

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA**

**CONCENTRICIDADES E EXCENTRICIDADES CALIDOSCÓPICAS NA
METAFICÇÃO *OS LADOS DO CÍRCULO*, DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA**

RAFAEL DIAS FERREIRA

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA**

**CONCENTRICIDADES E EXCENTRICIDADES CALIDOSCÓPICAS NA
METAFICÇÃO *OS LADOS DO CÍRCULO*, DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA**

Trabalho de Conclusão de Curso elaborado por Rafael Dias Ferreira, apresentado ao Centro de Letras e Comunicação da UFPel, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Letras, área de concentração em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha

Pelotas, maio de 2011.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 5 |
| 1 Lançando garrafas ao mar da noite em “O puzzle (fragmento)” | 8 |
| 2 “UM LADO” de índices transtextuais | 10 |
| 2.1 “A próxima linha” de articulação | 14 |
| 2.2 O princípio do “Círculo vicioso” | 18 |
| 2.3 Reações maquinais em “Teatro de bonecos” | 21 |
| 2.4 O <i>alter ego</i> intruso de “Crônica de uma paixão” | 22 |
| 2.5 Uma retaliação experimental de “Verão” | 24 |
| 3 “LADO UM” de um disco de sulco contínuo | 26 |
| 3.1 O ciclo alimentício-narrativo de “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa” | 27 |
| 3.2 Endereçamentos extraliterários em “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax” | 31 |
| 3.3 A padronização reflexiva de “<i>Mano a mano</i>” | 33 |
| 3.4 Justificações literário-criminais em “Álibi” | 34 |
| 3.5 Soluções elegantes para um problema reiterado em “The end” | 36 |
| 4 O encaixe da última peça do quebra-cabeça em “O puzzle (suite et fin)” | 38 |
| Considerações finais | 41 |
| Referências bibliográficas/filmográficas | 44 |

CONCENTRICIDADES E EXCENTRICIDADES CALIDOSCÓPICAS NA METAFICÇÃO *OS LADOS DO CÍRCULO*, DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA

Rafael Dias Ferreira

RESUMO: Esta monografia analisa os contos que compõem o terceiro livro do escritor gaúcho Amilcar Bettega Barbosa, intitulado *Os lados do círculo* (2004), buscando situá-lo no conjunto de sua obra (1994, 2002). Para tanto, a abordagem utilizada na pesquisa inseriu-se em perspectivas metodológicas comparatistas, que visaram estipular as inter-relações com outras obras literárias, assim como com textos formatados por meio de códigos artísticos e culturais diversos, para além da mera identificação dos problemas ligados às questões de originalidade, fonte e influência, utilizando-se, fundamentalmente, de teorização oriunda das obras de Gérard Genette (1982, 2006) e Tiphaine Samoyault (2008).

PALAVRAS-CHAVE: Amilcar Bettega Barbosa; *Os lados do círculo*; Literatura Comparada; Transtextualidade; Intertextualidade.

— *Auch die Logik beruht auf Voraussetzungen, denen Nichts in der wirklichen Welt entspricht, z.B. auf der Voraussetzung der Gleichheit von Dingen, der Identität des selben Dinges in verschiedenen Punkten der Zeit: aber jene Wissenschaft entstand durch den entgegengesetzten Glauben (dass es dergleichen in der wirklichen Welt allerdings gebe). Ebenso steht es mit der Mathematik, welche gewiss nicht entstanden wäre, wenn man von Anfang an gewusst hätte, dass es in der Natur keine exact gerade Linie, keinen wirklichen Kreis, kein absolutes Grössenmaass gebe.*

— NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches* I, § 11.¹

¹ “— Também a *lógica* se baseia em pressupostos que não têm correspondência no mundo real; por exemplo, na pressuposição da igualdade das coisas, da identidade de uma mesma coisa em diferentes pontos do tempo: mas esta ciência surgiu da crença oposta (de que evidentemente há coisas assim no mundo real). O mesmo se dá com a *matemática*, que por certo não teria surgido, se desde o princípio se soubesse que na natureza não existe linha exatamente reta, nem círculo verdadeiro, nem medida absoluta de grandeza” (NIETZSCHE, 2006: 21; trad. Paulo César de Souza). Para o texto original, foi usada como fonte a versão digital da edição crítica alemã das obras completas de Nietzsche, organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari (2005). Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/MA-I>>. Acesso em: 12 mai. 2011, 16:55:33.

Introdução

A obra *Os lados do círculo*, de Amílcar Bettega Barbosa, é composta por doze contos, dispostos em duas partes, contendo cinco textos em cada uma, mais dois, no início e ao final. Estes últimos são chamados “O puzzle (fragmento)” – o primeiro – e “O puzzle (suite et fin)” – o derradeiro. Os outros dez compõem as partes “UM LADO” e “LADO UM”, intitulados “A próxima linha”, “Círculo vicioso”, “Teatro de bonecos”, “Crônica de uma paixão” e “Verão” (UM LADO); “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”, “*Mano a mano*”, “Álibi” e “The end” (LADO UM).

A partir desse arranjo no sumário percebe-se de imediato a valorização modelar apreciada pelo autor, não apenas nas equivalências entre os contos, mas, também, nos títulos das duas partes, emolduradas, pelo primeiro e pelo último texto, como se fossem as imagens de si mesmas, invertidas por um espelho em meio a ambas. Com efeito, a formação do escritor em engenharia civil sugeriria interferência significativa em seus processos de concepção literária; contudo, uma abordagem atenta dos textos pode não suscitar apreensões tão categóricas e de caráter instigador para aqueles que se propuserem a sedimentá-las mediante novas leituras. O acúmulo desses estratos hermenêuticos contribui, além disso, para o entendimento de propostas autorais que tratam da composição arquiteitual naquilo que ficou conhecido como “metaficção” (cf. HUTCHEON, 1991), pois o labor da escrita pode ser visto na recorrência aos experimentos formais que perpassam *Os lados do círculo*.

Dessa forma, a leitura da obra mostra-se exigente desde o princípio, pois a partir do título, um problema já é estabelecido: a figura do “círculo” é posta em relação com outros itens geométricos, o “centro” e o “quadrado”. Tal proposição aparece expressa na epígrafe retirada de Amaro Barros, figura tipológica retratada em “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”, logo após a dedicatória:

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

Amaro Barros, *Emparedado* (BARBOSA, 2004: 7).²

A utilização do paratexto foge à regra dos dois outros, o de Henri Ducasse e o de Sérgio Sant'Anna, analisados adiante, na medida em que o de Amaro Barros preside a obra em sua totalidade, como a base da qual equidistam os pontos da circunferência textual. Ao contrário, as duas outras epígrafes apontam linhas condutoras específicas para a leitura. Voltando-se a um problema estrito à teoria literária, o emprego dessa figura conjectural é articulado nos espaços entre ficção e realidade, constituindo uma simbologia mimética de natureza borgiana quanto à noção de precursores, exposta, por exemplo, no conto "Pierre Ménard, autor de Quixote" (BORGES, 2007: 34-45). Observa-se, nesse texto, em domínio intraliterário, o que Harold Bloom descreve, distante do posicionamento irônico de Borges, em sua obra intitulada *A angústia da influência* (2002), como o último de seus movimentos revisionistas, *apophrades*, termo que indicava, na antiga Atenas, os dias infaustos em que os mortos retornavam a suas habitações (apud NITRINI, 2010: 154-155).

Surgida dessas constatações iniciais, apresenta-se a seguinte pergunta: o que Barbosa pretende, em um aspecto amplo de sua obra ficcional, quando introduz elementos de uma área da matemática voltada para o estudo do espaço e das formas que podem ocupá-lo, apreço pela geometria euclidiana ou descrédito dirigido à segurança das concepções científicas ocidentais, uma vez que problematiza suas definições técnicas? Os esforços argumentativos, expostos no decorrer deste trabalho, serão conduzidos pela tentativa em responder a essa indagação. Adianta-se aqui, de qualquer forma, que tal comprometimento interpretativo é sobremaneira custoso, devido, em parte, às constantes atualizações dos significados que possam adquirir, nos diversos contos, as formas acima referidas. Portanto, não há aqui a ambição de encerrar, hermeticamente, leituras conduzidas, nem decair em um solipsismo inócuo, mas propor significados latentes aos textos, tendo em mente que mesmo uma consulta leiga a dicionários e enciclopédias, como será visto, demonstra que os termos usados adquirem polivalências desconcertantes, que anulam ou comprometem tentativas de estabelecimento de explanações totalizantes, como exemplificado pelo uso da figura no nome do livro. Sabe-se que, para além de

² De agora em diante, todas as citações a esta obra serão seguidas apenas pelo número da página. Como referência aos problemas formais em geometria, cf. a seção "squaring the circle" da entrada "geometry", escrita por J.L. Heilbron (2010).

sentidos habituais, “círculo”, “quadrado”, “linha”, etc. podem carregar consigo noções figuradas intrigantes, e, ainda mais, quando pensadas juntamente aos contextos ficcionais desenvolvidos pelo autor, naquilo que, nas palavras de Roland Barthes, sobre recurso semelhante em Georges Bataille, é identificado como “ciclo dos avatares” (BARTHES, 2003: 105), ou seja, as distintas transfigurações de um mesmo objeto textual. Dentre as muitas possibilidades semânticas, relativas a essas presenças, algumas serão tratadas no decorrer desta monografia, quando a devida atenção for dada aos contos, individualmente, e à perspectiva de entendimento da obra como um conjunto indissociável, em diferentes ordens, esquematizadas pela noção forjada na epígrafe de Amaro Barros, a partir de suas imbricações concêntricas e excêntricas.

1 Lançando garrafas ao mar da noite em “O puzzle (fragmento)”

Se a epígrafe de Amaro Barros estabelece o conceito que atravessará todos os contos, esse primeiro, considerada a linearidade de leitura, pode ser visto como indício de uma primeira tentativa de distribuição diegética mediante o uso de imagens geométricas. Aqui o termo “círculo”, em seu sentido figurado, é uma “reunião de pessoas ou conjunto de objetos agrupados ao redor de um centro”,³ o qual, composto por personagens advindos de lugares diversos, com ocupações também distintas e raras idiossincrasias, perambulam pela cidade de Porto Alegre à noite, realizando estranhos rituais com objetos trazidos de seus lares. Em desacordo com a lógica cotidiana de suas profissões, esses indivíduos criam circunstâncias extraordinárias quando, ao final do dia, exibem seu comportamento extravagante à beira do Guaíba. Ademais, o leitor depara-se com indicações, no decorrer da leitura do livro, que demonstram que tais personagens retornam para assumir lugares de destaque nos contos que se entrecruzam.

O texto surge, dessa forma, como retrato psicológico da eficiência e da produtividade do trabalho contraposta às atividades subterrâneas transcorridas à noite, na medida em que os personagens causam seus próprios deslocamentos espirituais em relação ao mundo em que vivem, substituindo determinações burocráticas por um dispêndio de energia em tarefas, aparentemente, sem finalidade concreta, quando postas em confronto com a objetividade e a valorização dos resultados pelas sociedades contemporâneas. Pautados por contextos em que a técnica e a economia são diretrizes da normatividade social, a divergência lúdica promovida pelos autores de tais disposições sugere o absurdo em que estão envolvidos, recebida com estranheza pelos leitores dos jornais, que leem, atônitos, os relatos das experiências dessa “seita ou sociedade secreta” (17), em suas tentativas de correspondência mediante tais práticas, oprimidas pela vigília, de um simbolismo ocular, dos retângulos das janelas nos edifícios (12).

Evidentemente, pontos acerca da produção e da exposição de obras de artes visuais são incontornáveis, pois as disposições dos objetos fazem eco às muitas mostras contemporâneas, observadas em toda sorte de exposições, que reavivam o velho dilema filosófico sobre a inutilidade da experiência estética; entretanto, tratada, no conto, como alicerce a sua razão interna, uma vez que o

³ CÍRCULO. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009.

esforço criador está aliado à produção de um sentido para os quebra-cabeças estabelecidos por esse grupo, singular em seus modos comunicativos e necessidade de rompimento com a banalidade mundana.

Refugiados em transformações noturnas de seus caracteres, esses indivíduos saem em busca de relações linguísticas estabelecidas, contraditoriamente, por acordos tácitos entre os membros do conjunto. O texto menciona esses vínculos como espécie de teias de força, tecidas com linhas imaginárias que simbolizam os caminhos traçados por eles até seu destino, com o objetivo da criação de uma rede dialógica cujo propósito parece incerto, em um primeiro momento. Contudo, ao invés de apresentar uma tentativa de localização explicativa desses fios, ou ainda de empenho em fixar sua natureza, esses não se mostram como de fácil persecução, devido a seus difíceis trajetos, constituindo reflexão indubitável a respeito da consciência gramatical, deduzida das mensagens lançadas em “garrafas ao mar da noite” (12). Desse modo, as configurações transitórias dos objetos são exibidas enquanto verdades linguísticas instáveis, reformuladas nos encontros hebdomadários do grupo, em sequências que conformam as “arestas” desse círculo paradoxal, cuja elucidação ocorre por meio do final suspenso pelo uso dos pontos de reticência, os quais remetem a leitura, uma vez mais, tanto ao princípio do conto quanto à sua relação com a integralidade da obra, com novos personagens, ou mesmo novas “peças” de um *puzzle*.

2 “UM LADO” de índices transtextuais

On disait que, volant côte à côte comme deux condors des Andes, ils aimaient à planer, en cercles concentriques, parmi les couches d'atmosphères qui avoisinent le soleil ; (...)

– LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, III.⁴

Antes de dar seguimento à análise dos contos propriamente ditos, faz-se necessário abrir uma seção aqui a respeito de certas convergências expressas pelo paratexto à entrada dessa parte: uma epígrafe de *Os cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, pseudônimo de Isidore Ducasse, considerado uma das fontes às quais foram atribuídas, posteriormente, significativo respaldo por parte das vanguardas do século XX, devido a uma espécie de contestação ideológica da razão dualista ocidental. Eis o que diz:

tua forma harmoniosamente esférica, que alegra o rosto grave da geometria, só me lembra em demasia os olhos pequenos do homem, iguais aos do javali pela pequenez, e aos dos pássaros da noite pela perfeição circular do contorno.

Lautréamont, *Os cantos de Maldoror* (21).

A alusão não é contingente, apenas por conter menções geométricas, mas aponta para o impulso de regras compositivas, criador de elos entre sua obra e a de Ducasse, no que concerne à metatextualidade. A primeira indicação desse ponto pode ser remontada ao projeto lautreamontiano de problematizar as definições atribuídas por tipologias técnicas em seus empenhos explicativos, como afirma o tradutor Claudio Willer, em “O Astro Negro”, prefácio à sua obra completa (WILLER, 2008: 37-38). Com isso, seu propósito maior é o de abalar os fundamentos racionalistas dialéticos pelo desenvolvimento argumentativo, de base analógica, que reveste, em *Os cantos de Maldoror*, toda sorte de desvios às normas: anátemas contra a religião, descrédito das aspirações científicas⁵ e filosóficas, violência física e

⁴ “Dizia-se que, voando lado a lado como dois condores dos Andes, gostavam de planar, em círculos concêntricos, entre as camadas da atmosfera mais próximas ao sol” (LAUTRÉAMONT, 2008: 160; trad. Claudio Willer). Texto original extraído a partir da ferramenta “Recherche de citations”, presente na base de dados do dicionário *Le CD-ROM du Grand Robert* (REY, 2005).

⁵ Como nesta passagem: “Velho oceano, os homens, apesar da excelência de seus métodos, ainda não conseguiram, auxiliados pelos meios de investigação da ciência, medir a profundidade vertiginosa de teus abismos; tens alguns que as sondas mais longas, mais pesadas, reconheceram como inacessíveis. Aos peixes... isso lhes é permitido; não aos homens” (87).

exploração de tabus sexuais (29), convergindo, em *Poesias I e II*, por outro lado, à lógica subversiva de tópicos literários, despida da rebelião luciferiana de Maldoror, mas ainda a combalir seus contextos enunciativos por meio de práticas transfiguradoras. Leia-se o que diz Tiphaine Samoyault, como exemplo disso, no seguinte excerto:

A célebre afirmação de Isidore Ducasse (conde de Lautréamont), “A poesia deve ser feita por todos. Não por um”, implica a consideração do outro para o ato criador: ela infringe os postulados da individualidade e da unicidade da obra de arte e conduz a literatura a um *corpus* imenso, que pertence a todos. Em *Les Chants de Maldoror* como em *Poésies*, Lautréamont aplica estritamente este princípio: nutridos de tudo o que escapa da biblioteca, estes textos regurgitam de paródias e de plágios, práticas das quais o poeta constitui uma verdadeira poética. A insubmissão, a subversão que caracterizam estas obras se ilustram no desvio sistemático de empréstimos não marcados, que fazem das *Poésies I e II*, notadamente, verdadeiros centões paródicos. Mesmo se o propósito é finalmente colocado a serviço de um empreendimento de demolição da própria idéia de literatura, Lautréamont diverte-se com sua própria memória e a memória do leitor, absorvendo as citações que ele faz, entrecruzando várias referências, misturando-as com outras figuras da ironia: a antífrase, a enumeração e o sarcasmo (SAMOYAUULT, 2008: 79-80).

Outra afinidade plausível entre os escritores é o fato dos textos de Ducasse apresentarem construções ritmadas progressivas, nessa maquinaria infernal de *Os cantos de Maldoror*, bem como o já citado tema da circularidade: “Maurice Blanchot, em *Lautréamont et Sade*, afirma que *a leitura de Lautréamont é uma vertigem, na qual o círculo de fogo no qual nos encontramos produz a impressão de um vazio em chamas ou de uma inerte e sombria plenitude*” (22) [grifos do autor]. Ou ainda, como argumenta Willer:

A recorrência aliada à progressão também é representada pelos pássaros em revoada, apresentados como símbolo de seu processo de criação (e que podem ser o símbolo da sua criação como processo), que dão voltas em torno de um eixo, girando em turbilhão, ao mesmo tempo que avançam em bando, movendo-se para a frente (42).

Para além do símbolo visual das formas assumidas pelos bandos de pássaros, cujo aparecimento na primeira epígrafe e em “Álibi”, como será demonstrado quando for dada a atenção necessária a este conto, razão suficiente

para despertar suspeitas, um ponto ainda mais profundo está na base de concepções acerca da linguagem em seu paradoxal “projeto” de aniquilamento de verdades incontestes, mostrando aquilo que Leyla Perrone-Moisés define, em *A falência da crítica* (1973), nos seguintes termos: “a escritura de Lautréamont como uma tanatografia (desenunciação e morte do sujeito)” (PERRONE-MOISÉS apud WILLER: 53).

Outra possível intersecção se propõe através da adoção de pseudônimos e de projeções autorais no universo ficcional. É sabido que a escolha pelo singular Comte de Lautréamont por Ducasse traz em si mais do que a atitude cautelosa de evitar celeumas judiciais originadas pelo conteúdo de seus escritos,⁶ dado que se repete o episódio com o nome de Maldoror.⁷ Ambos se tornaram objeto de debate entre seus comentadores e, pelas supostas afinidades, podem ser projetados até, pelo menos, a invenção do caricato, porém terrível, “*Lord Auch*” e a elipse do nome do narrador-personagem de *História do olho*, de Georges Bataille, obra perturbadora, cuja finalidade psicanalítico-literária erige-se sobre a evocação reiterada de formas circulares, de obsessões sexuais e fantasias infantis, e em que o pseudônimo do autor assume, como afirma Eliane Robert Moraes, “um sentido quase programático” (MORAES, 2003: 7).⁸ De fato, a situação demiúrgica desse autor, expressa pelo uso do termo inglês *Lord*, pode bem ser aproximada do caso Ducasse e do caráter sugestivo, em termos de arquitetura textual, em *Os lados do círculo*, da presença de um personagem escritor como Amaro Barros. Tais conformidades são plausíveis quando levados em conta os índices intertextuais dos quais dependem para sua instituição mesma, sem o que não se firmariam, de acordo com a natureza estética e biográfica de seus conteúdos. As correspondências vão desde aquelas que concernem ao gênero *noir*, sob a forma de exploração de temáticas góticas, como em contos de fadas negros, passando por

⁶ Sobre este, afirma Willer: “Esse nome é calcado em um título e um personagem, Latréaumont [*sic*], de Eugène Sue, autor de *Os Mistérios de Paris* e outros folhetins. A alteração, deslocando a vogal, pode ter sido proposital ou por erro tipográfico. Se proposital, foi para introduzir *l'autre*, o outro, no pseudônimo” (15-16).

⁷ Na nota 5), argumenta: “Quanto ao nome do personagem-título, *Maldoror*, para alguns comentaristas corresponde, foneticamente, a *Mal d'Aurore*, expressando a noturnidade e a recusa do dia. Contudo, pode haver outra interpretação, como *Mal de Horror*, levando em conta que Lautréamont, nascido no Uruguai, dominava o castelhano. Traço importante para sua compreensão, o bilinguismo será comentado no final deste prefácio” (16).

⁸ Para mais detalhes, cf. os ensaios “Nos tempos de Lord Auch”, “A metáfora do olho” e “Ciclismo em Grignam”, por, respectivamente, Michel Leiris, Roland Barthes e Julio Cortázar (BATAILLE, 2003: 105-132).

longas divagações sobre o crime até homenagens à contística canônica. Para evitar a sobrecarga da citação de inúmeros exemplos que poderiam ser arrolados aqui, basta conferir as situações de cunho sobrenatural abordadas em “Círculo vicioso” e o título da obra de Amaro Barros, claramente inspirado em Edgar Allan Poe, e o fato de tais escritores transporem-se como personagens para o plano narrativo, não o dissociando de elementos textualmente referidos como de inspiração biográfica, como as relações internacionais entre Uruguai, Argentina e França, na ficção e nas vidas de Barbosa, Ducasse e Cortázar.

Vale lembrar, a essa altura, o caráter tributário da obra de Barbosa a este último, que chega a tornar-se personagem em “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax”. Em *O jogo da amarelinha* (CORTÁZAR, 2007), obra que teria o insinuante título de *Mandala*,⁹ logo abandonado por *Rayuela*, por exemplo, é encontrada divisão similar à de *Os lados do círculo*: as partes chamam-se “Do lado de lá”, “Do lado de cá” e “De outros lados”. É nesse romance que o protagonista criado por Cortázar, Horacio Oliveira, pode ser visto almejando o “céu”, na brincadeira infantil, formado por semicírculo desenhado no chão.¹⁰ É nele ainda que Lautréamont aparece sendo discutido pelos membros do Club de la Serpiente, e mesmo uma referência ao célebre episódio do canto VI do “encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva” (LAUTRÉAMONT: 252; cf. ARRIGUCCI, 2003). Enfim, a dinâmica de sucessividade tem por base essas referências latentes, talvez nunca demasiadamente exaustivas, em virtude do caráter, por empréstimo de termo usado em biologia, “autogenético”, fixado nessas obras, o qual é a fonte de alimentações de transtextualidades inopinadas como as referidas acima.

⁹ “**mandala** s.m. 1 FIL REL diagrama composto de formas geométricas concêntricas, utilizado no hinduísmo, no budismo, nas práticas psicofísicas da ioga e no tantrismo como objeto ritualístico e ponto focal para meditação [Do ponto de vista religioso, o mandala é considerado uma representação do ser humano e do universo; em sua forma menos elaborada, é denominado iantra.] 2 p.ext. PSIC segundo a teoria junguiana, círculo mágico que representa simbolicamente a luta pela unidade total do eu ☉ ETIM sânsc. *maṇḍala* 'círculo', p.ext. 'linha fechada em círculo que simboliza o universo’” (MANDALA. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* 3.0, 2009).

¹⁰ “**Círculo**. É signo da Unidade de princípio, e também do Céu: como tal, indica a atividade e os movimentos cíclicos de ambos. É o desenvolvimento do ponto central, sua manifestação: *Todos os pontos da circunferência reencontram-se no centro do círculo, que é seu princípio e seu fim*, escreveu Proclo. Segundo Plotino, *o centro é o pai do círculo*, e segundo Angelus Silesus, *o ponto conteve o círculo*. Inúmeros autores, dentre os quais Henri Suso, aplicam a mesma comparação do centro e do círculo a Deus e à criação” (CÍRCULO. In: CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, 2009).

2.1 “A próxima linha” de articulação

A trama corriqueira de um triângulo amoroso é o plano de fundo desse conto. A expressão, naturalmente, é conduzida para além do eixo temático “amor e morte”, aferida intertextualmente em Barbosa pela consagração que recebeu na literatura universal, uma vez que “A próxima linha” se encontra, como que em um vértice, com “Álibi” e “The end”. Em uso afim, Lautréamont, no excerto abaixo, demonstra o emprego das citadas metáforas ornitológicas para a escrita a partir da imagem do grou, ave pernalta cuja região de passagem é o Sudoeste da França, inclusive em Tarbes e Pau, onde viveu:

Depois de, com sangue frio, haver olhado para todos os lados, repetidas vezes, com olhos que encerram a experiência, prudentemente, em primeiro lugar (pois é dele o privilégio de mostrar as plumas de sua cauda aos demais grous, inferiores em inteligência), com seu grito vigilante de melancólica sentinela, para rechaçar o inimigo comum, desvia com flexibilidade a ponta da figura geométrica (talvez seja um triângulo, mas não se vê o terceiro lado formado no espaço por essas curiosas aves migratórias), ora a bombordo, ora a estibordo, como um habilidoso capitão; e, manobrando com asas que não parecem maiores que as de um pardal, por não ser bobo, segue então por um outro caminho, filosófico e mais seguro” (74).

Barbosa faz com que as artes plásticas se avizinhem à literatura por meio de experimentações de linguagem que exercem o encargo de traduzir as técnicas empregadas nessas áreas. A prática é percebida ao conferir à perspectiva impressa à paisagem, por um casal em um mirante, uma espécie de devaneio poético que torna indistintas as percepções do narrador e dos personagens:

De longe, tudo é exato e perfeito como num cartão-postal. O morro Santa Teresa é um bom lugar para ver o sol morrer no Guaíba. A cidade, metálica e contra o rio que só se vê do alto, é cristalizada sob uma camada de sons abafados, um murmúrio espesso, severa respiração de máquina deitada. Depois, reflexos mais amarelos, como bruscas pinceladas. E de repente, como se os olhos queimassem, o que se vê é uma invenção: o céu tingido de vermelho, o próprio ar adquire uma atmosfera de sonho. A imagem nunca é real (23).

O último período, revelador se tomado no contexto geral da concepção da obra, carrega o predicado interartístico do trecho; a expectativa, entretanto, é

interrompida de maneira brusca, após esse momento de figuração intensa: “Em seguida todas as coisas retomam suas cores, mais difusas, menos puras” (23). A literariedade assume, dessa maneira, o feitio de apresentação plástica do que é observado pelos personagens através de acesso privilegiado a suas informações perceptuais. Por outro lado, o que é expresso pela última frase da citação parece contraditório, ao adotar princípio rígido de apartamento da vida e da arte, inquietação cara à obra de Barbosa, aliás, que aparecerá em outros contos,¹¹ não sendo evidente a asserção acerca da imagem criada, tendo em vista que não estabelece a distinguibilidade entre o terreno imagético, em sua acepção figurada, ou seja, que denota imaginação, e a consciência deste, fazendo do recurso figurativo o lugar próprio onde transcorre a narrativa, cumprindo seu papel dialógico ao tentar reproduzir, literariamente, a fórmula cunhada por René Magritte: “*ceci n’est pas une pipe*”.

Se essa aproximação é inevitável no início do conto, a seguir é explorada a tentativa de tradução do recurso dos códigos de representação correntes em fotografia, cinema e televisão de alternância de planos em campo-contracampo.¹² Para tanto, o diálogo travado pelo casal no mirante é disposto em duas colunas, podendo ser lido em sequência, lado a lado:

¹¹ Sob vínculo com o Programa de Iniciação Científica BIC-FAPERGS, entre 2007 e 2008, no âmbito do Projeto de Pesquisa “Literatura Brasileira Contemporânea: fluxos e influxos transtextuais”, da Faculdade de Letras (UFPel), sob orientação do Professor Doutor João Manuel dos Santos Cunha, foi publicado artigo científico em que foram explorados tais aspectos, identificados na obra *O voo da trapezista* (FERREIRA, 2008: 111-125).

¹² “**campo** [...] 8 CINE FOT TV espaço abrangido pela objetiva de uma câmara fotográfica, cinematográfica ou de televisão; plano, quadro [...]” (CAMPO. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009); “**contracampo** s.m. CINE TV campo filmado na direção oposta à do campo precedente (p.ex., o personagem que, no campo, se encontra de frente para a câmera, é visto de costas no contracampo); contraplano © ETIM *contra- + campo*” (CONTRACAMPO. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

MARIA:
Tu me ama, Carlos?
Me dá uma prova.
Uma coisa que nunca
tenha feito na vida, e
que só faria por mim.

CARLOS:
Claro que eu te amo,
Maria.
Prova?
Que coisa? (24).

Em seguida, uma nova analogia geométrica põe em movimento o *leitmotiv* que anima o texto, como se pode observar pela passagem adiante, carregada de sugestionabilidade narrativa:

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

No trecho, portanto, “linha imaginária” comporta a reverberação constatada no restante do livro quanto às menções matemáticas e assume, igualmente, o sentido do ato de escrever.¹³ Ao final, o leitor é remetido, mais uma vez, à intenção de diálogo intersemiótico entre literatura e cinema:

Depois, foi escurecendo. Foi-se fazendo a longa noite, espessa, negra, uma espécie de ausência que apagava as formas das coisas, um imenso vazio isolando o murmúrio da cidade ao longe: o zumbido constante, como uma tela escura e o rolo de um filme girando indefinidamente no projetor, entrecortado por estalidos secos e repetidos, como passos ecoando na noite, como alguém dentro de um túnel e em disparada pela noite, alguém, num túnel, disparando em plena noite (26-27).

A sensação de incompletude causada por essa espécie de *fade out*¹⁴ será devidamente tratada no subcapítulo 3.5. O que pode ser destacado, no momento, sem prejuízo para a compreensão, é que o acréscimo de elementos pictóricos e fotográficos pertence às circunstâncias em que são trazidos à luz os liames internos e externos nos quais se estrutura a obra, expostos pela invocação da ideia de “linha

¹³ “**linha** s.f. (sXIV) [...] **11** p.ext. conjunto de palavras escritas em qualquer dessas linhas; as ideias ou pensamentos que representam <estas são l. de grande tristeza> [...]” (LINHA. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* 3.0, 2009).

¹⁴ **fade out** \fejd awt\ [ing.] s.m. (sXX) **1** CINE TV desaparecimento gradativo da visibilidade de uma imagem no final de uma sequência; escurecimento **2** RAD efeito de desaparecimento gradual do som nas gravações © GRAM tb. grafado *fade-out* (FADE OUT. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* 3.0, 2009).

mestra” ou, em um sentido emprestado da morfologia botânica, de “linha de articulação”, presente no título do conto.

2.2 O princípio do “Círculo vicioso”¹⁵

Roberto Guedes, um jornalista brasileiro, está de passagem pelo Uruguai rumo à Argentina (seu objetivo é o de escrever uma matéria sobre o período ditatorial neste país). O *incipit* é apresentado sob a forma de fluxo verbal intenso, com pausas marcadas, eminentemente, pelo uso da vírgula, com baixa recorrência das mais longas exercidas pelo ponto e pelo ponto e vírgula. Essa primeira fluidez elocutória deixa espaço para desenrolar os acontecimentos em conformidade com os desígnios labirínticos da obra, como mostra este excerto:

Ainda na noite de sexta-feira, após um entrecot sangrento e um litro de cerveza Patricia, sob uma lua que boiava redonda no céu de Colonia, Roberto Guedes circulou pelas ruas estreitas e assimétricas do Barrio Histórico, seu calçamento irregular e a preservada arquitetura de praças e casas, todas elas com uma maior ou menor mas nunca ausente carga de história (31).

As alusões históricas, em seguida, entram no compasso prezado pelo texto, no que tange à contaminação entre os eixos temático e estilístico. O assunto realiza-se, assim, quando trazido à ambientação do conto, mediante elaborações cuidadosas, como a do centro geométrico das ruínas visitadas pelo protagonista (32), o ato de escrita sendo mesclado às atividades deste. No princípio, trata-se da morte da professora C. M. Martínez, da Universidade de Buenos Aires, a qual estava empenhada em luta judicial contra o governo argentino pelos danos causados à sua família durante a ditadura. Observe-se o entrelaçamento vocabular e diegético, ilustrativo do ponto referido acima, neste trecho:

O primeiro compromisso de Roberto era uma entrevista com a líder das Madres de la Plaza de Mayo. Chegou cedo e, antes de dirigir-se a ela, sentou num banco à distância e pôs-se a observar os passos lentos e quase patéticos daquelas mulheres circulando a praça. Era um movimento constante, como que um moto-contínuo, não havia início nem fim naquele arrastar de pés em torno da praça, e as voltas em círculo já estavam incorporadas à paisagem da Plaza de Mayo, como uma estátua ou edificação, como se aquele movimento, prolongado e circular, fosse uma espécie de relógio que embora em movimento marcasse sempre o mesmo tempo, como se o arrastar

¹⁵ Para melhor entender a especificidade da referência feita por Barbosa, cf. a seção “CERCLE VICIEUX, principe du, mathématique” do artigo “PRÉDICATIVISME, *mathématique*”, escrito por Philippe Rouilhan, no qual é abordado o problema da circularidade das definições ingênuas recebidas da lógica ou das matemáticas clássicas (PRÉDICATIVISME, *mathématique*. In: ROUILHAN, 2010).

dos chinelos sobre a pedra fosse a voz que contasse a sempre repetida história dos homens, escrita também através daqueles rostos estampados nas fotos que as mães empunhavam, através dos nomes gravados em seus lenços de cabeça, rostos e nomes, rostos e nomes, rostos e nomes, como num mundo de números infinitos e sempre iguais (37-38).

A exploração dos domínios científicos – a concepção física do moto-perpétuo – dá-lhes sentidos instáveis, provocados por seu aporte ao domínio de uma literariedade volúvel, comprometedora da segurança de delimitações acuradas. O movimento observado pelo personagem adquire um novo espaço de ação, sendo um mecanismo animador intra-articular, visto que a leitura é remetida, de alguma forma, a reinícios, mesmo em esferas microestruturais, como o relato de um sonho da personagem Claudia Morales que se repete (38), no qual a imagem do trem que se põe em movimento faz desaparecer as maiúsculas no início dos períodos, desorientando o leitor mediante essa planificação do olhar sobre a página. Isso já havia sido adotado, de maneira similar, em “O trem não para”, conto pertencente à obra *O voo da trapezista*, sob a forma de duplicações textuais que aproximavam partes do conto até a ocorrência de uma última sobreimpressão – para usar vocabulário usual nas artes gráficas –, que o reconduzia à abertura.

A história de Roberto Guedes é contada ao narrador (39) e, para dar uma ideia sobre quão intrincados podem ser alguns detalhes, em certo momento, São Gabriel, cidade natal de Barbosa, é posta como cenário para uma reunião de amigos, deixando aguçada a curiosidade de quem deseja saber até que ponto os nomes próprios dos personagens adquirem respaldos autobiográficos, ou se são apenas marcações recorrentes dessa bruxaria à Borges. Neste trecho, que mostra tal encontro, o protagonista divaga:

Lá pelas tantas ele apanhou uma folha de papel, a caneta, e traçou uma linha na página em branco.

Eu poderia continuar traçando esta linha indefinidamente, ele disse, acabaria a página mas eu seguiria riscando sempre em linha reta, acabaria o território da cidade, do país, mas eu seguiria, cruzaria os campos e as coxilhas, depois as montanhas, os mares, sempre à frente através da superfície terrestre. Parece um caminho infinito mas na verdade há um fim: quando eu terminar a volta ao globo e chegar de novo aqui, neste pátio, nesta roda de conversa em torno do fogo, nesta página, no mesmo ponto onde comecei. Só que aí, 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.

Roberto tomou um gole de uísque, olhou para o fogo e prosseguiu: e eu andei sempre para a frente, sempre reto à frente: o círculo é uma linha reta (40).

A morte de Roberto Guedes, as dificuldades financeiras de sua viúva, Claudia Morales, a qual conhece em sua viagem de pesquisa, os amigos comuns, tudo forma uma rede de relações excitada ao movimento: “O mundo como que girava mais rápido nessa roda-viva, as pessoas saindo da vida das outras, os amigos tomando outro rumo” (41).

O conto termina com Claudia, agora professora universitária, casada com o advogado argentino Adolfo Martínez, na mesma Colonia del Sacramento em que Roberto Guedes ouvira a lenda da Monja, que, segundo os moradores locais, teria sido uma jovem à qual a presença espanhola na cidade, em 1706, à época sob domínio português, custou o filho e a liberdade. Para Pepito, proprietário de um estabelecimento comercial na localidade, ela teria amaldiçoado o lugar, condenando seus habitantes ao sofrimento pelo qual passara em vida, e ainda estaria vagando como uma sombra por suas ruas, a lamentar seu fado. Ao investigar essa história, algo maravilhosa, Claudia acaba assassinada da mesma forma enigmática com que, no início, seu falecido marido se deparava ao ler nos jornais notícias sobre crimes ocorridos ali. Uma volta à posição inicial da violência circunferente encerrada pela trama.

2.3 Reações maquinais em “Teatro de bonecos”

O conto expressa o retorno do modelo tríplice de personagens, ao que parece, na circunvizinhança de um triângulo amoroso, ainda que platônico para o protagonista, Breno. A sugestão sub-reptícia da figura geométrica traz para o plano organizacional o empreendimento de encaixá-los no esquematismo do livro. Dessa forma, o narrador-personagem – no primeiro conto é dito que “vivía de rendas e pensava em comprar uma casa na praia com dois amigos” (15) – relata os eventos decorridos de sua relação com Alfredo e Ana (apaixonou-se por esta quando a viu através da vitrine da loja onde trabalhava, comparando seu feitio de boneca aos manequins atrás do vidro).

Curiosamente, Breno mostra-se absorvido por um problema com as formigas no novo lar, em diálogo aberto com a sugestionabilidade psicológica no uso de tais insetos em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (NASSAR, 2006: 29-33). As metáforas empregadas – “vinho da serenidade” (48) e “vinho da celebração” (49) – parecem confirmar a hipótese, dada a importância alegórica adquirida pela bebida em Nassar e pelo contato interpessoal permeado pela tensão de uma tragédia iminente. De fato, a afetividade inicial entre os três, “meros autômatos de um teatro de ridícula melancolia” (48), termina pelo desenlace fatídico da morte de Breno, após a descoberta do relacionamento entre Alfredo e Ana, o qual, no entanto, continua a narrar a história até a descoberta de seu corpo pelos dois, cercado pela infestação de formigas.

2.4 O *alter ego* intruso de “Crônica de uma paixão”

Como sugerido pelo título, o conto é preenchido, em grande parte, pelo relato da evolução passional do narrador por uma moça de beleza exótica, cuja simetria facial é comparada à de uma ameixa. A admiração por ela termina por induzi-lo a cometer atos que a impressionam, como quando, acometido pelo desespero, decepa um de seus dedos. A inverossimilhança da cena é, todavia, quebrada pela intervenção de uma personagem que o aborda em uma festa:

De repente percebo a garota ao meu lado, aliás ela é que me faz percebê-la ao tocar o meu braço e dizer *oi, Amilcar*. Eu digo *oi* e noto que ela é bastante jovem e bonita. Ela me pergunta se estou escrevendo e eu digo que não, e ela: *esses tempos li alguma coisa sobre alguém que escrevia um livro a partir de uma notícia de jornal sobre uma sociedade secreta que se reunia à beira do Guaíba e fazia uns rituais estranhos, não sei por que mas quando te perguntei se estavas escrevendo, por um instante pensei que pudesse ser tu, e eu: não, e ela: eu sei que não, foi só uma espécie de flash, essas coisas que passam num relance pela cabeça da gente e não têm nada a ver com a realidade; na verdade, não estou bem certa do que li, já não lembro mais, talvez eu esteja fazendo confusão com as instalações do Augusto Bora na última Bienal, lembra?, aqueles utensílios domésticos dispostos na orla do Guaíba, ele disse também que trabalhou a partir de uma notícia de jornal* (68) [grifos do autor].

O recurso, com a escusa da comparação cinematográfica, análogo ao que o diretor Michael Haneke emprega em *Funny Games U.S.* (2008), ao desmascarar a atmosfera de brutalidade, fazendo com que os personagens olhem para a câmera e falem com o espectador, joga com os domínios intra e extratextual, respectivamente, na retomada de “O puzzle (fragmento)” e na menção ao nome do escritor e ao do artista plástico Augusto Bora. Ao final, encerra, tecendo considerações que bem podem referir-se ao *métier* literário, como já fizera em “O tempo das frutas cítricas”, conto seminal para a conceituação de *Os lados do círculo*, aproveitando a oportunidade, dessa vez, para lamentar o fato de ninguém desfrutar do espetáculo visual que se apresenta ao narrador, ao mesmo tempo em que se utiliza deste para tanto:

A noite está boa e eu saio à rua, não sei para onde vou, mas não quero ir para casa. Não há quase ninguém na rua. Indiferente à falta de um olhar, ali estão as luzes da iluminação pública que desce fria sobre as fachadas, a brisa se mexendo lentamente por entre as

folhas das árvores, o desenho de uma hera agarrada a um portão, a sombra de uma árvore agarrada contra um muro. Tudo ali, tudo tão de graça, para ninguém (69).

Jogando com as acepções enriquecidas, diacronicamente, do vocábulo “crônica”, o autor consegue utilizá-lo de modo a lidar com os velhos problemas classificatórios dos gêneros ao mesmo tempo em que reflete sobre certa inquietação, observável em outros momentos, a respeito das relações privadas e sua consequente transposição para o terreno ficcional por meio das evoluções ao redor do protagonista, espécie irreverente, na tipologia proposta por Norman Friedman, de “narrador intruso” (FRIEDMAN apud LEITE, 2007).

2.5 Uma retaliação experimental de “Verão”

“Verão”, o qual carrega o mesmo título de um conto de Cortázar, publicado em *Octaedro* (2005), talvez possa ser apontado como aquele com a maior carga de experimentalismo presente na obra. Seu mote é simples: o atropelamento do cão chamado Duque, vira-latas “sarnoso e alegre” de uma vila de Porto Alegre. A situação é formalizada como uma montagem paralela:

Domingo. E de um sol opressivo na vila Cruzeiro, periferia de Porto Alegre. Ali do lado, atrás da rua do Mão Preta, tem um lixão da prefeitura. O calor sem vento deixa o fedor parado no ar. É hora do almoço, a cachorrada revira um monturo, vai fazendo a festa boa da comida. Às vezes se encontra uma ratazana gorda, carne fresca, pesinho quente no estômago. O lixão vive cheio, tem sempre gente esgravatando, pisando fofo nos montes, o chorume subindo no meio dos dedos. [...]

Wagner Henrique Monteiro Hermann, empresário, 32 anos, dirige apressado seu Tempra 16 v pela ruazinha sinuosa e sem calçamento onde está disposta uma porção de casinholas enfileiradas ao longo de uma vala que serve de escoamento aos resíduos daquelas habitações. A estradinha margeia um aterro sanitário municipal e, mais alguns metros, desemboca na avenida que leva à cidade. Ele vem de um encontro desgastante, acaba de cobrar uma dívida que já se arrastava havia muito [...] (70).

O processo pelo qual o “montador” Barbosa seleciona e une as cenas filmadas na sequência desejada para a exibição, de modo a intercalar dois planos narrativos, não para por aí. Ainda mais radical é a “cinemática” apresentada para o fato central da trama, quando o empresário é cercado pelos habitantes da vila Cruzeiro, enraivecidos pelo calor, pela bebida e pela exaltação motivada pelo jogo de bocha. A disposição na página, aqui reproduzida, como que filmada *en plongée*¹⁶

¹⁶ Em cinema e televisão, registro de cena efetuado do alto para baixo, de modo a produzir, no espectador, a sensação de mergulho (*en plongée*, em francês, faz referência ao mergulho submarino, oposto à expressão *en surface*, “na superfície”).

em um estúdio, sugere mesmo a ideia de mobilidade dos personagens, dispostos em marcações de cenário:

O Tempra

**Zulu, Mutuca
(com pedras)**

Xexé, Bidu

**Clodoaldo
(rindo)**

Wagner Henrique
(apavorado e olhando para trás,
para o Tempra)

Chulé
(com o pedaço de pau)

Ovelha
(os punhos cerrados)

Argemiro

Juvenal

Catê, Unha de Gato

Mulheres
(xingando) (75).

A sequência do assassinato é omitida por um corte narrativo que desemboca em um parágrafo redigido ao estilo de um *fait divers*. A elipse, entretanto, serve para ensejar mais este bloco paródico:

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

3 “LADO UM” de um disco de sulco contínuo

A epígrafe que introduz essa parte é retirada de “O círculo”, conto pertencente ao livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, de Sérgio Sant’Anna: “Depois de algum tempo no topo, o movimento teria de realizar-se, progressivamente, em direção ao fundo. Porque era um círculo” (1973: 81). A circularidade e a repetição nessa obra, aponta Luis Alberto Brandão Santos, não está presente apenas em “O círculo”, mas em boa parte dos textos que a compõem. No que se refere a isso, afirma:

(...) no conto “No último minuto”, a repetição é o momento narrativo principal. Através das imagens de uma partida de futebol decisiva, veiculadas insistentemente pela televisão, um goleiro revê, em diferentes ângulos e velocidades, o momento em que a bola escapa de suas mãos e penetra no espaço do gol. Segundo um resenhista, o conto estaria imerso em um “clima obsessivo e desesperado que decorre da impotência humana ante um destino já irremediável”. O comentário chama a atenção para o fato de que há, em Sérgio Sant’Anna, um vínculo fundamental entre a repetição e a impotência (2000: 67).

A repetição e a impotência, contidas na imagem gerada por essa espécie de roda da fortuna que tudo determina, faz eco às deliberações constantes em *Os lados do círculo*, cuja aura de simplicidade parece ocultar. Pode ser tomado como exemplo o caso das personagens: se observadas em direção à aleatoriedade dos dramas pessoais e à vulgaridade de seus prenomes, o leitor pode ser conduzido a acreditar que são, para usar tipologia cunhada por Edward Morgan Forster, “planas”: “Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas” (1998: 66). Imagine-se agora a ironia surgida quando do estabelecimento de tal significado teórico, obtido ao aplicar a definição de personagens esféricas àquelas da obra de Barbosa. Não se poderia restringir, unicamente, ao tratamento de suas idiossincrasias até o alcance da complexidade e da verossimilhança desejáveis, mas teria de avançar até o reconhecimento de que são pontos de encaixe de sua máquina textual, servindo como conceitos-chave ao implicar possibilidades criativas pela instabilidade de definições que possam encerrá-los na trama maior da obra.

3.1 O ciclo alimentício-narrativo de “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”

O primeiro conto cumpre sua incumbência de remetente, na fluência interna da obra, ao convocar, outra vez, o personagem citado no título. Em “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, sanando a escassez da referência ao seu prenome e à função que exerce no Tribunal de Justiça, o leitor passa a conhecê-lo por seus atos e defesas de argumentos. O sr. Alexandre Costa, além de participar dos “rituais” à beira do Guaíba, trabalha em um Setor de Expedição de Intimações e produz ensaios nos quais trata de problemas ligados aos socialmente desfavorecidos. Sua atividade noturna consiste, após a escrita desses textos, em sair pela cidade em seu carro à procura de desabrigados, para conduzi-los, logo após, até sua casa, oferecer a eles uma refeição, dar-lhes um banho e cortar seus cabelos. Assim como na notícia de jornal de “Verão”, o início desse conto demonstra o apelo pela experimentação formal, ilustrada pelo *layout* da página de um dos ensaios escritos pelo personagem:

tória registro de uma nação com tamanhas disparidades no campo socioeconômico que tenha logrado um grau de desenvolvimento capaz de elevá-la a uma posição de ponta no cenário mundial. [...] E, ao nível interno dos países, o processo de exclusão e o aumento da miserabilidade repete o que ocorre em escala global, criando uma massa populacional desprovida de todo e qualquer poder mas que pode, a médio prazo, ganhar alguma força justo pelo aspecto quantitativo crescente, proporcional aos níveis de empobrecimento e aviltamento das condições de existência humana. Ctrl B, Arquivo, Sair (83-84) [grifos do autor].

O afã da escrita, no entanto, não possui o alcance que se esperaria do caráter de tais textos, posto que seu autor não tem a pretensão de publicá-los. Declaradamente provindos de seu diletantismo, são compostos de obviedades fartas de um sociologuês raso, o que pode ser visto no terceiro tópico de um deles:

3) a fome é algo inesgotável, apenas passível de atenuações por períodos curtos e momentâneos, ela é cíclica, volta sempre renovada e como que alimentada de si mesma; à medida que saciar a fome torna-se um hábito, mais a fome escapa do controle; por isso a necessidade de ter sempre disponível a comida, gerá-la mesmo da própria carência, transformar a fome em alimento (86-87).

A despeito disso, contém algo imprescindível ao entendimento do conto, visto que o fragmento adquire um tom que escapa às generalidades propostas na maior parte do corpo textual, partindo, sim, de assunto pertinente ao campo socioeconômico, todavia, delimitando concepção especial para a “fome”. Essa intenção definidora pode ser apreendida, também, pelas conversações travadas com o dr. Silvério, seu médico:

A consulta com o dr. Silvério está marcada para as quatro horas, é sempre bom falar com o dr. Silvério, um profissional que, sobretudo, gosta de conversar com os pacientes e que dá à conversa o mesmo valor que dispensa aos remédios e terapêuticas, um homem equilibrado, culto, que gosta de refletir e de falar, inclusive sobre literatura – aliás, o dr. Silvério é um desses médicos que só existem na literatura (88).

A declaração final do trecho reflete, como se pode perceber, mais do que um comentário fortuito à narrativa, mas busca desvelar o processo constitutivo de personagens literários. Em conformidade estão as alusões “peripatéticas”, examinadas pelo médico:

Lima Barreto também dizia que ao caminhar pensava melhor, Baudelaire foi um grande *flâneur*, muitos escritores tinham por hábito a caminhada, eu mesmo conheço um dos nossos aqui da província que jura que teve um conto “ditado” a si durante uma caminhada pelas ruas de Porto Alegre, um conto nojento de alguém que comia ratos (88).¹⁷

O colóquio, aliás, toma o rumo de reflexões cada vez mais elaboradas, com destaque para o tópico filosófico da contradição, fundamental para interpretar os atos do protagonista, revelados ao final do conto:

Ora, se somos seres racionais, Alexandre, é para que a razão determine nossos atos, apesar das contradições próprias do ser humano (dr. Silvério). Aí está, a razão nos diferencia dos outros animais, a contradição nos caracteriza como humanos, há algo de errado nisso, doutor, se temos razão é para evitar as contradições; do contrário, essa é a prova de que não temos razão nenhuma (Alexandre Costa). A contradição é sinal de reflexão, é a contestação daquilo que é tido como certo, aliás, aquilo que é só é porque em algum momento se contrapõe a algo (dr. Silvério). A velha e boa dialética dos manuais do secundário... (Alexandre Costa). É isso,

¹⁷ O último comentário é uma referência ao conto “Entre Billy e Antônio” (cf. BARBOSA, 1994).

basta-me a filosofia dos “manuais do secundário” para compreender que é preciso pensar a contradição e não apenas cometê-la (dr. Silvério). É preciso pensar e fazer, sobretudo fazer; a realidade é aquilo que acontece e o que se faz como reação àquilo, mesmo que instintivamente (Alexandre Costa) (89-90).

A justificativa para a abordagem de um assunto como a fome, no trecho citado anteriormente, começa a ser revelada, quando o sr. Alexandre Costa deixa escapar alguns dados valiosos ao leitor na conversa com seu médico, na qual tratam da carência pela carne em sua dieta:

A força e a energia também estão em outros tipos de alimentos, nós já conversamos sobre isso (dr. Silvério). Sim, já conversamos sobre isso, doutor, e o senhor sabe que, tanto quanto consigo, procuro fazer a dieta, mas não quero deixar de alimentar a idéia de que um dia poderei comer, sem peso na consciência, um filé suculento e malpassado. Sou um homem, e o homem é um carnívoro, doutor (Alexandre Costa) (90-91).

O inventivo argumento de cunho biológico, planejado por Barbosa, dá fundamento ao apelo à razão da qual se servem os personagens e suas filosofias de manual, pois não se pode descartar a possibilidade de que o autor esteja travando diálogo com a hipótese científica, amplamente difundida, de que o consumo da carne teria sido responsável pelas modificações evolutivas do cérebro humano. De fato, a tessitura inextricável do livro, por vezes, não deixa perceber esses pormenores lúdicos.

Finalmente, começando pelo trecho a seguir, é trazido à luz o propósito do personagem de manter cães em sua casa, repleta de *freezers* destinados, exclusivamente, ao armazenamento de carne:

Os possíveis efeitos de melhoria social são descartados, até porque o nivelamento das condições de vida, ou mesmo um simples restabelecimento de condições mínimas de existência, decorrentes da aplicação dos recursos tecnológicos às grandes camadas miseráveis da população, traria uma conseqüente diluição do capital. Assim, não seria falso dizer que a estrutura se mantém alimentando-se daqueles que não têm com o que se alimentar. O problema será quando acabar o “estoque alimentício” ao grande mercado, aí então será preciso comer-se a si próprio, começando pelas extremidades, que são sempre os pontos mais vulneráveis (91-92) [grifos do autor].

O leitor fica sabendo, então, que os mendigos são alimentados com a carne de outros moradores de rua, abatidos logo após a refeição que lhes é servida, encerrando o ciclo alimentício de um horripilante uróboro. A satisfação da fome pela proteína da carne, as reclamações sobre sua dieta vegetariana e as discussões sobre o que há de contraditório no pensamento e nas ações passam a fazer sentido, postos ao lado dos clichês de fonte diversa, como este acerca das notícias de jornal: “Ou então o futebol e os crimes bárbaros, que são meras formas de promover a desopilação, a liberação dos desejos mais contidos de fúria, paixão e agressividade, a irrupção do tal instinto animal que identifica o homem” (92).

A violência premente que perpassa todo o texto, cuja inusitada revelação, ao final, é encerrada pela necessidade do protagonista em rebelar-se contra a restrição alimentícia, no entanto, é combatida pelo comentário metaficcional sobre seu médico:

O sr. Alexandre Costa se dá conta de que não lanchou e começa a sentir um incômodo vazio no estômago. Pensa no dr. Silvério e em todo o seu discurso, o seu palavreado profissional contra a carne vermelha. Mas, no fundo, o doutor é também um idealista. Como ele próprio – conclui o sr. Alexandre Costa –, alguém que lê romances em demasia (96).

3.2 Endereçamentos extraliterários em “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”

O conto é constituído por uma série de respostas a treze perguntas, às quais o leitor não tem acesso. Pela citação à obra *Emparedado*, tem-se conhecimento de quem responde às questões endereçadas ao editor de cultura: Amaro Barros, jornalista aspirante a escritor, relata sua experiência com as traduções de Poe, Hawthorne, Keats e Cocteau, que fazia como exercícios de escrita, indispensáveis à maturação criativa da especificidade de sua linguagem autoral.

Todo o “enredo” veiculado por essas respostas está associado a um conto de Cortázar, esquecido sobre uma mesa e convenientemente guardado por Amaro Barros, cuja pretensão literária aproximou-o do escritor: “1) Quando conheci Cortázar já o imitava descaradamente” (97). O trecho abaixo, exemplificador do impacto dos precursores sobre a produção literária posterior, chega mesmo a citar obras específicas:

6) Sim, confesso que naquele tempo, no auge das minhas aspirações literárias, eu pensei em fazer uma novela contando a história de uns originais de Cortázar extraviados durante seu período de amadurecimento literário em Buenos Aires, mais tarde encontrados por um escritor medíocre no Brasil, que os utilizaria como se fossem seus; ou então esses originais iriam parar nas mãos de um professor de literatura que revelaria ao mundo um Cortázar diferente, com suas dívidas literárias e um texto muito próximo, por exemplo, do de um outro escritor que fora mal lido em sua época e a quem Cortázar, através da sua própria escritura, reabilitava. Mas logo percebi que a idéia não era nada original, a literatura está cheia de histórias de manuscritos achados em sebos,¹⁸ baús velhos e até mesmo em bolsos (104).¹⁹

Com um ruído de fundo patente ao conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, a discussão sobre a ascendência literária prossegue até que, peremptoriamente, é afirmado: “Creio que esse assunto das influências preocupe demais os escritores, mas sobretudo os críticos, que precisam mostrar que nada lhes escapa, quando na verdade o principal já lhes escapou” (109). A atitude defensiva intensifica a esfericidade do autor de papel, atribui-lhe verossimilhança, transforma-o em porta-voz do escritor contra os desatinos críticos.

¹⁸ Cf. ECO, 2003.

¹⁹ Menção ao conto “Manuscrito achado num bolso” (CORTÁZAR, 2005).

O conto de Cortázar é traduzido e publicado como sendo de Amaro Barros, voltando ao ponto das traduções como exercício de formação da escrita de um autor, em consonância com as noções expressas pelas teorias da intertextualidade, das superposições únicas, inimitáveis, dos enunciados, e, mais importante, dos subsídios dados por Eco à rede mirabolante de traduções das quais se nutriu a história de Adso de Melk, em *O nome da rosa*, como atesta sua introdução, intitulada “Um manuscrito, naturalmente”, em que pode ser lido o episódio das citações ao texto do monge-narrador, em uma obra encontrada em um livreiro antiquário situado na rua Corrientes, em Buenos Aires.

Ao final, as respostas são dirigidas ao debate das relações entre a literatura e outras artes, e mostra, novamente, a reverberação temática entre as vigas que sustentam a obra:

11) Porque a pintura proporciona uma sincronia de impressões, um abarcamento quase simultâneo, onde tudo é dado ao mesmo tempo e sob um mesmo olhar. [...] Creio, enfim, que um verdadeiro quadro chama, quase obriga o observador a um outro ponto de vista, a uma outra maneira de se posicionar em relação ao que se apresenta à sua frente, e que é diferente daquela que ele normalmente utiliza para ver tudo o que o cerca. É evidente que isso pode ser ampliado: a verdadeira arte desvirtua, desloca a ordem. As instalações que se multiplicam aos milhares nas exposições de arte contemporânea jogam basicamente com isso. Dispor objetos domésticos numa praia deserta não vai muito além disso. Se transpusermos para a ótica da normalidade cotidiana, a leitura que podemos fazer é que se trata de uma loucura. É por isso que o fato de o personagem do conto “enlouquecer” é menos um testemunho sobre seu estado mental do que uma subversão à ordem, uma queda fora do espaço da lógica aceita como normal. Talvez a pintura entre neste conto como uma pequena crítica à própria literatura (110).

Crítica à literatura, em uma acepção de desmantelamento sistêmico, evidencia-se através da última questão do entrevistador, restituição do mal-estar causado pelo paradoxo metaficcional: “13) (Pensei que seria poupado de responder isto.) Não, não estou escrevendo nada no momento” (110).

3.3 A padronização reflexiva de “*Mano a mano*”

A seguir a essa entrevista, é reproduzida, em itálico, a tradução de Amaro Barros do conto roubado de Cortázar, em que se relata a história de um casal, Fernando e Helena. O homem imagina que sua mulher está louca, pois encontra objetos domésticos postos em lugares estranhos, para destacar, na sequência, as transparências que permitem presenciar, em realidade, Fernando sendo buscado em casa pelo amigo do casal, o psiquiatra Antônio:

Foi com as noites em claro e o deslocamento das coisas que Fernando foi percebendo uma outra ordem possível para cada objeto da casa, e várias vezes se surpreendeu, em plena madrugada, admirando as posições inusitadas que alguns objetos assumiam quando se deixavam orientar conforme sua própria lógica, e às vezes – então a surpresa era ainda maior – ele mesmo compunha, num exercício solto de fantasia, um arranjo ainda mais ousado com cadeiras de frente para a parede, mesas de pé para cima, a geladeira no box do banheiro, imaginando, enfim, até que ponto as coisas chegariam, até onde a harmonia da casa, até quando Helena, e Fernando (118).

A sensação labiríntica impelida por essa reviravolta projeta-se sobre a linguagem, vista, em especial, pelo encadeamento das suspensões ao fim de alguns parágrafos, as quais ressaltam a ideia de continuidade *ad infinitum*, de incompletude – ou ineficiência – na proposição de moldes discursivos estáveis. Os cortes abruptos sugerem, do mesmo modo, outra possibilidade interpretativa, referente à aflição de certos escritores quando expostos aos dilemas das alternativas sintagmáticas e paradigmáticas do acabamento textual, levado ao abandono, nesse caso, pelos períodos inacabados, indiretamente representativos do solapamento exercido pelo sintoma organizacional proveniente da demência do personagem, reflexo do desejo de estabelecimento de padrões de disposição para os objetos, remetendo a leitura ao primeiro conto do livro.

3.4 Justificações literário-criminais em “Álibi”

O “engenheiro orçamentista e cinéfilo inveterado” (15) Marcos Campinelli é retratado em suas relações com a esposa Clarice e a amante, Lúcia. O conto traz segmentos nos quais há sugestões de enredos, parênteses que encerram nomes de personagens, acompanhados de pontos de interrogação, significando a aleatoriedade, ou mesmo falta de importância, de sua urdidura, o que pode sugerir que os aspectos formais são ressaltados em detrimento do universo diegético. Porém, o efeito torna-se consonante ao projeto estético metaficcional e não uma defesa, sem propósito, de técnicas literárias por si só.²⁰ Representativo dessa estreita contiguidade entre os planos são os episódios de localização de quem faz parte dos trechos propostos, pois tal dificuldade é dirimida quando, por exemplo, na conclusão do crime cometido por Campinelli contra a mulher, é revelado que se trata de Lúcia, e não outra, pela mudança para o ponto de exclamação após seu nome entre parênteses.

Com efeito, desde o princípio é abordada a matéria da autorreferência: “Sou eu o autor. Pronto está escrito, está feito” (121). A aparição de tais características é guiada por preocupações relativas à produção literária e a uma espécie de crise narrativa pela qual passa a voz autoral, imiscuída à reflexão acerca das propriedades da arte, como demonstra o seguinte excerto: “(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?)” (124). Realmente, surgem, em meio ao texto, blocos com essa única finalidade:

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

²⁰ Pelo parentesco cinematográfico possível, v. *Reconstruction* (versão brasileira: *Reconstrução de um amor*), filme de Christoffer Boe, no qual, guardadas as especificidades de ambos os códigos de representação, técnicas semelhantes são empregadas (BOE, 2007).

A admiração pelo cinema, nutrida pelo personagem, como foi dito, pode ser vista acima. Chega mesmo a andar pela cidade a imaginar enquadramentos, panorâmicas, *travellings*, etc. Isso contamina o conto através de uma expressividade objetiva que tenta traduzir suas ferramentas narrativas, como, por exemplo, neste trecho:

“Tomada superior, da sacada do apartamento, numa cidade grande: Um homem sentado num banco de praça. Folhas espalhadas pelo chão. Canto de pássaros. Ruído de carros ao fundo. Uma sirene desde muito longe. O dia amanhece” (125).

Após assassinar Lúcia, Campinelli volta para casa, olha pela janela e vê

[...] as árvores, as folhas amarelas espalhadas no chão da pracinha e um homem sentado no banco, que vê um homem sozinho sentado no banco da praça, e isso já é a pura e única verdade, que vê aquele homem e sabe que é ele o autor, é aquele o autor do crime que em seguida vai dar nos jornais e nos noticiários da tevê, e que já deve estar nos PX dos carros da polícia que a essa altura se aproximam do quarteirão com suas sirenes abertas crescendo sobre o frenético despertar dos pássaros nas árvores (135).

O autor, com a ambiguidade que pode carregar o trecho acima, atinge o auge dessa experimentação quando sua perspectiva se confunde com a do protagonista, no emaranhado de impressões que sugerem contextos anedóticos, em um empreendimento ainda mais radical que o manifesto em “Crônica de uma paixão”:

Um homem sentado só, num banco de praça, entre folhas amarelas espalhadas no chão enquanto os pássaros despertam a manhã cantando freneticamente nas árvores. (Escrevo isso porque estou vendo e ouvindo isso. É difícil escrever sobre o que não vejo (não sinto, não vivo), preciso sempre da imagem concreta, é a partir daí que a história começa a se desenrolar, como num filme.) (125).

Como afirmado, previamente, a simbologia dos pássaros, entendidos como o processo composicional ao alcance da escrita literária, observada no fragmento, assimila-se à repercussão dos procedimentos fílmicos sobre a literatura nos distintos níveis da malha textual, como pode ser percebido pela ênfase no princípio atualizador da imagem, conforme teorizado por Marcel Martin (1990).

3.5 Soluções elegantes para um problema reiterado em “The end”

A partir da sucessão de definições concretas de objetos são elaborados conceitos que substituem sua apresentação fluida, imiscuída à narrativa. A relação especular com “A próxima linha”, à moda das simetrias do *effet miroir*, nos arcabouços encontrados no teatro francês (cf. MALHAPPE, 1999: 18), aparece no seguinte extrato, quando o leitor presencia o desfecho da situação planejada na cena de ciúmes do personagem André, sob a forma de diálogo posto, cinematograficamente, em planos alternados. Observe-se esta conclusão:

Bem aqui, ele – André – deu a partida no automóvel, contornou a praça e desceu lentamente pela Corrêa Lima. Não podia imaginar qual seria o desenlace daquela cena. Jamais imaginaria, por exemplo, que algum tempo depois, num final de tarde de verão em seu apartamento, ao ser surpreendido com a porta abrindo com violência e riscando um abrupto quarto de círculo à sua frente, ele ainda veria outra vez no rosto de Carlos a mesma expressão de raiva e os gestos destemperados. Talvez aí sim, um instante antes do final, ele viesse a compreender que isso tudo já estava escrito, num outro tempo, como se este agora fosse mesmo uma continuação, como se fosse um reinício (26).

O último desses blocos justifica o título do conto ao evidenciar o costumeiro anúncio do término da película, circunscrevendo a indissolubilidade dos dois contos com o cinema, e, como era de se esperar, entre si, por um encerramento dramático:

THE END

Por uma fração de segundo ainda lhe veio à mente aquele fim de tarde do sol morrendo no Guaíba, o rosto desfigurado pela raiva, os gestos destemperados de Carlos. Depois tudo foi escurecendo, foi-se fazendo a longa noite, espessa, negra, uma espécie de ausência apagando a forma 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 um líquido quente, vazando desde o centro da cabeça (143).

Como se pode perceber, as definições concretas trabalhadas no decorrer do texto, tentativas de reprodução da objetividade atualizadora da fotografia em cinema, adquirem mesmo os vezos estilísticos da decupagem, como se fossem planos numerados que facilitam a “gravação” a ser editada.

O fato mais intrigante a respeito desse conto, todavia, é que “A próxima linha”, seu prelúdio, é anunciado dez anos antes em *O voo da trapezista*, quando proposta, em “O tempo das frutas cítricas”, uma nova história:

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

Sendo assim, o que pode significar um título como “The end” em uma obra que parece nada acabar? Tudo indica que, mesmo estando limpas as peças que surgem dessa verdadeira escavação textual, ainda restam soluções elegantes, das quais se serve Barbosa, para a explicação de suas origens – não obstante seu caráter quase impenetrável –, e que portam a virtude de clamar, surpreendentemente, pelo ceticismo do leitor, por nutrirem-se de si mesmas, lembrando-o da teorização do sr. Alexandre Costa.

4 O encaixe da última peça do quebra-cabeça em “O puzzle (suite et fin)”

Ainda lançando mão de corpos textuais refletidos, a personagem Marta é vista, com seus espelhos, presentes no primeiro conto, alcançando o último do livro, assim disposto, convenientemente, para sua armação. Explica-se, dessa forma, a epígrafe recolhida em Sérgio Sant’Anna, uma vez que, em “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, pode ser vista a efetiva filiação de Barbosa ao seu recurso mais caro, quando um grupo de visitantes contempla, impassível, as obras de arte ali expostas, até a chegada de outro, também predeterminado pelo roteiro:

Nós éramos: cinco velhas americanas; um japonês de gravatinha borboleta; um francês e duas francesas; um búlgaro; um homem imberbe e de aparência nórdica; um hindu; uma garota italiana de blusa transparente; um jovem inglês de cabelos compridos; barba e sandálias; um argentino careca e de bigode; um casal brasileiro; três judeus; dois negros; um guia, etc.

Eles eram: cinco velhas americanas; um japonês de gravatinha borboleta; um francês e duas francesas; um búlgaro; um homem imberbe e de aparência nórdica; um hindu; uma garota italiana de blusa transparente; um jovem inglês de cabelos compridos; barba e sandálias; um argentino careca e de bigode; um casal brasileiro; três judeus; dois negros; um guia, etc. (SANT’ANNA, 1973: 164-165).

E ainda como se cercado por dois espelhos, um em frente ao outro, no processo de reflexividade conhecido como *mise en abyme*:²¹

Nós estávamos ali, na varanda quadrada. Nós estávamos ali, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos... (165).

²¹ “**abîme** [abim] n. m. [...] **2** (1950, Cl. E. Magny; d’après la compar. proposée par A. Gide, cit. ci-dessus). **Fig. Littér., arts.** | *Mise en abyme; composition, structure, construction... en abyme* (ou, rare, *en abîme*) : procédé ou structure par lesquels, dans une œuvre, un élément renvoie à la totalité, par sa nature (tableau dans le tableau, récit dans le récit...) notamment lorsque ce renvoi est multiplié indéfiniment ou qu’il inclut fictivement l’œuvre elle-même. **Syn.** : *composition, structure en miroir, spéculaire*.

37 Le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. Ces dernières (...) se ramènent à trois figures essentielles, qui sont la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l’infini* (...) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l’œuvre qui l’inclut).

Lucien DÄLLENBACH, le Récit spéculaire, p. 51.

❖” (ABÎME. In: REY, Alain et al. *Le CD-ROM du Grand Robert*. Version électronique du GRAND ROBERT de la langue française (version 2.0), 2005).

Em “O puzzle (suite et fin)”, as relações atingidas por essa programática simbologia especular podem ser vistas ainda no trecho abaixo:

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

Em seguida, envia um envelope com biografias dos personagens de “O puzzle (fragmento)”, descritos, em todo o livro, como peças desse mosaico, pertencente à esfera de ambos os contos, mas que aludia, em realidade, às configurações possíveis, espelhadas por aquelas à beira do Guaíba, um “rio em forma de espelho deitado” (148), para as narrativas acerca desses personagens:

Marta frisava: *seus restos, as últimas palavras, suas histórias estão aí nessas folhas, como peças de um puzzle a ser formado, como um filme a ser montado. Faça o que quiser com isso, talvez seja possível uma outra ordem, um sentido novo. O que sei é que é o momento de nós terminarmos também. Proponho que nos encontremos às 2:30 na Alberto Bins* (147) [grifos do autor].

A indicação da montagem corrobora as impressões de leitura impregnadas pelas condutas técnicas do cinema, adotadas em outros momentos. O cenário desse encontro com Marta, facilmente tomado por enquadramento em “plano geral”,²² carrega, novamente, a referência à cidade de São Gabriel, deixando sem delimitações rígidas espaço ficcional e realidade:

“Eu sempre cheguei em Porto Alegre por este lado, desde quando comecei a vir de São Gabriel.” Pensei em perguntar se Marta lembrava daquele tempo em São Gabriel, mas como se algo me puxasse para uma realidade acachapante, logo me dei conta da falta de sentido que teria a minha pergunta. Meu passado sempre foi uma ficção. Era preciso inventar também o presente, um lugar para viver agora. E continuei: “Mas nunca parei para olhar, é preciso parar para se poder ver alguma coisa” (149).

²² “**plano** [...] • **p. geral** CINE plano que abarca, por inteiro, o personagem ou personagens de uma cena e/ou um objeto ou conjunto de objetos e o cenário natural ou artificial em que transcorre uma cena [...]” (PLANO. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, 2009).

A esse respeito, em “Flaubert e a frase”, ensaio em que analisa a singularidade da escrita do autor francês, Roland Barthes trata de questões que auxiliam no entendimento da determinação da vida humana pela arte, conflito travado através da obra de Barbosa:

O estilo empenha pois visivelmente toda a existência do escritor, e por essa razão seria melhor chamá-lo daqui em diante de escrita: escrever é viver (“*Um livro sempre foi para mim*, diz Flaubert, *uma maneira especial de viver*”), a escrita é o próprio fim da obra, não a sua publicação. Essa sobre-excelência, atestada – ou paga – pelo sacrifício mesmo de uma vida, modifica um pouco os conceitos tradicionais do bem-escrever, dado ordinariamente como a roupagem última (o ornamento) das idéias ou das paixões. É de início, aos olhos de Flaubert, a própria oposição entre o fundo e a forma que desaparece: escrever e pensar fazem uma só coisa, a escrita é um ser total (2004: 163).

Posto assim, o título *Os lados do círculo* admite uma interpretação em que a série de alusões acerca dos “lados” aos quais pertencem os personagens pode ser entendida como o perímetro em que se encontram. Participar deste ou daquele lado da figura passa a significar, logo, a pertença intrínseca ou extrínseca ao plano diegético – paradoxalmente, em um círculo de contornos borrados, em que a presença especular no lado de dentro capta reflexos de aspectos biográficos. Quando o narrador (Amilcar?) se despede de Marta, tenta ler seus lábios através do vidro do ônibus em que embarcara. Ao que lhe pareceu, sua última palavra, quando indagada sobre se manteriam contato um com o outro, foi: “Escrevo” (154).²³

²³ Novamente sob orientação borgiana, v. o que o excelente significante léxico “ficção”, encontrado no volume 17 da Enciclopédia Einaudi, diz a respeito dessas últimas asserções: “Face a esta horrorosa mimese [a dos textos de Kafka e Beckett], a este realismo do absurdo, a ficção apresenta-se na mais pura cerebralidade das suas operações: ficção orientada para a mente do fingidor, mais do que para os simulacros por ela produzidos, ficção que subverte a relação entre «modelo» e vida, entre livro e realidade. Daí, o amplo recurso a uma lógica alternativa: a do sofisma e a do paradoxo. Os sofismas contra os princípios de identidade e de contradição, os mais populares paradoxos pré-socráticos (Aquiles e a tartaruga, por exemplo) são usados por Borges, autor de uma obra sintomaticamente intitulada *Ficciones*, para uma geral subversão das categorias de espaço e de tempo, para uma validação extremista do idealismo absoluto.

Com tais instrumentos, Borges garante a possibilidade de pôr em acção um absurdo regulado e estruturado. Tenham-se em conta, por exemplo, o carácter cíclico dos acontecimentos, a reversibilidade do tempo, as trocas recíprocas entre imaginação e vida, a especularidade entre pensante e pensado, as caixinhas chinesas que multiplicam, até ao infinito, as relações sujeito-objecto, continente-conteúdo. Junte-se-lhe a fina destreza no recurso ao cálculo de probabilidades e aos grandes números, através do qual é possível reter coincidências e repetições, mesmo se na base de uma extensão incomensurável do acaso” (FICÇÃO. In: SEGRE, 1989: 50).

Considerações finais

A obra *Os lados do círculo* coordena, efetivamente, os campos estilístico e temático de modo a superporem-se e articularem fundo e forma, visando um texto de execução pautada, onerado pela ausência dessa divisão convencional. Nesse sentido, um dos aspectos mais marcantes a ser destacado é a utilização inusitada de elementos da tradição do pensamento ocidental em contos imbuídos de paradoxos radicais, como aqueles de criadores especializados no “fantástico”, o que demonstra a preocupação em ressaltar sua filiação intertextual.

Ver, pois, ídolos filosóficos do Ocidente – noções de ordem, precisão, disposições geométricas, facticidade técnica e científica, etc. – assimilados pela lógica incomum de tais textos produz a consciência das tramas gramaticais nas quais se emaranham os leitores desavisados. Tais recursos linguísticos, ultrapassando qualquer simplismo expressivo, fundam contradições úteis à ficção ambicionada pelo gênero. Barbosa opera, assim, a implosão dos alicerces de discursos centralizadores e de racionalismos estreitos, expondo o solo arenoso em que são fundados os constructos da razão por meio de inversões drásticas dos valores atribuídos a essas concepções rudimentares e generalizantes, advindas da substituição de verdades diacronicamente instáveis. Esse caráter é construído a partir da presença crítica desconcertante, produtora de efeitos desagradáveis ao leitor, sob a forma de excrescências argumentativas, matérias de difícil abordagem em espíritos mais conservadores ou sensíveis. Eis aí um efeito de impacto considerável, não só sobre a consciência do leitor, como sobre suas próprias construções de linguagem, de desvendamento de sentidos possíveis, na posição de destinatário, para os textos em questão.

Para concluir, podem ser cotejadas duas referências que tratam do texto literário e de seu surgimento, com o intuito de apontar discussões que ajudem na compreensão do lugar ocupado pelo universo ficcional de Barbosa. Primeiramente, sobre problemas a respeito de fórmulas que tentam abarcá-lo, eis o que diz Michel Foucault, em uma conferência pronunciada nas *Facultés Universitaires Saint-Louis* de Bruxelas, na Bélgica, em março de 1964, intitulada “Linguagem e literatura”:

Como vocês sabem, a questão hoje célebre “O que é a literatura?” está, para nós, associada ao exercício da literatura não como se fosse colocada *a posteriori* por alguém que se interrogasse sobre um

objeto estranho e exterior, mas como se tivesse seu lugar de origem na própria literatura. Formular a questão “O que é a literatura?” seria o mesmo que o ato de escrever [...].

[...] Por isso, gostaria de distinguir claramente três coisas. Primeiro, a linguagem [...]. Segundo, a obra [...]. Terceiro, a literatura, que não é exatamente nem a obra, nem a linguagem. A literatura não é a forma geral nem o lugar universal onde se situa a obra de linguagem. É, de certo modo, um terceiro termo, o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem (apud MACHADO, 2005: 139-140).

Por sua vez, Roland Barthes, ao tratar de um possível papel para a literatura e de como esta escapa às determinações modelares, diz o seguinte:

[...] todas as ciências estão presentes no monumento literário [...] Verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ela permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro: a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens (apud PERRONE-MOISÉS, 2003: 210).

Sob esse prisma, associando o que a crítica francesa chamou *l'effet boucle*,²⁴ presente nos limites dos arcos da metaficção *Os lados do círculo*, à circulação dos saberes, referida por Barthes, e ao triângulo de Foucault, a literatura de Amílcar Bettga Barbosa desestabiliza tais designações conceituais, representadas pelo simbolismo desses padrões geométricos, e dá vazão à instabilidade das formas e dos temas que possa assumir o texto literário, transfigurado pela passagem por esse verdadeiro calidoscópio, naquilo que o aporte

²⁴ Em uma tradução livre, “o efeito circuito”, expressão que designa a ideia de volta completa, com retorno ao estado inicial, formando um universo diegético *ad infinitum*. “boucle [bukl] *nf* [de cheveux] caracol *m* ; [de fil] volta *f* ; [de ceinture] fivela *f* ; [circuit] curva *f* fechada ; boucle d'oreille brinco *m*” (BOUCLE. In: *Dicionário Larousse francês-português, português-francês*: míni. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005); “**boucle** [bukl] **n. f.** [...] ♦ **Techn.** Montage en circuit fermé d'un support audio-visuel (film, bande magnétique) qui en permet le défilement indéfiniment répété. | *Boucle sonore*. | *Boucle visuelle*. **Par appos.** | *Film boucle* (→ aussi ci-dessous le sens 6.). — *Programme musical diffusé en boucle*, de manière ininterrompue et en recommençant sitôt qu'il est fini. [...] (BOUCLE. In: REY, Alain et al. *Le CD-ROM du Grand Robert*. Version électronique du GRAND ROBERT de la langue française (version 2.0), 2005).

do pensamento analógico do Conde de Lautréamont, em relação à singularidade de sua dimensão, definiu como alegrar “o rosto grave da geometria” (85).

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BARBOSA, Amilcar Bettega. *Deixe o quarto como está*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BARBOSA, Amilcar Bettega. *O vôo da trapezista*. Porto Alegre: ILE: Movimento, 1994.
- BARBOSA, Amilcar Bettega. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COLLI, Giorgio & MONTINARI, Mazzino. *Digitale Kritische Gesamtausgabe*. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/MA-I>>. Acesso em: 12 mai. 2011, 16:55:33.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *Octaedro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*. São Paulo: Instituto Antonio Houaiss/Editora Objetiva Ltda., 2009.
- Dicionário Larousse francês-português, português-francês: míni*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- FERREIRA, Rafael Dias. Acrobacias textuais em *O vôo da trapezista*. In: CUNHA, João Manuel dos Santos (Org.). *Literatura comparada: questões metodológicas e estratégias críticas – Caderno de Letras da FL-UFPEL*. Pelotas, RS: EDUFPEL, 2008. v. 14. 132 p.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês (*Palimpsestes: la littérature au second degré*) por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: PostLit – FALE/UFMG, 2006.
- HEILBRON, John Lewis. Geometry. In: Encyclopædia Britannica. *Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite*. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- LAUTRÉAMONT, Conde de (Henri Ducasse). *Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa; tradução, prefácio e notas Claudio Willer*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

- MALHAPPE, Emmanuelle. Présentation. In: MARIVAUX (Pierre Carnet de Chamblain). *Le jeu de l'amour et du hasard*. Paris: Flammarion, 1999.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim: Walter de Gruyter, 2005.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- REY, Alain et al. *Le CD-ROM du Grand Robert*. Version électronique du GRAND ROBERT de la langue française (version 2.0), 2005.
- ROUILHAN, Philippe. PRÉDICATIVISME, *mathématique*. In: *DVD Encyclopædia Universalis Version 15.00*: Ephéméride, Dictionnaire, Données ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS 2010. © Logiciel Encyclopædia Universalis, Paris 2010.
- SAMOYAU, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Editora Hucitec, 2008.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (a respeito de Kramer). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- SEGRE, Cesare. Ficção. In: *Enciclopédia Einaudi*, volume 17, Literatura-Texto. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.
- WILLER, Claudio. O Astro Negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de (Henri Ducasse). *Os cantos de Maldoror*: poesias: cartas: obra completa. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Referências filmográficas

- BOE, Christoffer. *Reconstruction* (versão brasileira: *Reconstrução de um amor*). Dinamarca, 2003. Prod.: Tine Grew Pfeiffer/Director's Cut/HR. Boe & Co./Nordisk Film/TV2. Distribuição: Lume Filmes. Versão em DVD: 2007, color, 91'.
- HANEKE, Michael. *Funny Games U.S.* (versão brasileira: *Violência gratuita*). EUA, 2007. Prod.: Hamish McAlpine/Celluloid Dreams. Distribuição: Califórnia Filmes. Versão em DVD: Warner Home Video, 2008, color, 111'.