheiro que, supostamente, seria o da própria casa que o homem habita; enquanto aguarda a chegada da mulher ele vai visualizando (criando?) todos os movimentos que a mesma executa em seu ritual de lavar-se. Para nós, leitores, o que sobressai é uma impressão de devaneio por parte do homem, tendo em vista que em muitos momentos ele se coloca como alguém num estado de torpor, vagando entre sonolento e desperto, deslizando entre a consciência e a inconsciência, rompendo barreiras que envolvem razão e sentimento. O amor que nutre pela mulher e que fica patente no conto é um amor incompleto, pois à distância na qual a mulher se coloca faz dele alguém incapaz de concretizar seus desejos, o homem espera porque é com a mulher que ele pode ser feliz, sua espera é angustiante, por mais que, em alguns momentos, ele não se dê conta disso; sua angústia vem do fato de que sua espera é infrutífera, mais ainda, ele tem total conhecimento sobre isso, ou seja, ele espera por algo que sabe não chegará, mantém-se alerta por uma questão irracional e, por que não, insana.

Ao se referir à espera do homem Amílcar diz: “(...) ele inventa essa ‘preparação’ para que continue mantendo a esperança de que um dia ela virá e um dia ele será feliz.” A “preparação” a que Bettega alude é o banho da mulher, é a descrição que o homem faz passo a passo de como ela se prepara para depois ir deitar a seu lado, só que ela não vem, não vem porque ela não existe, não há mulher nenhuma, o homem que espera “cria” essa mulher em sua cabeça para tentar ser feliz, algum dia, em algum momento, ele acredita (ou quer acreditar) ela chegará, sairá do banheiro e surgirá inteira a sua frente, de banho tomado e pronta para ser amada; enquanto isso não acontece (e não acontecerá nunca, pois não existe mulher, o que há é apenas a imaginação do homem, sua loucura, seu desejo de não ser mais só) ele vai inventando a mulher, a constrói como a mulher que ele gostaria de ter ali, a seu lado; numa atitude romântica ele idealiza a mulher perfeita, aquela que vai ser amada por ele, aquela para quem guarda todo seu amor, mas aquela, também, que não existe.

A loucura aflora no conto na figura dessa mulher inexistente: “A realidade do sujeito da psicose é povoada por suas criações inconscientes(...)” (Quinet, 2006); é

ela a lâmina que corta o tênue fio que separa razão e loucura, espaço de fuga da solidão, a loucura/mulher é o lugar onde o homem vai procurar se sentir menos solitário, sua busca por uma companhia o leva a criar essa mesma companhia, a impossibilidade de ter alguém junto a si o leva a criar esse alguém. Refletindo a crise da modernidade, na qual a solidão é uma consequência da des-humanização cada vez mais maior entre os homens, o conto retrata um tempo presente no qual as esperanças estão se perdendo, o vazio existencial da modernidade é tão grande que viabiliza a emergência da insanidade. Ser louco é um direito que os homens criam para conseguir encarar as dores da solidão, do isolamento para o qual são levados pela incomunicabilidade que permeia a sociedade contemporânea.

Voltemos à “Crônica de uma paixão”. Em certo momento o narrador desenha a mulher, dando-lhe, literalmente, um rosto, definindo-a fisicamente:

Desenho sobre o papel uma ameixa grande, a pele macia e tensionada pela polpa madura. Trço um corte transversal e dali faço nascer a tua boca, os lábios escuros e firmes como dois gomos sobre os quais imediatamente pouco a minha boca para beber da umidade que se forma na tua; espicho o braço para ganhar distância e te vejo ainda imprecisa nesses lábios soltos no papel e que agora se abrem para revelar uns dentes compactos e de uma brancura que realça tua tez ligeiramente queimada do sol (...) da parte de cima, a maior, faço nascer quase como um adorno teu pequeno nariz arredondado e, mais cima, teus olhos negríssimos(...) (LC, 63) (grifos nossos).

Quem é essa mulher que existe em função dos traços delineados por aquele que conta? Como em “Teatro de Bonecos” é possível aqui pensar a presença da loucura; a mulher inexistente seria algo próximo dos bonecos com quem Breno convive. A impossibilidade de viver uma relação no plano real leva o personagem-narrador a vivenciar uma falsa relação, um falso amor fruto apenas de sua mente, de seus distúrbios psicológicos. As mulheres (aqui e no conto citado acima, “Espera”, assim como Ana e Alfredo, os manequins de “Teatro de Bonecos”, são projeções frutos da loucura dos narradores de Bettega. Eles existem apenas na mente daqueles que narram; existem para tirá-los da solidão, para amenizar a loucura que os domina, são seres criados na imaginação, fora da realidade, mas com o objetivo claro de aliviar ou, pelo menos, diminuir, as dores que essa mesma realidade os proporciona. Seriam ele os loucos pela falta de amor, os loucos gerados pelo individualismo presente na sociedade contemporânea: “O mal-estar na civilização é

o mal-estar dos laços sociais.” (Quinet, 2006, 17). A afirmativa do psicanalista Antonio Quinet ao comentar a obra de Freud reflete bem o que ocorre nas narrativas citadas. É justamente na dificuldade de se relacionar – que tanto gera a solidão como a loucura ao se criarem companhias que podemos classificar como imaginárias – que se concentra o sofrimento, o mal-estar, para usar a definição freudiana, que acomete as personagens.

9.2 Reflexões narrativas

A metaficção, com seu caráter de reflexão sobre o processo da escrita, emerge com destaque em LC. Prova disso são os contos construídos a partir da própria questão ficcional, o que nos remete às palavras de Arrigucci Jr. Sobre Cortázar:

Como em Cortázar, a literatura que interessa é a literatura como invenção lúdica. Mas aqui não se trata de uma busca em espiral, em expansão constante, em que se arrisca sempre, ao se pôr em xeque a própria linguagem com que se empreende a indagação sem fim de um alvo transcendente. Ao contrário, no círculo em que se manipula a literatura como uma arte combinatória, centrada sobre si mesma, sempre diversa e sempre igual, multifacetada pelo jogo das combinações e idêntica pela circularidade do eterno retorno (...) (Arrigucci Jr., 2003, 174 – grifo nosso)

A partir dessa citação do autor de *O escorpião Encalacrado* iniciamos nossa análise de dois outros contos de Amílcar Bettega Barbosa: “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. Fax” e “*Mano a mano*”. Cabe muito bem às duas narrativas o trecho transcrito acima porque nelas o que Bettega faz é brincar inventando de forma lúdica um encontro do narrador de “A/c” com o escritor argentino Julio Cortázar, e recriando um suposto conto do próprio autor de *O Jogo da Amarelinha* em “*Mano a mano*”; assim se constrói a busca em espiral a que alude Arrigucci. Vale ressaltar o fragmento sublinhado por nós, pois está ele diretamente ligado à proposta do autor para seu livro: toda a ideia de circularidade presente na obra, para Arrigucci, é inerente a arte literária. O seu voltar-se sobre si mesma, o seu movimento circular, em espiral, que liga início e fim, envolvendo as partes dentro de um todo. O movimento circular não é gratuito, mas parte de uma visão sobre a literatura, visão esta que em Bettega vai estar associada ao próprio fazer literário, daí o caráter

metaficcional de alguns de seus contos. É como se a circularidade que perpassa a obra nos desse uma ideia de que o movimento do texto, entre seu começo e fim, se traduzirá, de algum modo, em um reflexo de si mesmo, em uma metaficcionalidade. Lembramos, a partir da referência à circularidade, do conto “Continuidade nos parques”, nele Cortázar envolve os leitores numa espécie de brincadeira, na qual o leitor-personagem é transformado em leitor-personagem da própria história que lê. O movimento cíclico que perpassa a narrativa se liga intimamente ao que diz Arrigucci sobre o eterno retorno, o movimento em espiral que quebra as barreiras entre início e fim.

Bettega aceita o desafio proposto por ele mesmo e mergulha fundo no mundo do escritor argentino. Ao brincar com a linguagem de um outro o que faz é analisar a sua; auto-reflexivamente se indaga sobre a construção de sua obra, seus textos circulam, dialogam com outros mas acima de tudo dialogam entre si num quase monólogo: “Isso está no conto. Aliás, o que está lá é que precisa ser lido, o que eu digo não interessa.”(LC, 110) Em qual conto, no que estamos lendo ou no suposto conto de Cortázar? A pergunta é pertinente já que na passagem anterior de “A/c” (que seria o trecho 11º da entrevista que o suposto autor dá a um repórter) o narrador faz referência aos objetos fora de lugar que será tema do conto seguinte - “*Mano a mano*” - que pode ser lido também, no plano ficcional, como um conto de Julio Cortázar, como o mesmo narrador nos induz a pensar; está é também uma tese de Amilcar, ele admite que o conto: “(...) tenta imitar a escritura cortazariana em termos de linguagem, de estruturação de frases longas e torneadas, e até mesmo da temática de alguns de seus contos que exploram o “nonsense” e o absurdo das relações cotidianas mecanizadas” (Barbosa, 2000, 188). Amilcar assume que sua intenção é mesmo, em “A/c”, discutir a questão da influência de outros escritores sobre os que pretendem escrever sua própria obra (Barbosa, 2000). Mas aqui a influência funciona não como um mero uso de recursos narrativos ou temáticas de outro autor, mas sim como forma de diálogo, de discussão sobre original e cópia; sobre a ideia de autoria, afinal, de quem é o texto? Segundo Roland Barthes, em seu famoso texto sobre a morte do autor:

“O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o

racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como sediz mais nobremente, da “pessoa humana”. (Barthes, 1987).

Ou seja, para Barthes o autor é uma criação de determinado contexto social. E em detrimento desse personagem, dessa voz alçada a categoria de primordial do texto, ele nos diz que a linguagem deve ser, ela sim, posta acima dessa personagem, pois, assim como se dá com Mallarmé, é a linguagem que fala. (Barthes, 1987). Ainda seguindo na linha de pensamento do teórico francês, para nós é interessante o que ele afirma sobre a concepção do texto como um tecido, já que está seria uma bela metáfora para o conto em questão: em “A/c” e “*Mano a mano*” encontramos esse tecido, esse encontro de vozes, essas dimensões múltiplas aludidas por Barthes. Se o único poder do escritor é apenas o de misturar as escritas, Amilcar Bettega Barbosa o executa com extremo talento. Quando faz uso da “linguagem contrazariana” em “*Mano a mano*” ele estaria fazendo uso da função autor, na palavras de Foucault, mas não como sendo Amilcar Bettega Barbosa e sim procurando aparentar ser Julio Cortázar. Mas será justamente nesse encontro de vozes, nessa brincadeira sobre original e cópia, autor e obra, influenciador e influenciado em que o escritor argentino e o brasileiro parecem disputar um espaço (o espaço da autoria), o que ocorre mesmo é uma intensificação da função autor, da função exercida por Barbosa.

Dividido em treze partes que nos mostram como o narrador travou contato com o escritor argentino e as consequências literárias que daí emergem, “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. Fax” é narrado por uma primeira pessoa não identificada – narrador “eu” protagonista. Sua fascinação pelo autor o leva a encontrá-lo na Argentina e, por um acaso, ficar com um envelope contendo os originais de um conto inédito de Cortázar. Após traduzi-lo em seu retorno a Porto Alegre, ele o envia de volta a Buenos Aires; em sua carta de resposta o escritor argentino nada fala sobre o texto, que acaba ficando em posse do narrador. Diversos são os acontecimentos pelos quais ele passa no decorrer do tempo até se encontrar novamente com o verdadeiro dono do conto. Para nós aqui importa pensar no processo de construção da narrativa; é ao trabalhar com as possibilidades de criação e recriação que Amilcar Bettega nos leva a indagar sobre a questão da

autoria. Em determinado momento do conto o narrador diz: “(...) aquilo que minha memória selecionava, e quase sem perceber reescrevi o conto. Reescrevi ou escrevi e escrevi mais dois ou três, e assim fui retornando à literatura, fui escrevendo. Ou reescrevendo?” (LC, 107). Quem escreve? Quem reescreve? Onde está a originalidade? São essas as indagações que Bettega nos faz por intermédio de seu narrador. Em um livro que brinca e discute os caminhos possíveis da escrita somos levados a discutir, também, os caminhos dos tipos de escrita. Ao se apropriar do texto de Cortázar o narrador acredita que também se apropriou de seu modo de escrever, pois o conto esquecido e depois queimado pelo próprio autor nunca foi publicado, mas o narrador duvida se seus textos não seriam continuações ou variações sobre ele. Cabe aqui uma indagação levantada por Silviano Santiago:

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra as ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra as ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? (Santiago, 2002, 44).

Nosso narrador em questão se questiona sobre algo parecido: para ele, o fato de se apropriar do texto cortazariano em determinado momento pode tê-lo feito um plagiador, mas ao mesmo tempo pode apenas ter contribuído para que a literatura “acordasse” outra vez nele. Nessa brincadeira sobre a verdade da autoria, Barbosa desenvolve sua narrativa. Para Masé Lemos ocorre aqui também um efeito de envelopamento, ao se criar uma espécie de bolha em que se tem uma visão em abismo, de caráter crítico-reflexiva, com a ideia de uma ficção dentro de outra ficção. (Lemos, 2007). Dessa forma a narrativa para se aprofundar nela mesma, num mergulho de indagações sobre o próprio processo criativo.

Narrativa desdobrada em outras narrativas, diálogo não apenas de influências mas também de opções estéticas. Quando cita Cortázar, Amilcar não só o homenageia ao fazê-lo personagem como também mostra que alguns dos caminhos percorridos pelo autor argentino lhe interessam enquanto escritor: a linguagem e suas múltiplas possibilidades, a narrativa que se auto-analisa, os narradores que se mascaram, mantendo oculta, em determinados momentos, qual sua verdadeira identidade (1ª ou 3ª pessoa). Homenagem e respeito, mas também invenção a serviço da literatura.

Não a toa “*Mano a mano*” é o conto subsequente a “A/c”, a opção é mesmo por “enganar” o leitor, por mexer com aqueles que conhecem a escrita do escritor argentino, levando-os a pensar que há algo estranho naquele texto de Amílcar, que ele lembra mesmo Cortázar, com seu jeito de construir uma história, com a temática abordada, com o ritmo em que o conto foi escrito. Todos os elementos narrativos que compõe o conto se assemelham aos utilizados em larga medida pelo autor argentino. Neste ponto Bettega não apenas assume claramente seu diálogo com Cortázar como também demonstra grande domínio narrativo ao assumir diversas características de um outro escritor naquilo que ele, Bettega, está escrevendo. Esse diálogo, se assim podemos chamar, nos leva a indagar sobre a ideia de originalidade no mundo contemporâneo: o que é original? O que é cópia? Quem é o autor? São pontos de interrogação que Bettega nos lança por meio de seu conto. Como resposta, podemos novamente recorrer ao que afirma Roland Barthes quando compara o texto com um tecido, já que acreditamos estar neste tecido, nessa malha de letras, nessa colcha de retalhos de discursos uma possibilidade de resposta às perguntas levantadas por Bettega.

O ciclo ainda não está fechado: quando o narrador de “A/c” cita um de seus livros o título é o mesmo do texto que compõe a epígrafe principal de *Os Lados do Círculo: Emparedado*, do qual encontramos o trecho a seguir:

e até matematicamente (o que é apenas uma forma) eu e minha falta deliberação e meu esforço vão para ir a qualquer lugar, estávamos explicados: com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera o círculo que aprisiona. Uma questão de movimento ou ausência dele: o quadrado, seus lados, o círculo. (Barros, Amaro apud Barbosa, 2004).

A ideia que podemos ter de emparedado se associa a uma espécie de prisão, alguém preso entre paredes, fechado como se estivesse dentro de um círculo, sem saída. Retoma-se dessa forma o que diz David Arrigucci acerca da literatura e sua circularidade do eterno retorno, com sua identidade combinatória, multifacetada: igual e diferente a todo momento. Assim se apresentam essas duas narrativas: a seu modo uma está dentro da outra e ambas dentro do livro de Amílcar, que procura se aproximar, a seu modo, de Cortázar. Assim como no autor argentino percebemos

em Barbosa uma busca constante de indagação-reflexão da linguagem e do processo criador:

A presença simultânea de criação e crítica, de tória e prática do texto, determina uma tensão permanente na obra (...) Assim se faz da linguagem um duplo instrumento de indagação, uma arma de dois gumes: de um lado, a sondagem de um objeto arisco, de que se deve apossar; de outro, a sondagem dos limites de si mesma, ascense inevitável quando ela se arrisca no salto anterior.(Arrigucci Jr, 2003, 21)

Neste exercício em que se desdobra sobre si mesma a linguagem de Amílcar Bettega Barbosa, assim como a de Cortázar, mergulha em uma viagem sobre os dilemas da escrita, se auto-analisando e buscando construir novos caminhos que lhe possibilitem desenvolver reflexões sobre o texto e seu processo construtivo. Uma linguagem que cria mas que também a todo momento desnuda sua própria criação, linguagem que reflete dilemas tanto sociais, históricos e políticos – como alguns dos temas abordados nas narrativas – mas sem esquecer de si mesma: linguagem, arte literária, processo criador e criativo, exercício de linguagem, metaficção.

Para Cátia Valério Ferreira Barbosa:

O questionamento da obra e de sua estrutura não vem sozinho, traz consigo um questionamento mais abrangente que envolve uma reflexão sobre o papel do escritor, de seu fazer poético e da própria relação da nossa sociedade com a literatura. Desse autoquestionamento ficcional chegamos à Teoria do Romance, pois os autores de tais obras aderem a uma representação da realidade que, se na superfície, por vezes, apresenta-se irreal, na essência pode ser mais real que o próprio realismo do século XIX, à medida que substitui tipos e quadros por sujeitos e problematizações. (Barbosa, 2000, 238)

Podemos deslocar do romance para o conto o que diz a autora se prejuízo de sentido. O que prevalece aqui é a ideia ficcional. Dessa forma se pode constatar como o trabalho que se exerce sobre o texto traz junto dele todo um contexto; é importante pensar como se dá a construção da narrativa e quais suas implicações no trabalho do escritor para que se possa perceber de que forma suas escolhas influenciam no resultado final. O auto-questionamento é fruto de um descontentamento com as formas tradicionais de narração e ao fazê-lo o escritor procura demonstrar que é possível enveredar por outros caminhos. Outro ponto importante diz respeito à problematização sobre o sujeito pós-moderno. Este tem sido visto como sujeito fragmentado, descentrado, a procura de um eixo que o estabilize. Para Stuart Hall não existe identidade plenamente unificada ou completa,

pensar isso seria uma fantasia. Segundo o pensador mudamos conforme mudam os sistemas de significação e representação cultural, dessa forma somos confrontados com uma multiplicidade de identidade com as quais podemos nos identificar, ao menos temporariamente. (Hall, 2004: 13). Quando se encontram identidades fragmentadas e narradores auto-reflexivos o que se têm é um tipo de literatura que discute tanto a função do narrador quanto à posição do homem no mundo contemporâneo. Não é gratuito o fato da produção literária das duas últimas décadas se caracterizar pela falta de uma definição precisa, o que temos são autores diversos, montando cada qual seu próprio caminho. Prevalece assim a diversidade, lembramos novamente a imagem do leque: diversos estilos unificados por um mesmo contexto histórico.

As dúvidas que permeiam a narrativa de “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. Fax” se acentuam ainda mais com a leitura do conto seguinte: “*Mano a mano*”, já que este tem em *Os Lados do Círculo* a função de servir como um complemento, uma espécie de extensão do conto que o antecede. Mesmo separados é como se os dois estivessem um dentro do outro: “(...) nas malhas da trama ficcional tecendo uma ficção que nos remete a outra ficção que nos remete a outra ficção e assim sucessivamente (...)” (Arrigucci, 2003, 170). A história de amor de Helena e Fernando sendo abalada pelo estranho deslocamento de objetos dentro de casa se constrói sob a ótica de um narrador que faz uso da onisciência seletiva, ou seja, mesmo distante, ele se apresenta íntimo das personagens, como que colado nelas; mais que um mero observador temos aqui uma voz narrativa que se insere no discurso narrado assumindo, em alguns momentos, uma máscara de primeira pessoa. Para Amílcar essa voz colada visa refletir no próprio discurso, deturpado em alguns momentos, a loucura que contamina um dos personagens (Barbosa, 2000).

Pensamos o deslocamento dos objetos como o deslocamento da razão; a falta de controle racional que domina o louco se concretiza no texto com o descontrole que recai sobre Fernando. Impossibilitado de controlar a si mesmo o que ele faz é creditar a Helena a culpa pela constante mudança de lugar de vários itens da casa: paletó, copo, vestido, porta-revistas etc. Sendo ele, na verdade, quem opera as alterações: “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(...)" (LC, 118) Esse contínuo movimento dos objetos se associa não só a perda da razão de Fernando mas também ao enfraquecimento da relação dos dois: "E vieram os longos silêncios, a fisionomia preocupada de Helena, os diálogos já insatisfatórios à hora dos intervalos na TV e o jeito sempre repetido de falar da cliente que experimenta dez blazers e não levou nenhum(...)" (LC, 118) Observa-se como Fernando se perde dele e de Helena com sua loucura. Em seu livro sobre a psicose, Antonio Quinet nos diz que: "A realidade do sujeito da psicose é povoada por suas criações inconscientes projetadas nos parentes, vizinhos e colegas (...) ao desarranjar os costumes e desacomodar os hábitos da ordem social."(Quinet, 2006: 47).

Dessa forma podemos pensar em Fernando como alguém preso à psicose, daí sua desarrumação do ambiente e de suas relações. Essa desestruturação do ambiente traduz a própria desestrutura racional de Fernando. Partido em dois ele se fragmenta, separa-se não apenas dele (razão e loucura), mas também de Helena: "(...) porque já não importa a ordem, que se dane o arranjo das coisas porque os dois estão definitivamente descontrolados(...)"(LC, 120). Outro ponto que merece ser citado está ligado ao desarranjo do mundo, assim como em "O Puzzle", em que objetos servem como metáfora para a desorganização da sociedade e, também, para certa tentativa de estabelecer um novo arranjo, tanto pessoal quanto coletivo, aqui, ao deslocar os objetos de dentro de casa, o que o personagem faz pode tanto ser enlouquecer como ainda, por meio de sua "loucura", ele apenas esteja tentando, a seu modo, fugir desse "grande arranjo correto", padronizado, imposto socilmente ao mundo.

Helena, em contrapartida, tem como missão "manter as coisas no lugar". Para ela, de algum modo, o que importa é camuflar o desarranjo em prol da manutenção da relação. Como se o "fora do lugar" dos objetos estivesse diretamente ligado ao "fora do lugar" da vida de ambos. Por conta disso ela tenta enganar Fernando; não apenas a ele mas a ela também, pois não quer acreditar na falência dos laços que os mantém unidos. Para Bettega, tanto "*Mano a mano*" quanto "Teatro de Bonecos", em seus finais: "(...) revelam é o rompimento, quase que à força, da capa de

normalidade que muitas vezes oculta o cancro – do indivíduo ou da sua relação com o outro.” (Barbosa, 2000, 187).

Outro ponto que merece ser citado está relacionado à ideia de instalação enquanto procedimento artístico. Assim como nos dois puzzles, em que o arranjo-rearranjo do mundo nos leva a perceber como a arte pode funcionar como interferência no mundo, “*Mano a mano*” reflete também um pouco das inter-relações que se dão entre sujeito e objeto, criador e criatura, derrubando assim certa fronteiras, levando aquele que assiste a interagir com o que está sendo contemplado. Em Masé Lemos encontramos uma referência à criação de realidades; ao se referir à arte da instalação ela nos diz: “Todas estas modalidades estão preocupadas com a criação de um mundo, um espaço ficcionalizado, porém capaz de produzir realidades(...)” (Lemos, 2007, 189). Pode-se pensar aqui em como, para as personagens do conto, essas realidades ganham vida, como cada um deles pensa o des-arranjo que paira sobre eles e como procuram, a seu modo, entender o que consideram normal e diferente. Afinal, quem enlouquece e por que enlouquece é fruto da dificuldade de relacionamento, da falências de alguns laços apontadas pelo próprio Amilcar (Bettega, 2000).

Como um prolongamento da discussão acerca das possibilidades narrativas temos em “Álibi” um dos mais atraentes contos da obra. Narrativa em abismo, mergulhada dentro de si mesma; um conto com sabor de teoria ao desenvolver reflexões sobre a construção ficcional:

Posso atropelar os fatos, dizer que houve uma morte (esse braço pendido). Ou não? Ou sim? Posso colocar o ponto final agora e terminar uma história que para os outros nunca existiu. Posso calar o que sei (posso?) e descobrir o que não sei. Posso (preciso) tentar uma forma, apresentar os personagens: um homem comum (Marcos?) (LC, 2004, 121/122)

O narrador “eu” protagonista se apresenta como autor da história que se conta a cada linha. Ao leitor cabe a tarefa, árdua, diga-se de passagem, de ir pouco a pouco montando as partes do quebra-cabeça que lhes é oferecida. Recheada de indagações sobre personagens e reflexões sobre a escrita em si o texto nos leva a construir, junto com aquele que narra, a história. Ao se assumir como narrador a personagem que narra aceita todos os riscos de contar uma história da qual ele

pouco sabe, ou assim nos quer fazer acreditar. Impossibilitado de fugir ele encara o desafio e narra:

“No fundo, sou eu a vítima, eu que sofro na pele (eu que sofro por ele) por não fazer a mínima idéia de onde poderei chegar uma vez que resolvi seguir em frente nessa história que talvez já carregue, na sua escuridão de história a ser contada, o início do meu próprio fim”.(LC, 122)

A partir mais ou menos da metade do conto há uma troca de narrador, e agora passamos a ter uma onisciência seletiva – chamamos a atenção para os parêntesis que aparecem com frequência e que trazem digressões do primeiro narrador, o “eu” protagonista: “(Mas justamente começar é o maior problema. Por que começar se tudo já está acabado? Por que tanto esforço mental se tudo já está escrito da forma mais inapelável? Por quê, se a pura realidade é a pura realidade e a linguagem é mero arremedo?) (LC, 124). Percebe-se a dificuldade de se narrar o que já ocorreu. Como dar outra vez vida a algo já concluído, parece se perguntar o narrador. Tudo está feito, tudo está concluído, mas ainda é preciso contar e é isso que ele faz.

Permeia a narrativa o caráter duvidoso que a envolve: aquele que narra é também personagem de sua narração, mas a todo momento se esquiva, procurando uma outra forma de trazer à tona aquilo que detém: a história. A necessidade de contar o domina, mais forte que o narrador é a própria narrativa, a cada deslize do narrador entre dizer ou não dizer a palavra já se fez presente, viva, pulsante na folha, cada linha antecipa outra, nova, surpreendente. É justamente esse misto de surpresa que gera o encantamento propiciado pelo texto. Quanto menos sabemos mais nos entregamos à história. Presos, por ela nos deixamos levar pela mão, como se fôssemos uma criança conduzida por um narrador que, assim como nós, a cada linha se depara com algo novo. A diferença é que ele no fundo é quem detém o controle daquilo que se conta, o que faz é disfarçar, camuflar todo seu poder e controle do que é dito:

Sei tão pouco desse futuro relato (sei que estou me repetindo, mas é a única maneira de me aproximar do conto), sei tão pouco *da forma como armar a minha história (é minha – outra 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, a pura verdade (e 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) (...) (LC, 204, 124/125) (grifo nosso).

A palavra como artefato do texto, mas que por ser pontiaguda, pode ferir aquele que a usa. Ao se denunciar como dono da história ele tanto se entrega quanto mais se apropria do leitor: presos que estamos nos deixamos tragar por esse mar de dúvidas e incertezas que recobre cada frase escrita e: “Convertem a linguagem num instrumento de indagação e crítica de si mesma e, ao mesmo tempo, da própria realidade, tornando o discurso literário também um registro de perplexidades metafísicas.” (Arrigucci Jr., 2003: 153). A instrumentalização crítica da linguagem torna o texto ainda mais desafiante ao leitor, pois ao adquirir um caráter metafísico em seu aprofundamento reflexivo a linguagem se torna ainda mais densa, o mergulho passa a requerer mais fôlego para se completar. As indagações que invadem o narrador se estendem ao leitor: assim como ele nós somos levados pouco a pouco para dentro da história, esta se constrói a cada nova linha, as palavras murmuradas pela boca daquele que narra constroem os fragmentos que formarão o todo da história. Com o próprio narrador sabendo tão pouco sobre aquilo que irá contar a narrativa passa a ser feita dos retalhos que ele espalha pela página, retalhos esses que também são permeados de dúvidas.

Toda palavra aqui possui um sentido amplo, um mais além que faz do leitor um agente ativo do texto: “Desse modo, o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições.” (Iser, 1999: 28-29) Como aponta Iser é aquilo que o próprio texto reflete (desencadeia) no leitor que leva este a construir sua interpretação e agir ativamente sobre o que lê. “Álibi” atrai justamente por esse poder de motivar a assimilação, o leitor encontra no conto uma posição de destaque, cabe a ele se introduzir no texto, participando. Ao narrador é oferecida a incerteza de como contar sua história, o leitor fica a espera de qual o próximo passo, para assim se posicionar frente ao fato narrado.

Essa alternância de colocações se acentua nos instantes em que a narrativa dialoga com o cinema; ao ser exposto na forma de um roteiro em algumas passagens o conto oferece um distanciamento, ficamos com as imagens descritivas, molduras a enquadrar o que se narra: “Tomada superior, da sacada do apartamento, numa cidade grande: um homem sentado num banco de praça (...)” (grifos do autor)

(LC, 125). Ao refletir sobre a escrita de Autran Dourado em *Os Sinos da Agonia*, Laura Goulart Fonseca nos diz que:

Autran mostra que o ato de narrar é também uma aventura em um labirinto, onde o caminho é construído à medida que se faz a caminhada, isto é, a narrativa se constrói à medida que se narra. Não há nenhuma forma de conhecimento prévio no espaço labiríntico criado por Autran. A experiência é que conforma e organiza o espaço da narração (...) (Fonseca, 2002, 05)

Analogamente age o narrador de Amílcar Bettega em “Álibi”. Cada passo dado por ele é que constrói a narrativa. As pegadas não deixam marcas, as constroem. Nada se antecipa, nada se diz antes da hora, nada é dado como certo, apenas o que está dito tem validade: “Sou o autor. Pronto, está escrito, está feito.”(LC, 121). Mais à frente o próprio narrador aceita como válido o paralelo que ele mesmo estabelece com o cinema, pois este torna possível uma certa ilusão próxima do real (LC, 126). Se se pode chamar a este tipo de narrativa de narrativa em abismo, é na beira deste que ela se coloca, cada passo-palavra sendo o início ou o fim, depende de como ele será dado. O professor e crítico Gustavo Bernardo nos diz que:

A característica principal da metaficção é a autoconsciência, mas uma autoficção socrática que sabe o quanto não sabe: de acordo com David Lodge, 'metaficção é uma ficção sobre ficção: romances e histórias que chamam a atenção para o seu status ficcional e para os seus próprios procedimentos de composição'. Suas passagens “reconhecem a artificialidade das convenções realistas mesmo quando as empregam; desarmam a crítica, antecipando-a; adulam o leitor tratando-o como intelectualmente igual, suficientemente sofisticado para não ser derrubado pela assunção de que um trabalho de ficção é antes uma construção verbal do que uma fatia da vida”. (Bernardo, 2006)

Tanto a fala de Bernardo quanto a de David Lodge que ele cita exemplificam bem o caráter metaficcional de o “Álibi”; no abismo que se abre com a metaficção o leitor é levado a duvidar do que lê. Álibi está associado à verdade, à defesa de alguém; o álibi é aquele que sustenta, de algum modo, a comprovação de algo verdadeiro, é o que pode decidir o futuro do réu; o álibi possui assim uma função de comprovação do que é dito. A sua palavra é tida como fundamental. O álibi de um escritor seria então aquele que vem comprovar a verdade da sua ficção, tudo que por aquele é contado vem encontrar neste sua validade. Quando utiliza em diversos momentos de sua narrativa a dúvida Amílcar Bettega aprofunda o abismo da sua metaficção. As dúvidas servem não apenas como dúvidas, mas também como comprovações de uma suposta verdade. O paradoxo é interessante: ao duvidar afirmando sua dúvida

o narrador nos coloca em posição delicada: em que devemos acreditar: na dúvida ou na sua conseqüente afirmação? Se há dúvida como pode haver afirmação? Se se afirma a dúvida, o que nos resta então?

Fruto da falta: “Se escrevo é porque me falta muita coisa.” (LC, 123) “Álibi” é um conto que opera com a separação entre o real e o ficcional discutindo-os e negando-os ao mesmo tempo: “Sou eu (ou fui eu?)” (LC, 122) Citando novamente Gustavo Bernardo ao discorrer sobre *Dom Quixote*: “Não sabemos o que seja a vida real a não ser através da sua contradição, a ficção. É o que mostra a batalha contra os moinhos de vento.” (Bernardo, 02) É na batalha travada contra os moinhos de vento da ficção que o narrador construído por Barbosa se vê entrincheirado entre o verdadeiro e o falso daquilo que ele conta: “(...) a literatura procura hoje se desfazer de sua máscara, perguntando por si mesma, buscando a si mesma, apresentando seu próprio jogo como principal espetáculo.” (Arrigucci: 2003, 154). O próprio Amilcar afirma isso quando diz:

O assassinato que é escrito pelo personagem como se fora uma ficção, na realidade que o conto invoca, é um disfarce para o assassinato que o próprio escritor praticou. Ou seja, passa-se de uma trama ficcional para real (sempre dentro do âmbito do conto) (...) A ficção como um caminho para chegar à realidade que, por vezes, está obscurecida. (Barbosa, 2001, 186)

Teríamos assim, nesse “real” criado ficcionalmente a comprovação do que fala Arrigucci sobre o espetáculo principal da literatura quando se debruça sobre si mesma.

Em dois contos de LC que, para o autor constitui o último par de correspondências do livro, se destaca um olhar sobre a violência gerada, dentre outros motivos, pela exclusão social, que perpassa a sociedade contemporânea. Para o autor os contos vão mostrar a enorme dificuldade que há no entrelaçamento das vozes caracterizadoras dos diferentes mundos que habitam o mesmo espaço urbano (Barbosa, 2000). Está na singularidade da construção desse olhar mais um traço que diferencia Amilcar Bettega Barbosa dentro da prosa das duas últimas décadas; sua maneira de ver/mostrar e pensar a violência se diferencia justamente ao não fazer da mesma um espetáculo gratuito, mas sim levantar indagações sobre o porquê da sua existência. Em *A Troca Impossível*, o pensador francês Jean

Baudrillard nos diz que: “Hipótese ainda mais imoral: o Bem e o Mal são reversíveis. Não somente não se opõem, mas podem se transformar um no outro e sua distinção, em última instância, não faz sentido (...)” (Baudrillard: 2002, 98). E mais adiante exemplifica da seguinte forma:

É a hipótese do *iceberg*: o Bem é somente a parte emergente do Mal, o Mal, a parte imergente do Bem (um décimo/nove avos!). Não há solução de continuidade entre eles, somente uma linha de flutuação. Quanto ao resto, são feitos secretamente de uma mesma substância que, aliás, no momento oscila, e o Bem torna-se Mal e o Mal torna-se o Bem. E quando o calor faz o *iceberg* derreter, tudo volta à massa líquida do nem-Bem-nem-Mal. Não levar em conta a parte emergente do fenômeno (o Bem) é correr o risco de uma colisão assassina com a parte obscura e imergente da realidade (o Mal), cuja massa é infinitamente superior. (Baudrillard, 2002, 98)

É no tráfego que perpassa essa linha tênue que os narradores de Bettiga discorrem sobre a violência em “Verão” e “A aventura práctico-intelectual do sr. Alexandre Costa”, dois contos que se constroem com base na desconstrução da narrativa tradicional, visto que ambos trabalham com experimentações narrativas. O primeiro passa por três processos narrativos diferentes: primeiro está dividido em duas colunas; depois se constitui numa narrativa “padrão” com um narrador onisciente intruso e, por fim, faz uso de uma dispersão do texto pela página lembrando um poema concreto com sua valorização dos espaços em branco da página.

Já o outro conto, “A aventura práctico-intelectual do sr. Alexandre Costa”, tem início com uma palavra que aparece escrita pela metade – tória – que após a leitura total do texto pode ser entendida como história, além de intercalar duas vozes narrativas: uma primeira pessoa – narrador “eu” protagonista - a escrever um texto e um outro narrador, onisciente intruso, que narra o que ocorre na primeira história - esta é lida por nós como a desestruturação do próprio mundo. Como nos diz Baudrillard sobre a dicotomia Bem/Mal, se percebe que não é possível pensar o mundo como algo composto por partes em separado, em que cada fato ou acontecimento se enquadra em uma definição precisa. Dessa forma constatamos na leitura dos textos que a idéia de violência surge como fruto de uma desarrumação do mundo. Não se é apenas violento, se é violento a partir do momento em que se criam situações que geram a violência. É na frágil fronteira que separa Bem e Mal que reside o ato violento e basta que algo o acione para que ele se desencadeie em uma atitude.

“Verão” nos apresenta a história de Wagner Henrique Monteiro Hermann, um jovem empresário que dirige apressado seu carro pela Vila Cruzeiro em uma manhã ensolarada de domingo. Vila Cruzeiro é um local pobre, como atesta a descrição: “(...)ruazinha sinuosa e sem calçamento onde está disposta uma porção de casinhas enfileiradas ao longo de uma vala que serve de escoamento aos resíduos daquelas habitações” (LC, 70). Vai ser numa dessas ruas que Wagner irá ter seu destino traçado: ao atropelar um vira-lata ele se verá tendo que discutir com os moradores do local, alguns deles já bêbados, sobre o atropelamento. Assim como o sol escaldante que a todo o momento surge no conto: “sol opressivo” (LC, 70), “calor é de matar” (LC, 72) os ânimos daqueles que participam da cena também sobem a ponto de Wagner Henrique falar ofensivamente para um dos moleques que rodeiam seu carro, um deles atira uma pedra que estoura o vidro traseiro do veículo. O xingamento acirra ainda mais o descontentamento dos moradores com a situação. Some-se a isso a cobrança que é feita a Wagner para pagar pelo “estrago” feito e teremos o ápice da narrativa, com sua explosão de violência.

De uma situação até certo ponto banal – o atropelamento de um cão vira-lata – se constrói todo um clima intenso de tensão e violência. Clima este que envolve as ideias de Bem e Mal do pensador caminhando lado a lado até o trágico desfecho do conto. Numa cena fragmentada que valoriza os espaços em branco da página e cria, como num roteiro cinematográfico, a imagem da violência sem precisar mostrá-la Amilcar Bettega Barbosa narra a morte de Wagner sem precisar apelar para imagens chocantes ou de violência meramente gratuita; cria-se assim uma espécie de montagem em que o leitor é obrigado a montar ele próprio o linchamento do personagem, assim como acontece no cinema, em que as imagens por si mesmas levam o espectador a construir mentalmente o resultado da cena.

Ao discutir a presença do cinema no romance contemporâneo André Soares Vieira nos fala de alguns: “(...) aspectos fílmicos da narração presentes em numerosos romances contemporâneos: decupagem da diegese, novos modos de focalização, segmentação da narrativa, montagem e enquadramento.” (Vieira: 2007, 20). É o que percebemos na maneira como Amilcar Bettega nos “mostra” a morte de Wagner:

O Tempra

Zulu, Mutuca

(com pedras)

Xexé, Bidu

Wagner Henrique

(apavorado e olhando para trás,

para o Tempra)

Clodoaldo

(rindo)

Chulé

(com o pedaço de pau)

Ovelha

(os punhos cerradps)

Argemiro

Juvenal

Cate, Unha de Gato

Mulheres

(xingando)

É dessa maneira que o narrador oferece ao leitor na página 75 as peças para que seja montada a cena. A mesma se encerra sem um ponto final e na página seguinte somos informados que um Tempra Ouro 16v foi encontrado abandonado num terreno baldio com um corpo dividido em três partes no porta-malas: a cabeça, a perna direita e o resto (LC, 76). Foi rompida nesse momento a fronteira entre Bem e Mal que habitava cada um dos linchadores. Recorremos novamente a Baudrillard: “É no âmago da alma humana que o Bem e o Mal se transfundem e ali celebram um compromisso secreto.” (Baudrillard, 2002, 99). É como se os dois habitassem as pessoas de um modo geral. Mas cada um, o Bem e o Mal, se escondem ou camuflam até encontrar a “hora certa” de se mostrar, de subir à superfície do atos.

No lugar de um discurso panfletário sobre a não-violência Amílcar opta por relegar ao leitor o direito de escolher, cabe aquele que lê se posicionar frente ao fato narrado e pensá-lo; não há aqui lição de moral ou condenamento deste ou daquele personagem, desta ou daquela atitude. Todos são apresentados dentro de suas especificidades e não colocados numa espécie de tribunal moral. A noção de certo ou errado fica com quem dá ao texto possíveis significados: o leitor. Sem propor uma lição de moral o que autor faz é mostrar que a violência pode estar dentro de qualquer um, e que a hora em que se liberta não está marcada. Todos seriam, também, possíveis seres violentos, mas cada um a seu modo e dentro das vivências sociais controla essa força impulsiva e violenta.

No outro conto em questão – que abre a segunda parte do livro denominada de LADO UM - se narra a história do sr. Alexandre Costa, um funcionário do Tribunal de Justiça de Porto Alegre que sai pelas noites da cidade procurando mendigos a quem possa ajudar oferecendo-lhes roupa, comida e banho. Em uma narrativa que se divide em duas partes: uma primeira pessoa – narrador “eu” protagonista - escrevendo uma espécie de tratado sobre a desigualdade social do mundo:

(...) 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 social de fatias cada vez mais numerosas da população mundial (...) (LC, 2004, 83)

Essa própria linguagem utilizada se aproxima dos textos acadêmicos que discorrem sobre problemas sociais, lembrando artigos sociológicos. Em outros momentos a narrativa é feita por um narrador oniscienteintruso, ou seja, aquele que relata uma história da qual não participa como personagem. Apenas sabe o que se passou e se preocupa em mostrar tal fato ao leitor: “A manhã é sempre a pior parte do dia para o sr. Alexandre Costa, não por estar menos disposto a essa hora, pelo contrário, apesar de uma inevitável sonolência sente-se ativo mentalmente, vigoroso e cheio de idéias(...)” (LC, 87) Nessa intercalação de vozes narrativas somos apresentados ao sr. Alexandre Costa em suas andanças pelas noites de Porto Alegre com a missão de ajudar a diminuir a desigualdade sócio - econômica do mundo: “(...) 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.” (LC, 96) Ingênuo ou não Alexandre Costa não apenas acredita que possa mudar algo como põe isso em prática, o que o torna um sujeito ímpar é justamente a maneira que ele encontra para levar a cabo suas idéias:

Passa a mão com suavidade em torno do pescoço liso. Sente no indicador o pulsar tranqüilo 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. Olha para o chão ao redor e *constata que não pode mais adiar a aquisição de um plástico maior, toda vez é preciso lavar o piso da cozinha*, e suas costas já não permitem esses abusos. (LC, 2004, 95) (grifo nosso).

Nossos grifos deixam claro que a prática de matar aqueles que leva à sua casa é comum para o sr. Alexandre Costa e que é essa a sua contribuição para diminuir a desigualdade. Novamente recorreremos às distinções propostas por Baudrillard sobre Bem e Mal, distinção que na verdade é inexistente, sendo os dois passíveis de ocorrerem a qualquer momento, estando assim ligados intimamente. Mais do que duas posturas possíveis Bem e Mal se constituem como duas variantes dentro de uma mesma pessoa. Agindo pelo Bem da sociedade o sr. Alexandre

Costa mata; o que pode ser lido como uma atrocidade é por ele entendido como uma boa ação. O assassinato (o Mal) se metamorfoseia em Bem (diminuição das desigualdades).

Para Amílcar Bettega Barbosa em questão discute um certo tipo de distância, sendo ela:

“aquela que existe entre o discurso da sociedade organizada e a prática efetiva de suas ações. O personagem do conto, um sujeito que prega contra a desigualdade social, acaba por ter um comportamento – patológico, diga-se de passagem, como é patológico o comportamento de nossa sociedade – que visa o extermínio dos excluídos.”(Barbosa, 2000, 189)

Ou seja, a própria sociedade também tem como meta exterminar, excluir, matar aqueles que a ela não servem. Mais precisamente os que não lhe servem enquanto mão-de-obra barata, aqueles que não se constituem enquanto sujeitos rentáveis, digamos assim, para o capitalismo. Serve à sociedade apenas quem lhe dá algo em troca, que lhe oferece lucro, quem compactua com sua visão excludente e violenta. É como se não devêssemos sersujeitos mas sim consumidores, e quem não se enquadra dentro desse padrão acaba sofrendo as mazelas impostas se pena pelo sistema em sua forma mais brutal, a exclusão.

Intercalado entre os dois modos narrativos do conto temos um diálogo entre o sr. Alexandre Costa e o dr. Silvério, um desses médicos que só existem na literatura (LC, 88) como atesta o próprio narrador. Homem equilibrado, culto, que gosta de refletir e de falar, inclusive sobre literatura (LC, 88) o dr. Silvério trava uma interessante conversa com Alexandre Costa em que ambos falam sobre o ato de caminhar, a escrita, razão, pensar e fazer, instinto etc. O diálogo aparece no texto como um comentário sobre todo o conto; em determinado momento o dr. Silvério assume um discurso que lembra o de Baudrillard: “A contradição é sinal de reflexão, é a contestação daquilo que é tido como certo, aliás, aquilo que é só porque em algum momento se contrapôs a algo (dr. Silvério)” (LC, 90) Contraposição como a que se estabelece entre o Bem e o Mal, ambos oscilando em suas posições podendo ser um ou outro (ou Bem ou Mal).

Outro ponto importante da conversa é o que se refere à própria literatura. Os dois a têm como fonte de prazer quando leem: “Prefiro ler, leio muitos romances (...)”

(LC, 90) diz em certa passagem o sr. Alexandre ao ser indagado sobre o porque não escreve. Ao enxergar a ficção como um alimento para o espírito (LC, 90) é como se a mesma tivesse um poder de lhe tirar por algum tempo da realidade, livrando-o das mazelas que a assolam. Ideal romântico de leitor, o sr. Alexandre Costa se identifica nesse ponto com o dr. Silvério, também este um amante da leitura de romances: “A palavra não tem músculos, doutor, e qualquer ação que vise mexer com a realidade depende de músculos fortes” (LC, 89) Ao mesmo tempo ambos lidam com a realidade de maneira passimista, buscando na racionalidade um modo de entender o mundo que os rodeia: “Ora, se somos seres racionais, Alexandre, é para que a razão determine nossos atos, apesar das contradições próprias dos ser humano.” (LC, 89/90) Mais uma vez é no conflito que se encontra um porto seguro. A nulidade das certezas ajuda a se manter firme perante o mundo. É na dicotomia que os dois estruturam suas personalidades, principalmente o sr. Alexandre Costa, dicotomia semelhante a abordada por Baudrillard em relação a Bem e Mal.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todo o percurso de leitura percorrido, chegamos a este final cientes de que nossa análise da obra *Os Lados do círculo* se constituiu como um exercício reflexivo; neste procuramos identificar algumas marcas que nos fizeram admirador tanto do livro quanto da postura autoral de Bettega. Desde o primeiro contato tem nos chamado atenção na obra do autor gaúcho seu traço metaficcional, em que prevalece uma escrita carregada de traços reflexivos. Mas sem por isso se perder nos meandros da teoria. Pelo contrário, a ficção de Bettega em nenhum momento perde seu caráter literário, o que faz é se construir num processo de dobrar-se sobre si mesma, explorando de modo consciente a linguagem.

Diferentemente de algumas propostas estéticas, com a de cunho mais realista que perpassou alguns momentos da história da literatura brasileira tendo por meta representar uma possível identidade una e coesa para o país (Flora, 1984). Ficamos mais satisfeitos ao encontrar em Bettega um traço mais fantástico, no qual ele procura estabelecer um interessante diálogo com o argentino Julio Cortázar, com alguns laços de afinidades, tanto temáticas quanto formais, nos remetendo ao estilo escorpiónico aludido por David Arrigucci Jr. quando de sua análise da obra cortazariana.

O difícil caminho de leitura crítica da contemporaneidade, com suas muitas vertentes, com o apregoadado dilaceramento, as fissuras e fragmentações pelas quais nosso presente se vê envolvido foi em parte superado graças ao apoio teórico encontrado em Masé Lemos, Silvia Regina, Tânia Pellegrini, Beatriz Resende e Flávio Carneiro, sendo estes nomes representativos quando se discute a produção ficcional recente em nossas letras. Acreditamos que as comparações estabelecidas entre Bettega e outros autores, como João Gilberto Noll, Chico Buarque e Bernardo Carvalho contribuiu para que pudéssemos identificar e explorar criticamente as peculiaridades do texto de ABB, com todo seu traço formal tão intenso, de texturas, digamos assim, bem definidas, de indagações e reflexões que vão do texto ao contexto. Segundo ele mesmo, em entrevista à Masé Lemos, quando indagado sobre a questão espacial em *Avalovara*, obra densa de Osman Lins, e suas possíveis ressonâncias em LC, Bettega admite:

E sou sensível a isso, não concebo a literatura como simples contação de história. Literatura é forma, é linguagem. é isso que vai provocar o choque estético. então, mesmo "sem entender" (o que é entender uma obra de arte?; ela precisa ser "entendida"?; ela existe para ser "entendida"?), você se sente tocado pelo texto. (Lemos, 2007)

Choque estético que nos motivou a fazer do livro nosso “objeto de estudo”, a nos debruçar sobre ele na tentativa de entender melhor, ou pelo menos tentar, num esboço de ir ao encontro ao texto assim como as personagens de “O Puzzle (fragmento)” em sua tentativa de alcançar o outro lado, de se dobrar ao outro buscando singularidades intrínsecas à vida humana (Lemos, 2007) e, no nosso caso, as singularidades literárias. Bettega deixa claro, não apenas na entrevista, mas no decorrer de todo o livro, que a linguagem é seu alimento essencial enquanto criador. É no risco mesmo do processo criativo, no perigo que paira sobre aqueles que escrevem, pois diz ele: “Escrever é se arriscar, se não for assim não vale a pena.” (Lemos, 2007). Assim como para nós o risco de ler também é grande. Basta quisermos nos outorgar a verdade sobre aquilo que inferimos de nossas leituras.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARBOSA, Amílcar Bettega. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O lado de cá*. Tese (Mestrado). Rio Grande do Sul, 2000.

BARBOSA, Catia Valério Ferreira. Disponível em:
<<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>> Acesso em: 30 jul.2010.

BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Impossível*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Apaixonar-se e desapaixonar-se*. In: *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. 1.ed. Rio de Janeiro. J. Zahar, 2004.

BERNARDO, Gustavo. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/a157.htm>> Acesso em: 07 ago. 2010.

BERNARDO, Gustavo. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/ar18.htm>> Acesso em: 20 jul. 2008.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XIX*. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Um sonho de Quixote: considerações sobre literatura e história*. Disponível em:
<<http://www.flaviocarneiro.com.br/obra/umsonhodequixote.html>> Acesso em: 02 ago. 2009.

CASTELO, José. *À espera da peneira do tempo*. Disponível em:
<<http://juvenal.multiply.com/journal/item/15>> Acesso em : 15 jul.2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos - mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FONSECA, Laura. Disponível em:
<<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>> Acesso em: 25 jun. 2010.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de (Org.). *Teoria da ficção, indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

HALL, Stuart. O caráter da mudança na modernidade tardia”. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LEMOS, Masé. Os Lados do círculo – Espaços ficcionais. In: *Alguma Prosa – ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Ficção e história em “Os Lados do Círculo” de Amilcar Bettge arbosa*. Abralic, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. “Poesia e composição”. In: *Poesia Completa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2007.

NERCOLINI, Marildo José. *O Intelectual latino-americano hoje - caminhos e descaminhos*. Disponível em:
<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300041&script=sci_arttext> Acesso em: 06 jun. 2010.

PELLEGRINI, Tânia. Disponível em:
<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll53/53pdf/5_pellegrini.PDF> Acesso em: 07 jun. 2008.

PINTO, Silvia Regina. *O Realismo na ficção brasileira contemporânea*. Disponível em:< <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/1indteo.htm>> Acesso em: 09 jul.2010.

QUINET, Antonio. Forclusão e fora-do-discurso. In: *Psicose e laço social*. Rio de Janeiro: J. Zahar , 2006.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos- expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

.

ANEXO

Date: Wed, 24 Nov 2010 18:19:29 +0000
Subject: Re: indagações e novidades
From: bettegamil@gmail.com
To: caicacronopio@hotmail.com

Salve, Carlos Henrique!

primeiro, parabéns pela futura publicação! manda um exemplar quando sair.

o amaro barros existiu? sim e não, na medida em que ele é inspirado em alguém que escreveu em Santana do Livramento, no fundão do sul do Brasil e que morreu sem ser lido por ninguém. E um escritor que não é lido existe de fato como escritor?

Não sei se vc já leu na internet um texto de um cara, que não conheço, sobre o meu trabalho, chama-se "os lados dos lados do círculo, como meu trabalho na faculdade. Mando o link aí. Não sei se concordo com tudo, mas tem muitas coisas que ele saca bem. Mando o link aí:

<http://www.clicrbs.com.br/diariocatarinense/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a2634992.xml&template=3898.dwt&edition=13019§ion=1323>

Quanto aos puzzles, eles são, de todo o livro, rigorosamente os textos mais antigo (o primeiro puzzle) e o mais novo (o segundo puzzle).

ocorre que o primeiro, o fragmento, era um texto muito antigo, que ficou sem fim, mas do qual sempre gostei. Foi escrito antes de todos os contos de Os lados do círculo. Claro que depois modifiquei e adaptei alguma coisa. Mas ele foi escrito antes de tudo e não fazia parte do projeto inicial do livro. Era um texto que eu tinha comigo, que queria usar mas não sabia como. Quando eu estava fechando já o livro é que me veio a ideia de utilizá-lo como uma introdução aos demais contos. Foi então que decidi escrever o outro puzzle, justamente para fechar o livro. Os dois contos funcionam como parênteses, deixam o livro entre parênteses, o que também remete à ideia do círculo: um círculo que circula outro círculo (o miolo do livro). Escrevi o puzzle (suite et fin) poucos meses antes de o livro sair.

os textos dispersos de Marta apontam sim para histórias independentes, para contos se quiser, mas de alguma forma relacionados entre si, unidos por alguma coisa. Em suma, remete para a estrutura do livro, para sua organicidade, para a vocação do livro para um romance e não de um livro de contos, ou pelo menos para a possibilidade de lê-lo como um romance. Indica também para a participação do leitor neste processo. A participação do leitor é muito importante neste livro. Quando ela diz que aquilo é como "peças de um puzzle a ser montado, como um filme a ser montado", a sequência natural seria "como um livro a ser escrito (ou lido)". como quem diz, "está tudo aí, leitor, você faz o que quiser com isso".

é isso, espero ter ajudado.

até a próxima,

A