

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

KARINE BRIÃO OLIVEIRA

AS MANIFESTAÇÕES DO DUPLO EM CONTOS DE
AMILCAR BETTEGA BARBOSA

Rio Grande
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

KARINE BRIÃO OLIVEIRA

AS MANIFESTAÇÕES DO DUPLO EM CONTOS DE
AMILCAR BETTEGA BARBOSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Orientador: Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

Rio Grande
2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar e duplamente, a Daniel Baz dos Santos e Lucilene Canilha Ribeiro, por serem professores e amigos de todas as horas.

Ao professor Mauro Nicola Póvoas: mais querido e compreensivo orientador do Programa. Sem ele não haveria Bettega em minha vida, tampouco esta dissertação.

Ao meu pequeno e muito amado Gabriel de Quadros Brião, por interromper a minha vida com sua existência iluminada. Faltava-me este amor.

Ao Juliano Diniz de Quadros pelos momentos em que me incentivou, e pelo cuidado e dedicação ao Gabriel.

À CAPES, por custear meus estudos, e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, seus funcionários e professores.

A eterna fuga da realidade angustiante, gozando a liberdade fantasiosa de um lugar poetizado e almejado por muito tempo. Os olhos fechados para a crueza radical da existência e vivendo o sonho para continuar com vida.

Amilcar Bettega Barbosa

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar as manifestações do duplo na contística de Amílcar Bettega Barbosa. Para tanto, serão debatidos aspectos sobre a teoria do conto, a fim de compreender os principais processos de composição utilizados pelo escritor no *corpus* escolhido. Ademais, serão apontadas algumas questões sobre a teoria do duplo, para investigar quais as principais ocorrências do fenômeno nos contos do escritor, visando demonstrar de que maneira o aspecto do duplo se relaciona com esse gênero literário, e como pode ser relacionada à questão metalinguística presente na sua obra.

Palavras-chave: teoria do conto; duplo; literatura sul-rio-grandense.

RESUMEN

Esta disertación pretende analizar las manifestaciones del duplo en la cuentística de Amílcar Bettega Barbosa. Para eso, serán debatidos aspectos sobre la teoría del cuento, a fin de comprender los principales procesos de composición utilizados por el escritor en el *corpus* escogido. Además, serán apuntadas algunas cuestiones sobre la teoría del duplo, para investigar cuales son las principales ocurrencias del fenómeno en los cuentos del escritor, visando demostrar de qué manera el aspecto del duplo se relaciona con este género literario, y como pode ser relacionada a la cuestión metalingüística presente en su obra.

Palabras-clave: teoría del cuento; duplo; literatura sur-rio-grandense.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1 Fortuna crítica.....	10
1.1 Bettega e os outros.....	11
1.2 Bettega e ele mesmo.....	20
2 O gênero conto.....	24
3 O duplo na literatura.....	34
4 O duplo em contos de Amilcar Bettega Barbosa.....	41
4.1 <i>O voo da trapezista</i> : saltos duplos.....	41
4.1.1 Entre os homens do Arizona e Machado de Assis.....	42
4.1.2 Entre Clara e Tereza: o duplo entre irmãs.....	48
4.1.3 Entre Paulo e Alberto: o duplo entre irmãos.....	51
4.2 <i>Deixe o quarto como está</i> : uma face fantástica.....	55
4.3 <i>Os lados do círculo</i> : a invenção do duplo.....	60
4.4 “A sombra”: um caso isolado.....	64
Conclusão.....	68
Referências.....	72

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende analisar as manifestações do duplo na obra contística de Amílcar Bettega Barbosa, salientando as principais características formais utilizadas pelo escritor. Acredita-se que a partir deste trabalho será possível ampliar o horizonte de leituras críticas sobre a obra do autor, uma vez que são muitas as pesquisas que lhe são dedicadas, não só no horizonte da crítica, mas, principalmente, no âmbito acadêmico. No entanto, a maioria dos estudiosos realiza uma leitura que privilegia os aspectos fantástico, intertextual ou metalinguístico presentes em sua obra.

Devido a este aspecto, dedicou-se o primeiro capítulo à fortuna crítica do escritor, no qual foram selecionados os trabalhos que se dedicavam às questões de interesse para esta dissertação ou para a compreensão da obra do autor num sentido mais amplo, tais como os que abordavam o gênero fantástico, ou salientavam o aspecto metalinguístico e intertextual de seus textos. Com relação ao duplo, apenas um trabalho foi encontrado, mas analisava a questão de forma muito diferente da que se propõe nesta dissertação, e será referido e explicado no devido capítulo.

Tendo isso em vista, selecionou-se do conjunto de seus livros os contos em que haviam alguma manifestação do duplo para análise. Os contos escolhidos foram: “Entre Billy e Antônio”, “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto” e “O tempo das frutas cítricas”, do livro *O voo da trapezista*; “O rosto”, do livro *Deixe o quarto como está*; “Teatro de bonecos”, do livro *Os lados do círculo*; e “A sombra”, da antologia *Alquimia da palavra*. Os contos respeitam esta ordem de análise, com exceção de “A sombra” publicado primeiramente no ano de 1992, na referida antologia.

A questão do duplo, como se pode observar só se manifesta nos contos do autor, por isso foram ignorados no trabalho o romance *Barreira* e a fortuna crítica que lhe é dedicada desde 2013, ano de lançamento, até o momento, assim como os demais textos publicados em antologias e coletâneas de contos. Dessa forma, limita-se esta dissertação ao estudo de apenas um gênero narrativo.

Em virtude disso, o capítulo de teoria foi dividido em dois. Introduzindo no segundo capítulo as questões teóricas do gênero conto, que foram de fundamental importância para se perceber com clareza o tipo textual do qual se tratava o *corpus* escolhido. Já ao terceiro capítulo, coube demonstrar as diferentes conceituações do fenômeno do duplo, para que fossem retomadas mais tarde, nos capítulos analíticos.

O quarto capítulo dedica-se à análise do *corpus* escolhido, com cada conto compondo um subcapítulo. Foi importante analisá-los de forma isolada, não só para manter a clareza da interpretação e da escrita, mas também, para observar as diferenças e semelhanças entre os contos.

Obviamente, a teoria do conto, assim como as considerações teóricas sobre o duplo, são retomadas no interior da análise dos contos, porém, a conceituação do fantástico, que também é uma questão que merecia uma introdução teórica de maior relevo, será incorporada no subcapítulo “*Deixe o quarto como está: uma face fantástica*”, pois é o único conto em que o duplo mantém uma relação mais estreita com o gênero que o originou. Até mesmo porque este é o livro de contos fantásticos propriamente dito de sua obra, nos demais o fenômeno ocorre pouquíssimas vezes. É importante acrescentar que a leitura que se faz do fantástico nesta dissertação tem como base as contribuições teóricas de Tzvetan Todorov e Jean-Paul Sartre.

Na conclusão foram estabelecidos os tipos de manifestações do duplo, assim como o estilo do contista Amilcar Bettega Barbosa. Para tanto, obviamente, retornaram-se a aspectos não só contidos nos capítulos analíticos, mas também se retomaram algumas considerações teóricas, a fim de dar mais unidade ao escopo da dissertação.

1 FORTUNA CRÍTICA

Amilcar Bettega Barbosa nasceu em 1964, no município gaúcho de São Gabriel. Graduiu-se em Engenharia Civil, trabalhando como engenheiro de obras e funcionário do Banco do Brasil. No ano de 1991, aos 27 anos, o escritor trocou a abstração dos números pela das letras, ao participar da sua primeira oficina de criação literária. É autor dos seguintes livros de contos: *O voo da trapezista* (1994), que tem a primeira edição realizada pelo Instituto Estadual do Livro (IEL), e a segunda edição pela WS Editor no ano de 1999; *Deixe o quarto como está* (2002); e *Os lados do círculo* (2003), ambos publicados pela editora Companhia das Letras.

“Contista de oficina”, em momento algum lhe desagradava tal alcunha, pois participar da oficina “Alquimia da Palavra”, organizada por Sérgio Côrtez, e da “Oficina de criação literária” (PUCRS), ministrada por Luiz Antonio de Assis Brasil, foram etapas fundamentais na sua formação como escritor¹.

Bettega realizou seu mestrado em Letras no ano 2000, em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com a elaboração do seu terceiro livro de contos, *Os lados do círculo*. Em 2012, doutorou-se em Etudes du Monde Lusophone – Escrita Criativa, na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, em regime de cotutela com a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Sua tese de doutoramento e a participação no projeto “Amores expressos” lhe renderam seu primeiro romance, que foi lançado em agosto de 2013, intitulado *Barreira*.

A obra de Amilcar Bettega Barbosa é reconhecida pela crítica e também junto às comissões julgadoras dos prêmios literários. Constata-se isso no currículo profissional do escritor (disponível na página eletrônica da Plataforma Lattes), onde se encontra uma lista considerável de premiações que abarcam o período de 1993 a 2005, contemplando os três livros de contos do autor. Dentre essas, sobressaem-se o Prêmio Açorianos de Literatura de 1995, na categoria *Conto e Autor revelação*, pelo livro *O voo da trapezista*; oito anos mais tarde, o autor recebeu o mesmo prêmio na categoria *Conto* pelo livro *Deixe o quarto como está*. Além desses, a publicação do livro *Os lados do círculo* foi reconhecida com o 1º lugar do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira.

¹ Os momentos pelos quais Bettega passou durante sua trajetória como escritor e seu processo de formação literária foram relatados em sua tese de doutorado intitulada *Da leitura à escrita: a construção de um escritor*, defendida em regime de cotutela na PUCRS e na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III.

Em virtude do sucesso de sua obra, os estudos dedicados aos livros de Bettega contam com uma grande diversidade de gêneros, que vão de simples notas de orelha a artigos, ensaios acadêmicos, introduções de coletâneas, teses e dissertações com a intenção de categorizar, questionar, reconhecer, e avaliar a sua obra. Essa diversidade se expressa também nos temas abordados pela crítica. Os assuntos que podem ser trabalhados através das narrativas de Bettega são os mais variados possíveis, como em qualquer obra de reconhecido valor. Pretende-se, então, neste momento inicial, fazer uma exposição dos trabalhos que possuem maior relevância para a compreensão da contística do autor; em seguida, cabe a este capítulo, também, fazer uma pequena exposição das considerações de Bettega sobre sua própria maneira de conceber o conto e algumas ideias que o nortearam no momento da criação, pertinentes não só para o estudo do gênero, como também para uma leitura mais profunda de sua obra.

1.1. Bettega e os outros

Um dos primeiros trabalhos encontrados durante a pesquisa da fortuna crítica de Amílcar Bettega Barbosa é o ensaio crítico da professora Ana Maria Lisboa de Mello, publicado em primeira versão na revista *Letras de Hoje* em dezembro de 2007, com o título “Um mundo sem promessas em *Deixe o quarto como está*”. Neste primeiro ensaio, Mello demonstra como a temática e as personagens de Bettega expressam características da produção contística de sua época, tendo em vista a presença do estranho e do absurdo como principal meio para retratar a realidade que tem início no contexto histórico pós-década de 1970, e irá repercutir e se intensificar nos anos 1990. Segundo a autora:

O emprego do insólito e do irracional foi, em muitos momentos do século XX, o recurso eleito pelos contistas brasileiros para denunciar a realidade opressiva, sem saída e sem qualquer alternativa que possa fazer face à injustiça. Nessa linhagem, incluem-se, sobretudo, os contos de J. J. Veiga e Murilo Rubião, mas também os de Moacyr Scliar, Sergio Sant’Anna e Ignácio de Loyola Brandão, entre outros contemporâneos, que palmilham os territórios do *nonsense* como recurso eloquente para denunciar a realidade sufocante, desesperançada e sem sentido (MELLO, 2007, p. 86-87).

Além dessa característica própria do período, a autora salienta que as personagens do livro *Deixe o quarto como está* costumam obedecer a um “imperativo externo”, ou

seja, elas estão destinadas a algo “que vai agindo coercivamente sobre o ser humano”. Na luta contra o cansaço, esse sempre vence, impossibilitando a superação dos conflitos, que acabam redundando numa estrutura cíclica. Isso, para Mello, é uma das características responsáveis pelo mundo sem promessas presente no livro. Esse aspecto determinante e fatalista é, para Ana Maria Lisboa de Mello, o tom principal do livro.

Já em um segundo ensaio, publicado no livro *Narrativas contemporâneas*, em 2012, com o título “A estranha realidade nos contos de Amilcar Bettega Barbosa”, a autora atribui as mesmas características constatadas na análise do livro *Deixe o quarto como está*, ao primeiro livro do autor, *O voo da trapezista*. A intenção de Ana Mello, agora, é a de contemplar o conjunto da obra, a fim de caracterizar o estilo de Bettega de maneira mais generalizada.

A escolha da autora, porém, neste segundo trabalho se tornou, no mínimo, difícil, uma vez que essas duas obras se distanciam muito, não somente no aspecto formal, como também no temático. A questão do fantástico, por exemplo, é característica fundamental de todos os contos do livro *Deixe o quarto como está*, porém, em *O voo da trapezista* o fenômeno surge em menor grau de ocorrência e de intensidade, não sendo sequer constatado em boa parte de suas narrativas. Exemplo disso são os contos: “Se o homem escutasse”, “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto”, “O trem não para”, “A travessia”, “O forte está vazio”, e “Tempo das frutas cítricas”, pelo menos. Já o terceiro livro (*Os lados do círculo*), apesar de ter sido publicado em 2009, e também abarcar a questão do fantástico, não foi mencionado pela autora em seu segundo ensaio.

Além de Ana Mello, os livros de conto de Bettega são material de análise do escritor Ítalo Ogliari. Primeiro em sua dissertação de mestrado, intitulada: *Pós-modernidade e condição humana na novíssima geração de contistas gaúchos* (2007), depois em sua tese de doutorado: *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil* (2010), publicada em livro pela editora 7Letras em 2012, no qual Ogliari amplia seu trabalho com o gênero, propondo uma poética do conto em âmbito nacional.

O autor tem como foco de sua dissertação a discussão de conceitos relevantes da pós-modernidade sob a perspectiva da situação do homem atual e a representação desse sujeito na novíssima geração de contistas gaúchos (iniciada a partir dos anos 1990). O conto produzido no período mencionado tem como principal característica, segundo o autor, a presença do fantástico. Os exemplos utilizados para demonstrar seu ponto de

vista são os livros *Deixe o quarto como está*, de Amilcar Bettega Barbosa, *Vidas cegas*, de Marcelo Benvenuti, e *Ovelhas que voam se perdem no céu*, de Daniel Pellizzari. Evidentemente, a escolha pelo livro de Bettega deve-se à ocorrência do fantástico na obra referida, e também no fato de suas personagens viverem o que Ogliari considera o absurdo da condição humana.

No sexto subcapítulo de sua dissertação, que se intitula “*Deixe o quarto como está: passividade e conformismo*”, tem-se em Bettega a concepção de um terceiro tipo de sujeito pós-moderno², que seria “um sujeito extremamente passivo e conformado com tudo” (OGLIARI, 2007, p. 84). O autor salienta a indiferença e o caráter fatalista das personagens, principalmente no conto “Exílio”, no qual a autoconsciência do protagonista revela um sentido de liberdade do indivíduo pós-moderno, já que as personagens têm a ilusão de viver em uma realidade que desejam. Um dos pressupostos teóricos de Ítalo Ogliari é Zygmunt Bauman, para quem a única forma que o sujeito pós-moderno encontrou de se sentir livre é se submetendo às imposições da sociedade e seguindo suas normas, características da chamada “modernidade líquida”. Por isso, para Ogliari, os seres de Bettega são voláteis e líquidos:

Bettega apresenta um indivíduo indiferente ao certo ou ao errado em sua vida. Que não se esforça para ser feliz. Apenas precisa sobreviver, e segue aceitando as mudanças de sua vida, conformado, na tentativa de manter-se vivo. Caso a felicidade surja, ele se contenta, mas caso não vier, ele não se rebela como em Daniel Pellizzari. É um sujeito moldável: um boneco da sociedade, cuja única crença é na fatalidade. O que acontece é porque deve acontecer. Mais uma vez preso a um cotidiano rotineiro, como nas obras anteriores, o indivíduo em *Deixe o quarto como está* se adapta de forma fácil a tudo que muda em sua vida, com mínima relutância. É um homem volátil, sem identidade: um ser líquido (OGLIARI, 2007, p. 85).

Além disso, a obra de Bettega é referida também nas considerações finais da tese de doutorado de Ogliari, quando este afirma que o autor pós-moderno é aquele que faz uso da apropriação e negação de outros autores, mesmo que precise deles para fazer literatura:

O ser da literatura, para Foucault, é o ser na negação, do simulacro, da imitação, que também é repulsa: local onde – reescrevendo, mas também parodiando ou mesmo negando, em diálogo com aquilo que a modernidade postulou como poética para a escrita do conto – o conto

² Os outros dois tipos são referentes às personagens de Marcelo Benvenuti e Daniel Pellizzari.

pós-moderno se instaura, tem seu nascedouro, sua poética. E o autor assassino de todos os outros autores – mas que não poderia fazer literatura sem eles – e que possui plena consciência desse jogo de apropriação e negação, e faz disso sua literatura, é o autor pós-moderno: a mesma consciência que lhe possibilita a paródia e a desconstrução. É o autor que sabe que seu texto nada mais é do que cópia de outro texto e que, ao mesmo tempo, é seu abandono, fazendo de sua obra algo original (OGLIARI, 2012, p. 122).

Ogliari utiliza como exemplo disso o conto “A/c editor cultura segue resp. cf, solic. fax”, do livro *Os lados do círculo*. O conto tem como enredo uma espécie de “apropriação” de um texto do contista Julio Cortázar. Ogliari acredita que Amilcar Bettega Barbosa é um bom exemplo de paródia pós-moderna em virtude deste recurso:

Amilcar mantém, em sua escrita, o modelo moderno, claro na elaboração arquitetural e estética de seus contos. No entanto, o que o aproxima do que entendemos como contística pós-moderna – já que também afirmamos que o moderno está dentro do pós-moderno – e sua plena e total ciência de que, nas palavras de seu narrador: “Quando conheci Cortázar eu já o imitava descaradamente”. É a plena consciência de que sua literatura é, como também afirma o narrador de “A/c editor cultura segue resp. cf, solic. fax”, uma reescrita: a mesma consciência metaficcional de reescrita que possibilita a paródia e a ironia formal pós-modernas (OGLIARI, 2012, p. 123-124).

No conto referido, através do recurso metalinguístico, que pode ser encontrado também em outros contos de Bettega, é construída uma autorreflexão analítica e autoconsciente de seus narradores, que ironizam a si mesmos. Além disso, o enredo do conto consiste na apropriação por parte do narrador de um conto de Cortázar, e, dessa forma, o protagonista constrói sua narrativa individual. A partir desse caráter metalinguístico e de paródia, é possível para Ogliari ver nesse conto um exemplo de conto pós-moderno brasileiro.

Outro trabalho dedicado à obra de Amilcar Bettega que merece atenção é o da professora Masé Lemos, intitulado “*Os lados do círculo – espaços ficcionais*”, publicado no livro de ensaios *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*, de 2007, no qual a autora aborda a questão do espaço narrativo, tanto dos ambientes quanto da geografia urbana nos contos do livro *Os lados do círculo*. A autora salienta, além de aspectos espaciais, outros elementos, tais como o fantástico, a metalinguagem, a hibridização do espaço, o deslocamento, o duplo, entre outros, a fim de caracterizar o estilo de Bettega.

Uma das importantes considerações de Lemos acerca da obra de Amílcar Bettega que merece atenção especial para esta dissertação trata da questão do duplo. Porém, em virtude desse não ser o foco principal de seu trabalho, apenas menciona a ocorrência do fenômeno entre os contos na ordem sequencial do livro, na forma de espelhamento, chamando atenção para a estrutura que se estabelece, como se um conto fosse desdobramento de outro, até que se forme a figura do círculo, conforme demonstra o trecho: “E justamente o conto em questão é “Mano a mano”. Como já dito, esta narrativa vem logo em seguida a “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”, que surge como um duplo, um espelho entre ficção e reflexão crítica. Ou tudo já não seria ficção?” (LEMOS, 2007, p. 188).

Este aspecto do duplo, como poderá ser observado ao longo deste estudo, repercute de diversas formas ao longo dos três livros de contos do autor, e será analisado em seus devidos capítulos.

O segundo trabalho que menciona a questão do duplo é o da acadêmica Marcela Ferreira da Silva, intitulado “No encaço da contemporaneidade: um olhar para a narrativa brasileira da década de 90”. A autora propõe uma discussão sobre a narrativa brasileira contemporânea; para tanto, utiliza as antologias de contos organizadas por Nelson de Oliveira: *Geração 90: manuscritos de computador*, e *Geração 90: os transgressores*. Amílcar Bettega faz parte de ambas as antologias, numa delas com o conto “Teatro de bonecos”, do livro *Os lados do círculo*, conto do qual Marcela analisa a questão do duplo vinculada ao fantástico e ao absurdo da condição humana do homem contemporâneo. Durante o texto, Marcela afirma:

O narrador tem consciência da sua invenção, sabe que tudo é fruto de sua imaginação, que as pessoas acham essa relação entre eles e os bonecos “estranha”, anormal. Contudo, ele narra com um tom de insanidade tratando bonecos como pessoas e atribuindo a eles ações e funções jamais desempenhadas por objetos como, por exemplo, fazer sexo, trair. Nesse sentido não são os bonecos que ganham feições humanas. Esse jogo de espelhos serve para representar a condição do sujeito contemporâneo, vazio e solitário, que não consegue estabelecer vínculos duradouros, esmagado pelo individualismo neoliberal (SILVA, 2008, p. 35).

Além desse aspecto, seria pertinente chamar a atenção para a questão metalinguística do conto, que pode ser interpretado também como uma alegoria do fazer literário. Marcela diz que esse caráter é “consciência da sua invenção” ou “fruto da

imaginação”, e acaba desfazendo o jogo do fantástico, uma vez que interpreta a atitude do narrador como loucura.

Além desses ensaios, tem-se a apresentação do livro *Deixe o quarto como está*, feita pelo escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, publicada no 15º volume de *O Eixo e a Roda*, no ano de 2007. Dentre os elogios à escrita de Bettega, Assis enumera algumas características do livro, tais como: rigor formal, temática intimista, personagens inadaptadas ao meio, incidência do grotesco e presença do surreal no universo dos contos criados por Bettega. Além disso, o escritor compara a obra do autor à do artista colombiano Fernando Botero:

Por vezes, as personagens de Amilcar incidem no grotesco, e daí a aproximação com a arte de Botero. Isso se vê, em especial, no conto que inaugura a antologia, *Autorretrato*. Se tomarmos o estudo de Wolfgang Kayser na obra *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, veremos como é fundamental, na expressão grotesca, o temor que o mundo nos inspira. O artista, governado por forças desconhecidas, representará então esse medo na forma de um mundo estranhado. Para Kayser, o grotesco é a manifestação do fantasma interior do artista, que representa o mundo através de uma expressão deformadora. São dessa estirpe as obras de Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel, nas artes plásticas; E.T.A. Hoffmann e Edgar Allan Poe, no âmbito literário (ASSIS BRASIL, 2007, p. 87-88).

Assis Brasil exemplifica o grotesco em dois contos, “Autorretrato” e “Hereditário”, e, de fato, é possível constatar que essas forças desconhecidas se manifestam também em outros contos, ainda que isso possa acontecer sem estar necessariamente vinculado à incidência do grotesco. Como é o caso do conto “Aprendizagem”, no qual o narrador vive um destino contínuo, que não o leva a lugar algum, ou no conto “Insistência”, no qual as personagens agem impulsionadas por motivos que desconhecem, mas nem por isso questionam a condição em que vivem, tornando essas forças estranhas algo natural na obra.

Outra menção importante é a inclusão de Amilcar Bettega Barbosa no cânone da literatura do Rio Grande do Sul, realizada por Francisco Bernardi no livro *As bases da literatura rio-grandense*, publicado em 1997. O trabalho de Bernardi é direcionado, principalmente, para alunos de ensino médio, visando uma apresentação dos escritores gaúchos. O livro é subdividido em gêneros literários, além disso, são explicados o contexto dos autores gaúchos e realizada uma breve análise crítica de suas obras. Dessa

forma, o autor dedica a Bettega, além de dados biográficos, o seguinte parágrafo acerca de seu primeiro livro, *O voo da trapezista*:

Seu primeiro e único livro individual, contém treze contos que retratam a vida urbana e rural. São narrativas que transmitem uma visão crítica do homem atual e sua perplexidade frente à vida contemporânea. Outro aspecto é a preocupação com a criança e sua impotência diante do adulto e sua onipotência. Cumpre salientar ainda a busca de respostas transcendentais e metafísicas, abandonando o mundo físico, sobretudo no conto “O sol vertical e uma bala no tambor” (BERNARDI, 1997, p. 137).

Esses aspectos apontados por Francisco Bernardi sintetizam bem o tom geral do livro de Bettega. Esta vertente temática da infância existe, de fato, em toda a sua obra, estendendo-se aos demais volumes, que também preocupam-se, com a representação da criança e a sua visão de mundo, assim como com o cuidado físico e com os valores que a elas são passados. O outro aspecto levantado por Bernardi, sobre o abandono do mundo físico para o metafísico, totalmente de acordo com o título do livro e a imagem de uma trapezista voando, pode ser verificado também nos contos “O violeiro azul”, “A travessia” e “O tempo das frutas cítricas”.

Outro trabalho encontrado durante a pesquisa foi o de Daniela Barbosa da Fontoura e Inara de Oliveira Rodrigues intitulado “A rotação dos símbolos em *Os lados do círculo*, de Amilcar Bettega Barbosa”. O ensaio foi publicado na revista *Disciplinarum Scientia*, no ano de 2008; nele, as autoras analisam quatro contos do livro referido: “O puzzle (fragmento)”, “A próxima linha”, “Círculo vicioso”, e “Puzzle (suit et fin)”. A abordagem principal do trabalho consiste em analisar o significado do círculo e suas representações no texto, que está presente sob vários aspectos, principalmente no da rotina de suas personagens, que buscam uma fuga ou mesmo um significado para suas vidas; no entanto, ambas ambições são em vão, pois o desfecho sempre culmina na ideia do eterno retorno. Dessa forma, as autoras chamam atenção para a estrutura circular dos contos, que impossibilita que sejam criados outros desfechos. Fontoura e Rodrigues utilizam o conto “O puzzle”, do livro *Os lados do círculo*, como um exemplo disso. Para as autoras, através dessa estrutura esférica dos contos se estabelece a necessidade de uma ligação com o próximo conto, deixando perceber que existirá uma continuação do primeiro ao último conto do livro, “O puzzle (suit et fin)”. Porém, a ligação que se dá entre os contos não se dá apenas neste nível, mas também através da

ocorrência das mesmas situações e personagens. O que varia, às vezes, é apenas o ponto de vista da narrativa.

Também é interessante mencionar a resenha de Renato Cordeiro Gomes, publicada no 6º volume da revista *Scripta*, no ano de 2003, cujo título é “Narrativas de prontidão resgatam resíduos utópicos”. No texto, Gomes faz referência à questão do fantástico no livro *Deixe o quarto como está*. Além disso, chama a atenção para as palavras do escritor Italo Calvino sobre o mito de Perseu. Gomes afirma:

As marcas da realidade estão sempre lá, contudo representadas indiretamente, como aconteceu a Perseu (citado por Calvino), o herói mitológico que foi capaz de decepar a cabeça da Medusa, sem se deixar petrificar, sem olhar-lhe a face, mas apenas para a imagem refletida em seu escudo de bronze. Dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta. E é sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, não na recusa da realidade do mundo dos monstros entre os quais estava destinado a viver – destaca Calvino. Assim Amílcar Bettega Barbosa, à maneira de Perseu, tem na recusa da visão direta a força de suas narrativas, que lidam com o fantástico enquanto mediação para dar conta de nosso cotidiano (GOMES, 2003, p. 452-453).

Esse procedimento indireto referido pelo autor pode justificar, além da ocorrência do fantástico, algumas escolhas, como o foco narrativo; exemplo disso é o conto “Autorretrato”, um dos três únicos contos em terceira pessoa do livro. E ajuda a compreender, ainda, a ironia presente na maioria dos títulos dos contos, como em “Autorretrato”, “Exílio”, “Aprendizagem”, nos quais as palavras que dão nome aos textos ganham o significado oposto, através da construção de suas narrativas.

Renato Gomes aproxima também, a respeito do emprego do fantástico, a obra de Bettega à de Kafka e Murilo Rubião. Segundo o autor, isso ocorre através da rotinização do fantástico na vida das personagens, fazendo com que essas o aceitem e o considerem como algo inevitável. Outra reflexão discute a expressão “de prontidão”, retirada deste trecho do conto “Autorretrato”:

Prontidão, é essa a palavra. Aquele homem está ali de prontidão, como um cão selvagem preso a uma correia. Calça botas, e parece orgulhoso delas. Decididamente, está a serviço da gorda. É inferior a ela, não resta dúvida, a sua cegueira mostra isso. A impressão é de que está à espera de uma ordem da gorda, e que até anseia por isso. Cego, completamente cego, e sinto que não consigo dizer mais nada sobre ele (BARBOSA, 2002, p. 12).

Como é possível observar, para Gomes, não só o escritor (Amilcar Bettega Barbosa), mas também a literatura que este produz, estão “sempre de prontidão para lutar contra o cansaço, o esgotamento do sentido, o esvaziamento do mundo, o silêncio, o vazio” (GOMES, 2003, p. 253). É esse caráter que possibilita o resgate dos “resíduos utópicos”, uma vez que esses surgem problematizados nos contos. O autor inicia a conclusão de sua resenha da seguinte forma:

Ao abordar a crise do presente, cruzando ficção e subjetividade, frente à heterogeneidade das culturas, parte da narrativa contemporânea abole a busca da verdade, mas busca ver a literatura como aquele antídoto, almejando devolver-lhe a função utópica que perdera num século que assistiu aos conflitos das propostas autoritárias de homogeneização e a agudização da heterogeneidade que caracteriza as sociedades pós-modernas (GOMES, 2003, p. 454).

Assim, Gomes caracteriza a escrita do contista como pós-moderna, e salienta que essas são características também de toda a geração contemporânea de contistas brasileiros. O teórico afirma ainda que os procedimentos escolhidos por eles se devem à busca por novos sentidos e novos modos de representação da realidade.

Outro trabalho que se dedica ao estudo do fantástico na obra de Amilcar Bettega Barbosa é o de Josilene Marinho, publicado nos anais do *I Encontro Nacional Insólito como questão na narrativa ficcional*, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no ano de 2009. Este trabalho é o que explica com mais profundidade a obra de Bettega, pois detalha o tipo de fantástico do qual se tratam seus contos, reflete sobre a vertente histórica em que se inserem, discute o caráter contemporâneo e pensa a condição humana representada pelas personagens.

Marinho inicia seu texto distinguindo o fantástico clássico, conceituado por Tzvetan Todorov, do fantástico contemporâneo, trabalhado por Jean-Paul Sartre. Partindo desses dois pilares, a autora salienta que a principal diferença nesses tipos de fantástico é que o último, no qual Kafka é exemplo primordial, é domesticado por um humanismo contemporâneo. Além disso, salienta que na contemporaneidade não há mais a hesitação apontada por Todorov, tornando assim o evento insólito aceitável, ou seja, inserido com normalidade no cotidiano das personagens.

Esse caráter contemporâneo do fantástico, segundo Marinho, está presente tanto na obra de Murilo Rubião, como na de Amilcar Bettega Barbosa. Em ambos o elemento insólito é aceito como natural. Os contos analisados pela autora são: “A cidade” e

“Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, e “Exílio” e “O crocodilo”, de Amilcar Bettega Barbosa.

Antônio Carlos Viana, também contista, no ensaio “O conto brasileiro hoje”, publicado na revista *Interdisciplinar*, no ano de 2010, dedica-se à análise do gênero na contemporaneidade e salienta cinco vertentes do conto brasileiro, considerando não só o aspecto temático, mas também a estrutura dos contos. São elas: 1ª) herdeiros da introspecção, do intimismo; 2ª) herdeiros da violência urbana; 3ª) herdeiros do insólito; 4ª) herdeiros da dimensão regional e 5ª) herdeiros da oralidade.

Para Viana, Bettega insere-se na vertente do insólito. O autor salienta a força surpreendente do livro *Deixe o quarto como está*, por trazer contos que criam mal-estar, inquietação e enigmas. Além disso, é exposta uma breve análise dos contos “O crocodilo I” e “O crocodilo II”. Para Viana, os autores dessa vertente (Amilcar Bettega, Nelson de Oliveira e Paulo Henriques Britto) dão continuidade ao melhor da tradição do realismo fantástico hispano-americano.

Há, por fim, Rafaela Cardoso Corrêa, aluna da UERJ, que em seu ensaio “O insólito nas narrativas de Mário de Carvalho e Amilcar Bettega Barbosa: uma leitura de ‘Dies Irae’, ‘O crocodilo I’ e ‘O crocodilo II’”, publicado nos anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP em 2011, prefere também observar em sua análise a presença de elementos insólitos, uma vez que, para a autora, os gêneros maravilhoso, fantástico e estranho têm o insólito como marca própria.

1.2. Bettega e ele mesmo

Geralmente, as opiniões do autor acerca de sua própria produção artística são levadas em consideração quando se trata de uma crítica biográfica. Ao se tratar de uma crítica que privilegia o caráter imanente do texto, a figura do autor é desconsiderada. Buscando um ponto de equilíbrio entre essas duas posturas é que, neste momento, será realizado um levantamento de algumas considerações importantes de Amilcar Bettega Barbosa sobre a sua própria produção contística.

Em sua tese de doutorado, defendida no ano de 2012, e já referida anteriormente, Bettega realizou um estudo sobre a sua formação literária. Partindo da sua trajetória pessoal, o autor visa elencar os momentos-chave que o transformaram em um escritor. Esse percurso abarca desde as motivações iniciais com a formação do leitor, a sua passagem pelas oficinas e a passagem de contista a romancista. Portanto, são três os

momentos escolhidos pelo autor para debater sobre sua experiência: 1º) da leitura à escritura, 2º) do manuscrito ao livro e 3º) do conto ao romance.

Porém, a despeito de sua obra, a tese do autor não aprofunda a opinião crítica sobre os seus próprios textos, obviamente, devido ao foco do trabalho. O único conto que é referido com maior atenção e, mesmo assim, brevemente, é o conto “Mano a mano”, que faz parte do livro *Os lados do círculo*. O autor o menciona quando fala da questão da influência e revela que o conto trata-se de uma cópia consciente dos contos de Julio Cortázar.

O momento mais importante na tese, para os estudiosos do conto enquanto gênero e da obra de Bettega, é a parte na qual o autor faz um acompanhamento do percurso histórico do conto, desde Poe e Tchekov, e demonstra a relevância desses contistas, não só para o gênero, mas também para sua produção individual. Um dos critérios teóricos apontados consiste na estrutura circular do conto, oriunda da unidade de efeito:

É esta unidade de efeito, segundo Poe, que vai nortear a construção do conto, desde sua primeira frase, com vistas ao final. Assim, o modelo da história curta estaria ligado à ideia de uma trama premeditada, de maneira que o desenlace governe todo seu desenvolvimento anterior. Tal desenlace daria unidade aos incidentes narrados, amarrando-os numa sincronia íntima que, então, se verifica em todo enredo – aquilo que, já no século XX, o formalista russo Tomachevski viria a chamar de *desfecho regressivo* (BARBOSA, 2012, p. 66).

Além de Edgar Allan Poe, em seguida, Bettega utiliza Julio Cortázar para expressar o caráter de esfera característico do gênero:

Creio que Julio Cortázar, outro contista de mão cheia que se dispôs a pensar sobre o conto, se apoia nestas duas vertentes básicas quando propõe a esfera como metáfora ideal do conto. O pequeno ambiente onde se desenrola o conto, o íntimo envolvimento do narrador com o fato narrado, como se ambos fossem uma só coisa, e a sempre buscada intensidade que o obriga a eliminar “todas as ideias ou situações intermédias, todos os recheios ou fases de transição, são aspectos defendidos por Cortázar como fundamentais ao conto e que o aproximam da forma “perfeita e autárquica” da esfera (BARBOSA, 2012, p. 67).

O escritor acrescenta ainda, o fascínio que tem por algumas narrativas que “empurram à releitura”, por serem textos que trazem em seu final algo que ilumina todo o narrado, fazendo com que na segunda leitura haja mais sensibilidade em perceber certos elementos que passam despercebidos na primeira passagem. Além disso, Bettega

salienta o caráter de respeito mútuo que se estabelece entre escritor e leitor através da segunda leitura do texto:

É uma deliciosa sensação de lento descobrimento que, sem dúvida, está a serviço do jogo de sedução necessário entre texto e leitor. Quando este percebe que aquele não se entregou por inteiro, mas que guardou determinados umbrais que só se mostrarão sob a luz retrospectiva do final, há uma valorização recíproca: do texto, por parte do leitor que o respeita por ter conseguido “ocultar-lhe” nuances; e do leitor, por parte do texto que não subestima a sua inteligência e não subestima a sua participação. Parece-me que tal característica, dentre gêneros narrativos, é mais facilmente encontrada no conto. E creio que o motivo está vinculado ao caráter de enclausuramento que a leitura de um bom conto sempre traz (BARBOSA, 2012, p. 67-68).

Este vínculo entre escritor e leitor se dá em quase todos os contos de Amílcar Bettega Barbosa, que explora com eficácia o final de suas narrativas. A grande maioria de seus contos têm esse caráter cíclico, de esfera, de estrutura fechada, que remete ao início, e que, além disso, segundo suas considerações, ajuda a fortalecer o vínculo entre escritor e leitor.

Já nos depoimentos dados em entrevistas, Bettega revela um pouco mais sobre o aspecto formal, temático e algumas pretensões que tinha ao escrever alguns de seus contos. Na entrevista intitulada “Matemática do conto”, realizada por Carlos Eduardo Ortolan Miranda, quando é indagado sobre a composição de *Os lados do círculo*, Bettega responde:

Penso um livro sempre dentro de uma unidade, e essa unidade normalmente passa pela forma. Ela poderá ser de vários tipos, estilística e – mesmo saindo um pouco da forma-temática, como no meu livro anterior (*Deixe o quarto como está*) ou, como por exemplo em *Os lados do círculo*, ela vai ser buscada na exploração de uma ideia, de um conceito, no caso, essa ideia de circularidade (...). No conto “Círculo vicioso” que você cita, é onde a repetição, e o peso dessa repetição, é mais forte e evidente, e sim, pode ter qualquer coisa da concepção cíclica da história ou do eterno retorno nietzschiano, ainda mais que faz alusão ao fato histórico e às suas consequências. Mas não foram esses conceitos que nortearam a concepção do livro, pelo menos não conscientemente (MIRANDA, 2006, p.2).

Acerca deste critério de unidade pode-se perceber a preocupação de Bettega para o aspecto formal dos contos. Nesta citação também é possível observar que o autor tem opinião semelhante ao restante da crítica.

Ainda sobre a unidade de seus contos em entrevista que concedeu a Agnes Sanfelici, na tese de doutorado *Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras* do ano de 2009, quando é solicitado pela entrevistadora que fale sobre seus livros, Bettega repete: “Quanto aos meus livros, não saberia dizer muito a respeito deles. Os três que publiquei são livros de contos, mas todos eles têm a sua unidade particular. São muito diferentes entre si, na minha opinião” (SANFELICI, 2009, p. 205). Além desse brevíssimo comentário, a atenção maior é dedicada à sua trajetória como escritor.

Em torno do aspecto temático, na entrevista a Carlos Miranda, Bettega salienta que queria criar uma impressão de claustrofobia com a composição de *Os lados do círculo*:

A impressão de claustrofobia dentro de um apartamento quarto-e-sala é a mesma quando nas ruas da metrópole e seus espigões perfilados. O trânsito louco, o bombardeio visual das placas de propaganda, o esmaecimento da afetividade, a solidão em meio à impessoalidade das multidões, ajudam a dar a ideia de encerramento à vida da cidade (MIRANDA, 2006, p.2).

Esse caráter temático sobre o homem contemporâneo, solitário, impotente e massacrado pela vida nos grandes centros urbanos que a obra de Bettega alude, já salientado por outros críticos, se adapta com perfeição à estrutura circular sugerida pelo gênero.

Pode-se concluir, após este breve olhar sobre a fortuna crítica que é destinada a estes três livros de contos, e a partir das considerações pessoais acerca de seu trabalho literário, que Amilcar Bettega Barbosa trata-se de um escritor dedicado, preocupado não só com a forma, mas também com o leitor, que é respeitado desde as camadas menos visíveis do texto. Além disso, o autor trata com profundidade a elaboração de seus temas, e cuida minuciosamente dos detalhes da forma da narrativa curta, tem o conhecimento não só da literatura como da teoria dos grandes mestres que realizaram a história do gênero, tais como Poe e Cortázar. Esses podem ser alguns elementos que garantem o sucesso de crítica e a quantidade de trabalhos dedicados à sua obra.

Ainda restam diversas temáticas que não foram abordadas nos contos de Bettega, tendo isso em vista, pretende-se através deste trabalho fazer parte da crítica que é dedicada à sua obra, realizando com esta dissertação a análise do fenômeno do duplo em seus contos, uma vez que este tema, conforme referido anteriormente, foi tratado apenas de maneira superficial no âmbito da crítica.

2 O GÊNERO CONTO

Neste breve prelúdio sobre o gênero conto, é importante apontar que não há como, nesta ocasião, debater todas as formas da narrativa curta que surgiram ao longo de seu percurso histórico, tampouco se tem tempo de investigar suas origens, diferenciadas de uma cultura para outra. Além disso, a obra de Amílcar Bettega Barbosa também é bastante variada formalmente, da mesma forma que são variadas as suas influências (tais como: Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Anton Tchekov, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles etc.). Portanto, o recorte que será feito estará condicionado à forma dos contos que serão analisados, ou seja, aqueles que abordam a questão do duplo. Assim sendo, será realizada a apresentação dos principais pilares teóricos que contribuíram para fazer a história deste gênero. Em seguida, será apresentada a forma do conto com base em trabalhos como o de Massaud Moisés, que divide as unidades compositivas da narrativa.

Trabalhos como o de Nádia Gotlib, Antonio Hohlfeldt e Alfredo Bosi, por exemplo, buscam mapear os principais autores que contribuíram para a forma do conto contemporâneo. A grande maioria trata-se de contistas. Gotlib, cujo trabalho abarca o maior número desses autores, aponta os nomes de Edgar Allan Poe, Anton Tchekov, Guy de Maupassant, James Joyce, Julio Cortázar e Horacio Quiroga como os responsáveis pelas principais contribuições formais que moldaram o conto, esboçando uma teoria que, de certa forma, explique as diretrizes do gênero.

O conto abordado por Gotlib pode ser chamado de conto contemporâneo, mas a autora recua na história do gênero para compreender melhor o que é, em termos formais, o fenômeno na atualidade. Vale salientar que os contos bettegueanos ainda se mantêm muito ligados à forma do conto moderno, elaborada durante o século XIX, cujo principal representante é Edgar Allan Poe. O crítico Antonio Hohlfeldt salienta que esta forma foi popularizada através da imprensa, principal meio de publicação das narrativas:

No Brasil, igualmente, na voga francesa, foram os jornais que popularizaram o gênero, de tal forma que alguns dos estudiosos do conto brasileiro chegam a indicar seus primórdios em 1841, com a publicação de “As duas órfãs”, de Norberto de Souza e Silva (HOHLFELDT, 1981, p. 17).

Em seguida, o autor aponta o mesmo fenômeno acontecendo nos Estados Unidos, onde Edgar Allan Poe tece os primeiros esboços de uma teoria do gênero, ao prefaciar a segunda edição do livro *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, no ano de 1842. Além desta contribuição, parte da teoria do conto de Poe está no ensaio “Filosofia da composição”, de 1846, no qual o escritor demonstra os procedimentos utilizados na elaboração de seu poema “O corvo”, e salienta as semelhanças entre os dois gêneros, no que se refere ao critério de unidade de efeito.

Além de Hohlfeldt, Amílcar Bettega, com base no estudo de Fábio Lucas, intitulado “O conto no Brasil moderno”, também alude a este mesmo momento de transformação do gênero, salientando que a revolução da imprensa foi fundamental para fixar as características da narrativa curta:

O espaço reduzido do jornal e a obrigatoriedade da concorrência com textos que ofereciam diferentes tipos de atrativos ao leitor foram aspectos que não passaram despercebidos para Poe quando ele voltou sua análise para o gênero conto e perscrutou suas potencialidades. Conquistar um leitor acometido dos mais variados estímulos que a metrópole emergente propiciava e, sobretudo, um leitor de jornal pronto a virar a página ao mínimo sinal de monotonia do texto, foi certamente um problema que, se não formulado claramente, Poe intuiu ao defender uma “unidade de efeito” como condição básica para que o conto funcione como um texto de interesse, ou seja, para que exerça sobre o leitor uma forte impressão que capture sua atenção e o retire de uma possível e indesejada passividade (BARBOSA, 2012, p. 66).

Tendo este leitor em foco, ou seja, o leitor real, é possível observar como os conceitos de Poe se imbricam para que se crie um texto que seja capaz de fisgá-lo em uma “assentada só”. Para tanto, desde “Review of Twice-Told Tales” de 1842, Poe estabelece os componentes básicos do gênero, visando obter o efeito único desejado, ou seja, a “unidade de efeito”, que para o escritor é o aspecto fundamental ao qual as demais unidades estão subordinadas. Acerca desta unidade, Nádia Gotlib explica que, para o escritor,

A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”. E como “todas as excitações intensas”, elas “são necessariamente transitórias”. Logo, é preciso dosar a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído (GOTLIB, 2001, p.32).

Dessa forma, agregada à noção de unidade de efeito é que surge a famosa medida extensiva do conto ou poema que consiste na “leitura de uma só assentada”, que se trata do conceito de brevidade (narrativas que requeiram de meia hora a duas horas de leitura atenta). Pois, mais de uma assentada pode fazer com que o mundo exterior interfira na leitura, prejudicando a totalidade do conjunto. Nácia Gotlib lembra que outra noção importante de Poe para a construção básica do conto é a “economia dos meios narrativos”, que se trata de conseguir com o mínimo de meios o máximo de efeitos, eliminando, dessa forma, tudo que não estiver relacionado com o efeito final.

Para Edgar Allan Poe, esses conceitos só são possíveis tendo o desfecho em vista. Portanto, o epílogo deve ser a primeira coisa que o artista deve ter em mente a fim de alcançar o efeito desejado:

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou casualidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção (POE, 1981, p. 911).

Porém, nesta dissertação, para respeitar o caráter contemporâneo do conto de Amílcar Bettega Barbosa, é preciso que se faça uma pequena intervenção, chamando atenção para a crítica a Edgar Allan Poe realizada por Alfredo Bosi, mais de um século depois, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1981), que diz:

É provável, também, que o “efeito único” exigido por Edgar Allan Poe de todo conto bem feito não resida tanto na simplicidade do trecho ou no pequeno número de atos e de seres que porventura o habitem; o sentimento de unidade dependerá, em última instância, de um movimento interno de significação, que aproxime parte com parte, e de um ritmo e de um tom singulares que só leituras repetidas (se possível, em voz alta) serão capazes de encontrar (BOSI, 1981, p. 8).

Por isso, em vez da palavra-chave do conto tratar-se de “unidade de efeito”, para Bosi o termo definidor do conto seria a palavra “situação”. E explica que a “invenção do contista se faz pelo achamento (*invenire* = achar, inventar) de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama” (BOSI, 1981, p. 8). Além disso, no mesmo sentido em que Bosi coloca, pode-se dizer que a ideia do desfecho regressivo e da forma circular do conto fazem com que a “leitura de

uma assentada” seja, pelo menos, posta em questionamento, pois é necessária uma segunda leitura para uma interpretação mais completa.

Depois de Poe, obedecendo à ordem estabelecida por Nádía Gotlib, outro escritor que contribuiu para a forma do conto moderno é o russo Anton Tchekov, que, apesar de não ter redigido nenhuma teoria propriamente dita, manteve uma farta correspondência literária na qual deixou, através de opiniões críticas sobre a obra de outros escritores e da sua própria obra, um legado para o gênero. Com base nestas epístolas, Sophia Angelides propõe uma poética, resgatando nas cartas do período de 1880 a 1890, algumas considerações do autor que contribuíram para transformações no gênero.

Alguns dos conceitos de Tchekov coincidem com os de Edgar Allan Poe, conforme poderá ser observado nas considerações realizadas mais adiante, como é o caso dos critérios de “brevidade” e “impressão”. Além desses, são de Tchekov as noções de força, clareza e compactação.

Porém, segundo o contista, um dos primeiros passos para que se obtenha um bom texto é ser objetivo. Na primeira carta da compilação realizada por Angelides, de 10 de maio de 1886, destinada a seu irmão, Tchekov elenca as condições necessárias para que seu texto se torne uma obra de arte:

“A cidade do futuro” só se tornará uma obra de arte nas seguintes condições: 1. Ausência de palavrorio prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2. Objetividade total; 3. Veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 4. Brevidade extrema; 5. Ousadia e originalidade – fuja dos chavões; 6. Sinceridade. (ANGELIDES, 1995, p. 52).

Sophia Angelides explica que a “objetividade total” trata-se da “postura imparcial do escritor diante dos fatos a serem representados” (ANGELIDES, 1995, p. 213). Já nesta primeira carta, observa-se o caráter de “compactação”, subentendido no primeiro, segundo e quarto itens. Além disso, a autora explica no decorrer de seu estudo sobre as correspondências de Tchekov que a palavra “objetividade” será substituída por “contenção” no final dos anos 1890.

Já Nádía Gotlib inicia o subcapítulo dedicado a Tchekov salientando uma semelhança com a teoria de Poe, que consiste na questão da brevidade, tanto que para o russo mais vale “dizer *de menos* que *demais*” (GOTLIB, 2001, p. 42). A autora acrescenta ainda o efeito que o conto deve causar no leitor, a impressão total, e o suspense como conceitos que aproximam os dois escritores. Acrescentem-se a esse os

conceitos de novidade, força, clareza, e compactação, todos oriundos da objetividade, e se tem uma breve noção da contribuição tchekoviana para a narrativa curta.

Esses dois contistas foram responsáveis pelas principais transformações no gênero durante o século XIX. Suas contribuições teóricas até a contemporaneidade podem ser observadas, mesmo que se faça uma adaptação de seus conceitos, até porque os próprios autores enquanto contistas não seguiram à risca seus princípios.

Por isso, seguindo os mesmos passos de Edgar Allan Poe, no livro *Valise de cronópio*, o contista argentino Julio Cortázar faz suas próprias considerações acerca do gênero, pois crê que todo contista deve ter uma ideia viva do que significa um conto, e para o autor a melhor maneira de se chegar ao cerne da narrativa curta é através de imagens:

(...) se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós (...) (CORTÁZAR, 1974, p. 150-151).

Depois disso, o contista argentino introduz diversas imagens que representam o gênero, como por exemplo as metáforas do fotógrafo e do boxeador. Na primeira, o contista lida com a noção de limites tal qual o fotógrafo, pois ambos “sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos” (CORTÁZAR, 1974, p. 151). Na segunda, considerando a comparação com o gênero romance, afirma que este “ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 1974, p. 152), pois o romance vai acumulando de maneira gradativa seus efeitos no leitor, enquanto o conto, desde as primeiras frases, encaminha-se para o epílogo, e seu efeito único.

Além dessas definições dadas através de imagens e metáforas, Cortázar também introduz algumas noções que ajudam a reconhecer quando um conto mostra-se falho, tais como significação, intensidade e tensão, acrescentando que esses conceitos só funcionam interligados. O material significativo pode residir no seu tema, “no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” (CORTÁZAR, 1974, p. 152-153). Para o

autor, esse momento de escolha do tema já tem sentido e significação para o escritor, pois já é possível reconhecer os elementos que se transformarão em obra de arte.

Já a intensidade consiste em eliminar todas as ideias ou situações intermediárias, “recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (CORTÁZAR, 1974, p. 157). Por fim, a tensão é também uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor vai nos aproximando do que está contando, parecido com suspense, ou melhor, o contar da história.

Todas essas metáforas são importantes, porém, nenhuma delas supera o poder imagético da forma esférica da “bolha de sabão que se desprende do autor, do seu pito de gesso” (GOTLIB, 2001, p. 69). Nadia Gotlib dedica um trecho especial a esta imagem criada por Cortázar, que consiste na representação da independência do conto com relação ao autor e ainda:

É a figura que representa também a forma fechada e tensa do conto, como o fora para Poe. Tal como o modelador de argila, o contista trabalha esta forma de dentro para fora, até sua tensão maior, na forma esférica: a forma do conto é a da esfera, construída sob tensão máxima, e em cujo interior o autor deve mergulhar, antes de soltá-la (GOTLIB, 2001, p. 70).

Para Cortázar, essa imagem representa a autarquia do conto, ou seja, sua capacidade de manter sua autonomia formal, dispensando elementos externos, tais como a ligação com seu autor, por exemplo, para fazer sentido. Bettega, em todos os seus livros explora esta forma, porém, em *Os lados do círculo* o autor ultrapassa a individualidade de cada narrativa, levando a noção de círculo, ou sua estrutura cíclica, para o âmbito de todo o livro, uma vez que as situações e personagens são “lados”, ou seja, outros pontos de vista, de uma mesma história.

Além desses trabalhos apontados por Gotlib, é importante acrescentar a contribuição do escritor argentino Ricardo Piglia, cujas “teses sobre o conto” têm obtido bastante respaldo nos trabalhos acadêmicos nos últimos anos. Em seus textos intitulados “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto”, o escritor afirma que esta forma narrativa traz em seu interior uma história diferente da que é narrada, ou seja, trata-se de duas histórias: “O conto é um relato que encerra um relato secreto” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Dadas as considerações de caráter conceitual, pode-se encaminhar este capítulo para sua segunda etapa: a análise das unidades estruturais dos contos de Bettega. Já se

pode adiantar que os livros *O voo da trapezista* e *Os lados do círculo* são os que mais variam em termos de experimentação gráfica. O primeiro possui um conto realizado em um só parágrafo (título do conto); já o segundo, possui um conto constituído em dois grandes blocos de texto paralelos, que, se lidos na linearidade da página, permitem que se acompanhe duas cenas simultaneamente. Porém, são experimentos que ocorrem eventualmente no conjunto da obra, e não chegam a violar as unidades características do gênero. Além disso, a maioria das narrativas bettegueanas têm uma estrutura tradicional, ou seja, seguem os princípios de unidade referidos pela teoria. Alguns desses são apontados por Massaud Moisés no livro *A criação literária: prosa*, que se apoia na noção de unidade de efeito elaborada por Edgar Allan Poe. Portanto, os contos de Bettega tratam-se deste tipo, salvo uma ou outra exceção devido ao caráter contemporâneo de sua obra.

Um exemplo de marcas contemporâneas nessas narrativas que consiste na elaboração da instância temporal, que não obedece ao critério de unidade de efeito. Acerca desta unidade no conto tradicional, Moisés afirma que:

(...) aqui também se observa igual unidade. Com efeito os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado e o futuro, o conflito se passa em horas ou dias. Se levam anos, de duas uma: 1) ou trata-se dum embrião de romance ou novela, 2) ou o longo tempo referido aparece na forma de síntese dramática (MOISÉS, 1982, p.22).

Após esta afirmativa, o autor utiliza o conto machadiano “Missa do galo” para exemplificar que não importam os acontecimentos posteriores ao episódio que está sendo narrado. Porém, nos contos escolhidos, o tempo é mais complexo do que isso. A tal “síntese dramática”, referida na citação (que consiste em se referir ao tempo que não interessa da forma mais breve e concisa possível), atrelada ao mergulho memorialístico que as personagens realizam nas narrativas são aspectos fundamentais para resgatar em suas lembranças os motivos que as levaram a realizar certos atos. Por exemplo, em *O voo da trapezista*, os três contos analisados neste trabalho são memorialísticos, nos quais as personagens precisam buscar ao longo do seu passado os momentos que foram, gradativamente, ocorrendo para que o desfecho acontecesse.

Outra consideração pertinente acerca do tempo é feita por Herman Lima, no livro *Variações sobre o conto*. Para o autor, uma das grandes diferenças entre a narrativa

curta e o romance é que o primeiro carrega no discurso narrativo uma carga de passado, de evento acontecido, enquanto o segundo o fato é narrado na medida em que acontece:

O conto é apresentação de fatos que ocorreram e cuja reprodução é regulada pelo narrador, conforme as leis da exposição e da persuasão. A diferença consiste, portanto, em que o caso do romance está se passando, ao passo que o conto se passou, isto é, que o conto se dispõe em torno dum passado (LIMA, 1952, p. 4).

Esta consideração, apesar de se confirmar na maioria das narrativas, obriga a um tênue detalhamento tendo em vista os contos trabalhados, pois estes são, pelo menos, instigantes neste aspecto, principalmente o primeiro (“Entre Billy e Antônio”) porque trata de um evento narrado num passado quase imediato ao da narrativa.

Salvo estas pequenas alterações que o *corpus* analítico impõe à teoria escolhida, a maioria do conjunto da obra bettegueana obedece ao preceito de unidade de tempo, mas nos contos analisados tem-se essa unidade adaptada à elaboração da temática do duplo, trabalhando com, no mínimo, dois tempos narrativos.

A mesma atenção merece o critério referente às personagens. Mesmo tratando-se da construção do duplo, fazendo com que mais de um personagem mereça a atenção na hora da leitura, é a trajetória de apenas um sujeito que será narrada, a do protagonista. Dessa forma, pode-se reafirmar a veracidade das considerações de Massaud Moisés nos contos de Bettega, pois são poucas as personagens com as quais trabalha, porém a classificação feita pelo teórico não se aplica nesses casos:

(...) as personagens tendem a ser estáticas ou planas: porque as surpreende no instante climático de sua existência, o contista as imobiliza no tempo, no espaço e na personalidade. Em vez de crescerem diante de nós, como as personagens de romance, oferecem apenas uma faceta de seu caráter, não importa a mais importante (...) (MOISÉS, 1982, p. 26-27).

As personagens dos contos de Bettega não possuem esse caráter, talvez por terem um passado importante para a narrativa, talvez por terem conflitos identitários em questão, ou, até mesmo, pelos dois motivos. Suas existências estão em um conflito psicológico que, gradativamente, culmina em uma ação. A ação, pode-se dizer, é um resultado trágico do percurso dessas personagens.

Tendo isso em vista, no que se refere ao critério de ação e espaço, para o autor, estes também devem se submeter ao princípio da unidade. Moisés explica que a unidade

de espaço deve corresponder à de ação, pois esta engloba maior densidade dramática. Além disso, se o personagem realizar algum deslocamento espacial deve ser por necessidade imposta pela narrativa, ou por se tratar de um conto que ultrapassa as características do gênero. Nas palavras do autor:

Raramente as pessoas se deslocam para outros sítios. E quando isso ocorre, de duas uma: ou a narrativa procura abandonar sua condição de conto ou o deslocamento advém de uma necessidade imposta pelo conflito que lhe serve de base, vale dizer, preparação da cena, busca de pormenores enriquecedores da ação, etc. Nesta alternativa, o espaço ocupado pelas personagens antes do lugar onde se desenrola a cena principal é dramaticamente neutro ou vazio, *espaço-sem-drama*, ao passo que o outro é *espaço-com-drama* (MOISÉS, 1982, p. 22).

Conforme a citação demonstra, é possível observar que ela se aplica à maioria das narrativas do conjunto da obra de Amílcar Bettega Barbosa, porém, há casos em que até mesmo o “espaço-sem-drama” ganha força significativa, pois revela o conflito entre as diferenças de mentalidades que vivem em cada um desses lugares diferentes. Não é à toa que se tratam das narrativas mais longas do livro *O voo da trapezista* (“Entre Billy e Antônio” é uma delas), e de *Os lados do círculo* (“Teatro de bonecos”). Porém, neste último o deslocamento espacial serve principalmente para enfatizar a solidão da personagem, e seu afastamento da realidade.

Da proposta de Massaud Moisés, ainda é possível salientar mais uma questão pertinente que deve ser adaptada para se pensar nos contos do *corpus* analítico. A questão da estrutura. Para o autor “o conto é essencialmente ‘objetivo’, ‘plástico’, ‘horizontal’”, e, por isso, costuma ser narrado na terceira pessoa. Segundo o escritor o conto ainda “foge do introspectivismo porque a realidade concreta e viva constitui-lhe o terreno de eleição” (MOISÉS, 1982, p. 27). Dessa forma, aponta que as digressões e divagações discursivas, assim como a imaginação, não podem ser características da narrativa curta, e introduz a metáfora do fotógrafo, tal qual Julio Cortázar, mas, desta vez a imagem salienta o aspecto plástico, objetivo e de retratação da realidade. Captar o que vê é o que a câmera do contista de Massaud Moisés sugere. Porém, diante dos contos de Bettega analisados aqui, deve-se fazer uma adaptação desta metáfora do fotógrafo, pois se tratam de autorretratos, na medida em que são narrados pelos próprios protagonistas.

Encaminhando este capítulo ao seu final, pode-se observar que a teoria do conto contribui bastante para a compreensão do *corpus* escolhido, além disso, a mesma é

passível de aplicação de seus conceitos, uma vez que se respeitem os limites impostos pelas narrativas, que, geralmente, devem-se ao caráter contemporâneo de suas formas. Deste modo, já é possível constatar que todos os contos escolhidos como *corpus* desta dissertação são narrados em primeira pessoa por um narrador protagonista. Além disso, a temática que representam é a de um tema subjetivo e psicológico, que será abordado neste momento, que é a questão do duplo.

3 O DUPLO NA LITERATURA

Muitos são os trabalhos teóricos dedicados à questão do duplo. A maioria deles faz alusão ao termo germânico *Doppelgänger*. Segundo Nicole Fernandez Bravo, o termo foi cunhado por Jean-Paul Richter em 1796, durante o período que se consagrou como Romantismo alemão e pode ser traduzido como “duplo”, mas significa literalmente “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada”.

A definição encontrada no dicionário de Jean Chevalier para o vocábulo “Duplo”, não se distancia muito da anterior:

O romantismo alemão deu ao Duplo (Doppelgänger) uma ressonância trágica e fatal... Ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário, que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é, nas tradições mais antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte (BRIR, III, 120) (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991, p. 354).

Além destas definições, no dicionário online *E-Dicionário de termos literários*, encontra-se a contribuição de Carla Cunha, que salienta o caráter de projeção de um indivíduo em outro, lembrando que “o outro” passa a adquirir autonomia com relação ao eu. Seria o mesmo caso do duplo encontrado no conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, por exemplo. Além da definição, a autora aponta que há duas formas de se representar essa coexistência do duplo com o “eu”: positiva e negativa. A positiva consiste quando o “eu” convive em harmonia com o seu outro, preservando características que os identifiquem; já a negativa ocorreria quando o sujeito demonstra uma não correspondência de traços característicos, agravados por traços opostos, que salientam as diferenças entre os dois.

É preciso adiantar que, tanto nos contos que serão abordados no capítulo analítico desta dissertação, assim como nas obras citadas pelos teóricos que trabalham o duplo, a temática da identidade, da morte e da loucura estão, necessariamente, associadas ao fenômeno. Isso se dá seja pela loucura e morte sugerirem o misticismo e mistério que são características do gênero fantástico, seja por tratarem de assuntos referentes à alma humana, aos quais o duplo irá conferir seu caráter subjetivo, ao introduzir a questão da identidade nestes universos.

Edgar Morin, no livro *O homem e a morte*, salienta que faz parte da estrutura profunda do individualismo humano a recusa do homem a considerar a morte como um

fim, fazendo desta sempre um além. Esta recusa pode se manifestar não só nas formas de crenças religiosas que tem o renascimento como doutrina, ou nas crenças em fantasmas e espíritos, ou através do exercício da maternidade, mas também pode ocorrer durante o percurso da vida através da criação do duplo. Todas estas manifestações são formas que o homem encontra de sobreviver à ideia da morte, num processo de duplicação, ou desdobramento do ser.

Otto Rank, ao investigar a questão do duplo na literatura, conclui o primeiro capítulo de seu livro *O duplo*, intitulado: “O problema da personalidade”, com a seguinte afirmação:

Verificaremos que este assunto, embora remonte à mais remota antiguidade, só encontrou em alguns poetas inspirados a fiel expressão de seu incompreensível significado primitivo, que, analisado, nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente a personalidade (RANK, 1939, p.14).

Após essa afirmação inicial, o autor introduz um capítulo onde analisa o duplo em algumas obras literárias, tais como nos contos “William Wilson”, de Edgar Allan Poe; *O duplo* (ou *O sócia*), de Dostoiévski; e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Além disso, associa ao tema o problema da perseguição realizada pelo duplo, que começa a adquirir características próprias e a ameaçar a personalidade originária.

No ensaio intitulado “As faces do duplo na literatura”, presente no livro *Discurso, memória, identidade*, Ana Maria Lisboa de Mello aborda a questão do duplo lembrando que na filosofia o fenômeno aparece desde o dualismo platônico. Primeiramente, em *A República*, o tema é exposto através da alegoria da caverna, onde o mundo em que se vive nada mais é do que uma cópia imperfeita de um mundo ideal. Além disso, segundo a autora o tema também está presente em *O banquete*, através do mito do homem andrógino, ser que possui os dois gêneros, masculino e feminino: “Cada ser humano seria fruto da cisão no seio de uma união primitiva, estado de perfeição que foi perdido quando os homens ameaçaram os deuses. A divisão levou ao enfraquecimento e a uma constante busca da sua metade faltante” (MELLO, 2000, p. 111). Dessa forma, a busca do ser amoroso consistiria na busca de sua metade faltante, visando restaurar a antiga perfeição.

Já no livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, de Clément Rosset, tem-se uma abordagem um pouco diferenciada e mais abrangente do fenômeno do duplo, conforme a citação demonstra:

[...] o tema do duplo é em geral associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranóica) e à literatura principalmente romântica onde se encontram múltiplos ecos seus: como se este tema dissesse respeito essencialmente aos confins da normalidade psicológica e, no plano literário, a um certo período romântico e moderno. Veremos que não é assim, e que o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão: já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o “outro mundo”) (ROSSET, 2008, p. 21).

Dessa forma, Rosset demonstra que o fenômeno do duplo está em um nível muito mais amplo e significativo, não só no número de ocorrências como nas formas de manifestações, mas também nos acontecimentos mais simples da vida cotidiana, conforme expõe através do exemplo de Boubouroche, personagem que é traído pela mulher e se recusa a enxergar a realidade da traição, duplicando-a através da ilusão, criando um novo pretexto para a mesma realidade, ou seja, um duplo, que altera o acontecimento para torná-lo algo suportável. Assim, para o autor, a origem do duplo está atrelada à capacidade ilusória do homem em recusar a realidade que o circunda.

No capítulo intitulado “A ilusão psicológica: o homem e seu duplo”, Clément Rosset, aborda especificamente a questão do desdobramento da personalidade:

Este caso particular da duplicação do único constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramento de personalidade, e deu origem a inúmeras obras literárias, como também a inúmeros comentários de ordem filosófica, psicológica e, sobretudo psicopatológica, já que o desdobramento de personalidade define também a estrutura fundamental das mais graves demências, tais como a esquizofrenia (ROSSET, 2008, p. 84-85).

Apesar do autor expor outros exemplos artísticos que tratam da questão do duplo, não só na literatura, mas também na pintura e música, ele chama atenção para o caráter patológico do problema. Mas, convém salientar que, para o autor, a “duplicação” que uma pessoa iludida é capaz de realizar ao cindir em dois a significação de um acontecimento, é algo mais agravante do que a própria doença patológica: “[...] é por isso que este homem afinal de contas ‘normal’ que é o iludido está, no íntimo, muito mais doente do que o neurótico: porque, de maneira diferente do segundo, ele é deliberadamente incurável” (ROSSET, 2008, p. 17-18).

Este caráter filosófico do problema do duplo, assim como o da ilusão, irá ter relevância fundamental no âmbito da literatura, não só no aspecto formal ou temático dos textos, mas também no caráter utilitário desta, que ao confrontar o leitor com uma outra realidade irá ampliar seus sentidos de forma a evitar que estes problemas que tornam os homens tão pouco compreensíveis uns para os outros possam ser, pelo menos, amenizados. Retomando a discussão teórica, é importante salientar a crítica que Clément Rosset dirige ao trabalho de Otto Rank ao relacionar o duplo com o medo ancestral da morte, quando, para o primeiro, a questão é encarada de forma diferente:

A solução do problema psicológico colocado pelo desdobramento da personalidade não se encontra, portanto, do lado de minha mortalidade, que é de qualquer modo certa, mas, ao contrário, do lado de minha existência, que aparece aqui como duvidosa (ROSSET, 2008, p. 80).

O autor traz a problemática do duplo novamente para o âmbito do real, e da vida prática, alegando que não é somente o caráter mortal da vida que irá originar a questão do duplo, mas sim o da própria vida, no sentido de existir, e de se comprovar uma existência que até então, tem-se como duvidosa. Não se pretende neste trabalho debater qual a concepção de duplo é a mais adequada ou investigar a questão apenas em parâmetros teóricos, é preciso expor a diversidade de manifestações do duplo para que se possa observar no capítulo analítico as maneiras como elas ocorrem na obra de Amílcar Bettega Barbosa. A questão do duplo como manifestação da incapacidade humana de lidar com a realidade, como é demonstrada no livro de Clément Rosset, não irá aparecer apenas nas narrativas de Bettega que têm o fenômeno do duplo como temática principal, mas são de extrema importância para que se entenda o mundo no qual a maioria de seus personagens vivem mergulhadas, pois a maioria de suas personagens têm problemas graves de distorção da realidade, tratando-se de indivíduos massacrados por um egocentrismo contemporâneo, extremamente individualista, que os cega para as infinitas possibilidades de mudança. Dessa forma, terminam, geralmente, presos à sua condição inicial.

Dados os critérios de definição do duplo, outro aspecto referente a esta questão são as formas como pode ser representado na literatura. Para esta etapa, tem-se como base o trabalho já referido da professora Ana Maria Lisboa de Mello. No ensaio, dentre outros aspectos, a autora demonstra algumas manifestações do duplo, afirmando que: “Na criação literária, a cisão do Eu pode apresentar-se sob múltiplas formas,

desdobrando-se em sócias, irmãos – gêmeos ou não -, representada, também, pela sombra, o retrato ou a imagem refletida no espelho” (Mello, 2000, p. 113).

O duplo entre gêmeos, irmãos próximos ou em sócias, para Ana Mello são as formas mais antigas de manifestação, e utiliza como exemplo Castor e Pólux, Caim e Abel ou Anfitrião, respectivamente. Convém acrescentar a contribuição de Otto Rank sobre este tipo de duplo. O autor levanta a questão da rivalidade que se estabelece entre os irmãos: “O irmão mais novo, mesmo na vida cotidiana, assemelha-se ao mais velho, torna-se fraterna a imagem viva da personalidade, e por conseguinte um rival em tudo que o seu irmão vê, sente, ou pensa” (RANK, 1939, p. 129). E acrescenta que essa rivalidade é mais evidente nas questões amorosas, o que justifica o desprezo pelo adversário e o desejo de assassiná-lo. Para Rank, a mesma forma pode explicar também a simpatia de um rival pelo outro, podendo chegar a casos em que um irmão se sacrifica em favor da felicidade do outro.

O segundo tipo de manifestação que Ana Mello expõe é o que se dá “na forma de um companheiro que encarna um lado desconhecido do protagonista”, na qual “O outro pode representar a face mais autêntica, mais espontânea ou até mais vergonhosa do Eu” (MELLO, 2000, p.114). O exemplo utilizado pela autora é o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe:

Neste, fica explícito que a diferença instituída pelo Outro é necessária à integridade do eu. Sem o Outro, William Wilson perde sua identidade e se destrói, tal como enunciam as palavras do seu duplo no desenlace do conto: “Você venceu, e eu pereço. Mas daqui para o futuro também você estará morto. Morreu para o mundo, para o céu e para a esperança. Existia em mim. Olhe bem agora para a minha morte, e nessa imagem – que é a sua – você verá o seu suicídio” (Mello, 2000, p. 114).

Neste tipo de manifestação do duplo encontrada em “William Wilson”, é possível observar a busca incessante do eu pela figura de seu duplo, que, segundo Otto Rank, pode representar também uma mania de perseguição, acompanhada de loucura paranoica, como é o caso de *O duplo*, de Dostoiévski.

Outros elementos que se prestam à representação do duplo, segundo a autora, são o retrato, a sombra e os espelhos. Convém neste momento chamar a atenção para a questão da sombra, pois este elemento será retomado mais tarde:

A sombra suscita mistério e presta-se à simbolização do duplo porque acompanha o ser humano em todos os lugares, mas não faz parte dele. Desdobra-se em condições particulares (sol/luar) ou sob fontes de luz artificiais. É estranha, mas não é estrangeira. No imaginário coletivo, a sombra é muitas vezes símbolo da alma, de modo que um homem sem sombra é um indício nefasto. Essas crenças são responsáveis por inúmeras narrativas, sobretudo a partir do século XIX, de homens que perderam a sombra e, portanto, a alma (MELLO, 2000, p. 115).

Amilcar Bettega Barbosa irá utilizar a sombra como elemento principal e temático de seu primeiro conto publicado, intitulado “A sombra”. Neste conto, a sombra persegue o protagonista pelas ruas de Lisboa, enquanto o mesmo percorre e descreve o caminho, refletindo sobre algumas memórias de quando estava no Brasil. Já os elementos retrato e espelho irão surgir na obra do autor de forma menos significativa. Este conto será retomado posteriormente no capítulo analítico desta dissertação.

Rank demonstra, ainda, que para os povos primitivos a sombra é um símbolo da alma humana, e estabelece a relação com o reflexo: “Foi através da sombra que o homem viu pela primeira vez a sua forma [...] e essa crença primitiva se tornou a origem da crença na alma” (RANK, 1939, p. 96). Depois, o autor acrescenta que a sombra pode significar não só a morte, como também a vida, e o sentido do duplo repousa na crença da dualidade da alma.

Dados os conceitos e manifestações, Ana Maria Lisboa de Mello encaminha seu ensaio para a conclusão, afirmando que na literatura brasileira o tema do duplo já se faz presente desde Machado de Assis e Guimarães Rosa, e irá ressurgir na segunda metade do século XX com a ficção de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles, associado ao tema da morte e da identidade.

Outra consideração brevemente apontada ao término do trabalho da autora é que ao aproximar-se do tempo presente, ou seja, da contemporaneidade, a temática do duplo começa a se afastar do gênero fantástico:

De qualquer forma, o tema vai deixando o âmbito da literatura fantástica, *stricto sensu*, própria do romantismo para enveredar por uma via tendente a representar alegoricamente a cisão psíquica e a consequente busca da autocompreensão e da unidade interna. De acordo com a psicologia analítica de C. G. Jung, mais especificamente no conceito de *integração da personalidade*, o desdobramento pode ser interpretado como uma parte não realizada ou excluída de si pelo Eu: eis aí a razão do caráter de proximidade e antagonismo das faces complementares. Neste caso, a unidade psíquica alcançada é resultado do processo de individuação que, segundo C. G. Jung, implica a

harmonia dos opostos e significa o *tornar-se si-mesmo* ou o *realizar-se do si-mesmo* (MELLO, 2000, p. 122).

Portanto, pode-se concluir o mesmo que Ana Maria Mello, que o duplo na literatura contemporânea adquire um caráter mais realista que o afasta do gênero fantástico para realizar-se como alegoria para as questões do eu, de identidade, autoconhecimento, ou representar questões psicopatológicas. Nos contos de Amílcar Bettega Barbosa que possuem manifestações do duplo, somente uma narrativa (intitulada “O rosto”, do livro *Deixe o quarto como está*) pertence ao gênero fantástico. As demais se tratam de narrativas de cunho realista, apesar de sempre ocorrer algum acontecimento de origem duvidosa, ambígua – por exemplo, o fato de um personagem comer ratos, ou então não se saber se os personagens têm culpa ou não pela morte de seus duplos, ou não poder afirmar se se tratam de loucos ou apenas muito solitários.

4 O DUPLO NOS CONTOS DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA

4.1 *O voo da trapezista*: saltos duplos

O voo da trapezista, de Amilcar Bettega Barbosa, como dito anteriormente, é o primeiro livro de contos publicado pelo escritor. Antes dele, Bettega havia participado somente de antologias vinculadas principalmente à sua participação em oficinas literárias, com circulação restrita. Esta primeira publicação individual ocorreu no ano de 1992, realizada pelo Instituto Estadual do Livro (IEL). Tal obra lhe proporcionou o Prêmio Açorianos de Literatura em 1995, assim como o reconhecimento por parte do público crítico e editorial. No ano de 1999, ocorreu a segunda edição, agora realizada pela série *Narrativas* da WS Editor.

No verso da capa desta segunda edição de *O voo da trapezista*, encontram-se quatro comentários críticos que introduzem questões como o estilo, o tom e as temáticas do autor. Vale ressaltar o primeiro comentário, que pertence a Miguel Sanches Neto, do jornal *Gazeta do Povo*, em que o crítico chama a atenção, entre outros aspectos, para o caráter estrutural do livro:

Amilcar Bettega Barbosa, em *O voo da trapezista*, não trata apenas da oposição entre dois espaços, mas entre dois tempos diferentes. Na primeira parte de seu belo e enxuto livro, estão os relatos de seres atormentados, que vivem uma condição solitária. Na segunda parte, ele trabalha situações em que crianças sofrem com a brutalidade, localizando a fonte das frustrações dos personagens adultos neste confronto infantil com o poder e a insensibilidade (SANCHES NETO, *apud* BARBOSA, 1999).

Esta estrutura dupla do livro é fundamental para dar sentido ao conjunto de contos em questão. A oposição entre dois espaços se dá geralmente entre a representação do espaço de cidades do interior *versus* o de grandes centros urbanos. Os dois tempos existentes na obra são, de acordo com Sanches Neto, o da infância e da idade adulta (respectivamente, passado e presente das ações). Acrescente-se a isso o caráter solitário das personagens, que buscam entender quem são a partir da rememoração de histórias marcantes de quando eram crianças. Por outro lado, há, eventualmente, contos que não possuem nenhuma dessas características como é o caso de “Se o homem escutasse” e “O violeiro azul”.

Os contos que serão analisados a seguir são: “Entre Billy e Antônio”, “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto” e “O tempo das frutas cítricas”. Ainda de acordo com a citação de Neto, reconhece-se que ambos os contos possuem personagens com as mentes atormentadas pelas relações que mantiveram durante a infância, pois foi este o período que fez surgir uma série de frustrações de ordem identitária (como a própria questão do duplo, por exemplo) e emocionais. Por sua vez, essas frustrações que emergem no presente das personagens mantêm, ainda, um diálogo muito expressivo com seus passados.

No primeiro conto, “Entre Billy e Antônio”, a relação do narrador protagonista com Antônio (antagonista e duplo do primeiro) é tão frustrada e mal resolvida pela parte do narrador que resulta na morte do duplo. Além disso, o protagonista sofre de uma psicopatologia: mania estranha de comer ratos, que, gradativamente, se agrava. Já no segundo conto, a frustração decorre da inveja da personagem Clara por sua irmã Tereza, que levam a primeira ao concubinato, e ao sentimento de culpa pela morte do personagem Carlos Eduardo (marido da segunda). No terceiro conto, “O tempo das frutas cítricas”, um irmão mata o outro, ainda criança, e, anos mais tarde, resgata esse evento que mudou toda sua vida e o fez conviver não só com um sentimento de culpa, como também com o sentimento do trágico.

No decorrer dos próximos subcapítulos, será realizada uma interpretação com base, principalmente, nesta duplicidade referida, que abarca não somente a temática do duplo, mas também as estruturas mais profundas das narrativas. Além disso, serão referidas algumas características recorrentes nos contos de Amilcar Bettega Barbosa, necessárias para melhor desenvolvimento da análise, uma vez que esses textos integram um conjunto.

4.1.1 Entre os homens do Arizona e Machado de Assis

É característica de Amilcar Bettega Barbosa fazer referências intertextuais em sua obra, chamando a atenção para o aspecto metalinguístico das narrativas. Neste conto de abertura não é diferente. “Entre Billy e Antônio” estabelece várias intertextualidades, a mais transparente é referente às histórias biográficas de William Harrigan Bonney, mais conhecido como Billy *the Kid*, o mais famoso assassino do velho oeste. Billy era amigo

e ex-companheiro de Pat Garrett, conforme demonstra Eduardo Bueno em ensaio introdutório da edição da LP&M:

Pat Garrett e Billy *the Kid* conheceram-se em 1878 nas ruas poeirentas e *saloons* mexicanos de Fort Sumner, o entreposto militar construído às pressas, em 1862 para retirar os Navajo de suas terras, em Bosque Redondo, quase na fronteira entre o Novo México e o Texas. Ambos eram bons atiradores, bons bebedores e constantes jogadores de pôquer e de monte. Ambos gostavam de emoções fortes, noites sob as estrelas, mulheres, caçadas e tiroteios. A amizade parece ter sido instantânea (GARRETT, 2011, p. 8-9).

Mas, Pat Garrett era um homem bem relacionado com os pecuaristas do condado de Lincoln, e também com o povo hispano-americano que vivia na região. Essas parcerias e suas habilidades nas “artes de cavalgar, laçar, atirar e matar” (GARRETT, 2011, p. 9) fizeram com que fosse eleito xerife do condado, passando a ter obrigações com o Estado. Sua primeira missão no cargo foi a de capturar Billy *the Kid*. Sendo assim, um ano depois:

Era a noite de 14 de junho de 1881. O homem alto e forte, Patrick Floyd Garrett, 31 anos, xerife do condado de Lincoln, Novo México, finalmente iria encontrar e matar seu antigo companheiro de aventuras e noitadas: William H. Bonney, 21 anos, conhecido como Billy *the Kid* – o mais temido e sanguinário *desperado* do Sudoeste dos Estados Unidos, cuja cabeça estava a prêmio há mais de dois anos (GARRETT, 2011, p. 8).

Após sua morte, surgiram inúmeras biografias a respeito de Billy *the Kid*, a mais conhecida delas foi realizada pelo próprio Pat Garrett (com a ajuda de mais dois biógrafos). Sua história ganhou versão cinematográfica com o filme estadunidense *Pat Garrett and Billy the kid* (1973), dirigido por Sam Peckinpah, no qual também é abordada a questão do duplo.

Além disso, Bettega não é o primeiro escritor a se interessar pela biografia do assassino, já que Jorge Luis Borges, em seu livro de contos *História universal da infâmia* (1935), também dedica algumas páginas à figura de Billy *the Kid* no conto “O assassino desinteressado Bill Harrigan”. Porém, a abordagem de Borges é totalmente diferente da de Bettega - a única semelhança é a apropriação de um personagem que teve existência real. Borges respeita mais os dados biográficos de Billy *the Kid* na sua criação literária.

“Entre Billy e Antônio” mantém diálogo também com o conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, apesar de não ser referido de maneira tão direta. Na história machadiana, o personagem principal trata-se de um médico com características sádicas, que sente prazer, dentre outras coisas, em torturar ratos. Assim como o protagonista de Machado, o personagem bettegueano possui não só a estranha mania de torturar, mas também de comer ratos, numa espécie de ritual. Porém, os motivos de Billy são diferentes, pois sua loucura tem os motivos expostos, como, por exemplo, por se tratar de um personagem que vive em estado de abandono e sozinho, e também, por viver sempre no mesmo espaço angustiante e rotineiro, onde não há muitas oportunidades de realizações. Acrescente-se a isso o fato de ter desenvolvido um sadismo desde a infância, levado ao limite por não ter sido percebido enquanto ainda havia tempo de reparação, caráter que demonstra a solidão do personagem. Foi na infância, ainda, que os dois primos brincavam juntos, caçando ratos como se esses fossem bandidos:

Escurece, somos Billy e Sam na calçada, tua mãe chama para o banho quando um deles surge como um raio cinza na sarjeta e roça a ponta da tua bota, numa desabalada corrida. (...) Sequer nos olhamos, pois entendemos um ao outro por meio dessa estranha linguagem dos velhos companheiros de aventura, telepática, sempre intuindo o mesmo desejo, e montamos nossos fiéis cavalos de vento para perseguir o bandido pelas desérticas terras do Novo México (BARBOSA, 1999, p. 18).

Além de demonstrar a brincadeira, o trecho faz referência ao universo do intertexto. Neste momento do conto, além de lançar um olhar crítico a certos gestos infantis, um personagem incorpora o papel de outro, estabelecendo um jogo de ficção dentro da ficção, chamando atenção para os papéis que irão se inverter, pois agora é Billy (o “bandido”) que mata Antônio e dá a sua versão dos fatos, contrariando a história biográfica de Billy *the Kid*. Esse procedimento metalinguístico está presente em vários contos de Amílcar Bettega Barbosa, e será retomado em momento oportuno, durante a análise do conto “Teatro de bonecos”.

Além disso, a citação faz referência direta ao espaço do intertexto. Tanto nas terras do Novo México, quanto no local onde se passa o conto (Santa Helena, casa da Ortigueira) têm-se características parecidas, por se tratarem de regiões desérticas e monótonas, pouco habitadas, com pouco desenvolvimento urbano, e verões escaldantes. Essas características se agrupam para criar no conto uma atmosfera intensa de violência, na qual se destaca a cor vermelha: “(...) e por baixo do tijolo surge a carne esponjosa,

vermelho vivíssimo” (BARBOSA, 1999, p. 18); ou ainda: “Santa Helena dos verões, o sol laranja vermelho sangue invadindo os horários noturnos” (BARBOSA, 1999, p. 19).

Diante deste cenário é que Bettega narra, através da voz de Billy, o acerto de contas entre os dois personagens. O conto possui como unidade de ação o assassinato de Antônio por seu primo Billy, revelado somente no desfecho da narrativa. Mas os motivos que levaram o personagem protagonista a cometer o crime são narrados desde o início. A teoria do conto tradicional pressupõe que o diálogo é o principal meio de expressão da linguagem do gênero. Conforme evidencia Massaud Moisés:

O conto, por seu estofo eminentemente dramático, deve ser, tanto quanto possível, dialogado. Muito simples a explicação: os conflitos, os dramas, residem na fala das pessoas, nas palavras proferidas (ou mesmo pensadas) e não nos atos ou gestos (que são reflexos ou sucedâneos da fala); sem diálogo, não há discórdia, desavença ou mal entendido, e sem isso, não há conflito nem ação (MOISÉS, 1982, p. 28).

Embora a consideração de Moisés não seja observada em muitos contos, especialmente nos contemporâneos, este aspecto dramático está presente nesta narrativa, porém, faz-se através da construção de algo mais semelhante a um solilóquio. O próprio autor, em seu *Dicionário de termos literários* define o conceito como o “ato de falar sozinho (...) consiste na situação em que a personagem está sozinha e profere em voz alta seus pensamentos” (MOISÉS, 2004, p. 431). Essa forma de discurso pode ocorrer tanto na representação teatral, na presença de uma plateia, quanto na literatura narrativa, diante da presença do leitor, porém, esses espectadores não participam da ação. Dessa forma, uma vez que o conto de Bettega trata-se de um discurso em voz alta dirigido a um corpo morto, ou seja, o personagem está falando sozinho, pode-se considerar que se trata mais de um solilóquio do que de um diálogo, como é possível observar no início do conto: “Sei que a ti, Antônio, que crescestes comigo nos intermináveis verões de Santa Helena” (BARBOSA, 1999, p. 15).

Este conto tem outra maneira de expressar sua linguagem, ou seja, através do discurso indireto livre. Segundo Massaud Moisés, este tipo “consiste na fusão entre a terceira e a primeira pessoa narrativa, entre autor e personagem” (MOISÉS, 1982, p. 29). Isso ocorre, principalmente, nos momentos em que o narrador quer rememorar o seu passado. Desse modo, o conto “Entre Billy e Antônio” possui duas formas de expressão linguística, na qual se alternam o solilóquio e o discurso indireto livre, que se

tratam do presente e do passado, respectivamente. Esta estrutura dupla faz-se extremamente de acordo com a temática, e representa bem o tipo de conflito identitário ao qual se refere.

Outra característica da duplicidade no livro pode ser vista com relação ao espaço, conforme já foi dito. Não só neste conto, mas também em boa parte do livro *O voo da trapezista*, há um confronto entre cidade do interior *versus* grande centro urbano (apesar de se tratarem de lugares sem nome). Na confecção do duplo, o autor aproveita-se deste impasse geográfico para intensificar o contraste entre as personagens. A partir disso, instaura-se na narrativa uma lógica da razão (representada pela vida em grandes centros urbanos) em contraponto a uma lógica da loucura (mentalidade de quem vive a mesma rotina maçante do interior), como explica o narrador nos seguintes trechos:

(...) sei que a ti pode parecer estranho, nem tanto pelos anos passados e muitas outras coisas que nos separam, mas pela lógica racional e sã que a responsabilidade te trouxe; pode parecer estranho que alguém, de vez em quando (no início era só de vez em quando, Antônio) busque outra vez no escuro aquele deslocar-se rápido e fragmentado (...) (BARBOSA, 1999, p. 15).

Ou ainda:

Tu não entendes porque mudaste muito, e isso era inevitável, mas na tua ausência fui obrigado a continuar sozinho os dias espichados de Santa Helena, suando copiosamente em galpões abafados por um sol que multiplicava os graus sobre o zinco, e eu me espremendo por entre o mobiliário em desuso (BARBOSA, 1999, p. 16).

A partir destes trechos, pode-se entender que o intensificador da loucura que leva o narrador ao assassinato é agravado pelo afastamento de toda a vida que o seu “outro” possui. Antônio tinha grandes responsabilidades, vivia o movimento agitado da cidade grande, que o afastou de suas origens, e fez com que seu primo do interior só fosse lembrado após a morte de seus pais. Motivo que obriga Antônio a retornar à casa da Ortigueira (espaço principal da ação). Sendo assim, é em virtude de interesses econômicos, e não afetivos, que se deve a sua volta. Não é de saudade, e nem para rever o primo ou apenas lembrar os velhos tempos. O narrador tem consciência disso, e registra, conforme demonstra o trecho: “Tio Milton morreu, e tua mãe seis meses depois. A casa em Ortigueira agora definitivamente tua, e eu a única pessoa que dispunhas para mantê-la durante tua ausência” (BARBOSA, 1999, p. 20).

Outro elemento que distancia os dois personagens é o carácter intelectual deles: Antônio era considerado o mais inteligente, e, ao que tudo indica, depois de certo tempo, teve mais oportunidades do que Billy de estudar e adquirir uma profissão, deixando para trás aquele espaço que nada mais tinha a lhe oferecer. O narrador tem consciência de que poderia ter o mesmo destino do primo, não fosse pelo seguinte:

Sempre descobrimos juntos, Antônio, os misteriozinhos que a vida nos ia revelando a partir da infância, embora a mim isso resultasse em qualquer ganho prático, alguma coisa que ajudasse a forjar uma maneira de agir, uma conduta positiva, pois as experiências se fundiam de modo desordenado na massa esponjosa do meu cérebro e ganhavam esse jeito de ar escasso, volátil, um janeiro se derretendo depois do almoço. Na tua vida, Antônio, ao contrário, todas as coisas adquiriam sentido e o teu caminho se abria limpo, cristalino, e tu encantavas teus pais, os professores, todos que te viam gênio nos almoços de domingo na casa da vó, na escola, na sala de aula (BARBOSA, 1999, p. 17).

Em trechos como esse, onde se fazem tão detalhadas (considerando os limites do gênero) as características dos personagens, é possível observar a construção do duplo, que neste conto se dá entre dois primos, ou seja, personagens muito próximos, antigos amigos de infância, que antes compartilhavam o mesmo espaço e ambiente fraterno.

Também faz parte da construção do personagem Antônio o mesmo tipo de procedimento gradativo de suas qualificações, porém, neste personagem são as qualidades positivas que vão se elevando com o desenrolar da narrativa. Após abandonar aquele espaço que nada mais tem a lhe oferecer, Antônio faz faculdade, torna-se professor, constitui família, dá palestras sobre assuntos importantes, enquanto o narrador, que fica no interior, e não faz referências ao que realizou na sua vida, parece ter apenas conseguido aperfeiçoar métodos de tortura e caçada de ratos.

A crueldade humana, assim como sua habilidade em aperfeiçoar suas maldades, como métodos de extermínio, por exemplo, são temáticas presentes na obra de Amílcar Bettega Barbosa. O mesmo carácter metódico é trabalhado pelo protagonista do conto “Aprendizado” do livro *Deixe o quarto como está*, no qual o personagem desenvolve variados métodos de chutar gatos de rua, ou em “A aventura prático-intelectual do Sr. Alexandre Costa”, de *Os lados do círculo*, no qual o intelectual Sr. Alexandre (protagonista) recolhe os mendigos de rua e os assassina após dar-lhes um teto, banho e um bom prato de comida, esta preparada pelo próprio protagonista. Ambos os

personagens demonstram gosto por atos de crueldade, organizando suas rotinas para elaborar, friamente, suas maldades.

Esta tendência às ações violentas, que já faziam parte de Billy desde a infância (buscando o prazer e satisfação caçando, triturando com as próprias mãos e, depois, comendo os ratos), culminaram no assassinato de Antônio, que, na cena final do conto, está despido sobre a mesa da cozinha, e, ao que tudo indica, lhe acontecerá o mesmo que aos ratos.

Outro elemento que é recorrente nos contos de Bettega, e que se faz presente nesse, é o caráter irônico de seus textos. Neste conto a ironia está presente no discurso de Billy e no conflito entre as personagens. Durante toda a fala as qualidades de Antônio, como sanidade, inteligência e lógica racional, são referidas em tom de enaltecimento; por outro lado, toda vez que o personagem é evocado, o narrador tem que explicar porque tudo (a ação) aconteceu, “sei que talvez não entendas, Antônio”, ou “tu não entendes porque mudaste muito”, são as construções que mais se repetem ao longo do texto. Dessa forma, a inteligência de Antônio é sagazmente questionada, pois não foi útil para salvar-lhe a vida. O personagem inteligente é que não entende o que se passa na ação, pois a lógica que predomina não é a racional, mas sim a da loucura e das emoções violentas. Diante do quadro que se estabelece, de nada servem os títulos e o intelecto privilegiado do antagonista.

O duplo que se manifesta nesta narrativa é o mais conhecido pelo termo *Doppelgänger*, segundo refere-se Bravo em citação já referida. Nesses personagens estão presentes os antagonismos dos companheiros de estrada que eram inseparáveis, assim como há também a proximidade do parentesco familiar, pois se tratavam de primos, tinham as mesmas origens e infância. Mas, uma criança se realizou e a outra não. Esses são os motivos que levaram ao extermínio do duplo. Antônio se distanciou demais da figura que representava na infância de Billy. Conforme se pode observar, este tipo de duplo contém algumas características próprias do modelo cunhado pelo termo *Doppelgänger*. Ainda é possível observar a semelhança na comparação direta e no intertexto da história dos companheiros Pat Garret e Billy *the Kid*. Porém, havia por parte do narrador uma dose de neurose e inveja, que ocasionaram o desfecho da narrativa, pois não era mais possível ao protagonista conviver com a superioridade e o sucesso de seu adversário.

4.1.2 Entre Clara e Tereza: o duplo entre irmãs

O conto analisado a seguir tem como título a frase “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto”. Trata-se da quarta narrativa do livro *O voo da trapezista*, de Amílcar Bettega Barbosa, e a segunda neste conjunto a abordar a questão do duplo. O trecho a seguir traz embutida a frase que dá nome ao conto:

Certa vez me falou, em pranto, que ele não a suportava mais; além disso ela própria sentia mais prazer nos estudos, um prazer que faltava na cama. Ah! Se ela soubesse... Tenhas o gozo com teu livros, minha irmã, busques o prazer onde ele se oferecer – eu a acalmava e ao mesmo tempo distribuía o que lhes fazia falta. Nunca fugi da verdade. Empréstava meu corpo ao amor dos dois, preenchendo os vazios, completando, e assim ia costurando a vida deles e a minha junto. Magra, feia, baixinha, mas totalmente entregue, eu sempre os amparei (BARBOSA, 1999, p. 32-33).

No conto, que trata de um triângulo amoroso, quem narra é uma voz feminina. A personagem protagonista se chama Clara, irmã de Tereza (esposa de Carlos Eduardo). Como se pode observar, o conto é narrado da perspectiva da amante e assim como sugere a palavra “costurando”, faz parte de seu papel contribuir para a relação dos outros dois personagens, oferecendo a eles o que lhes falta, ou, pelo menos, este é o princípio que norteia o seu discurso. Porém, ao longo da narrativa outras questões motivadoras da ação podem ser observadas como, por exemplo, o sentimento de culpa pela morte do amante.

A posição de amante da protagonista coloca-a em uma situação de inferioridade, que atrelada ao sentimento de ciúme e inveja, nutridos desde a infância pela figura da irmã, fazem com que surja o fenômeno do duplo nesta narrativa. Clara é o par opositor de Tereza. Com a maioria das características da heroína sendo negativas.

Este tipo de duplo, segundo Ana Maria Lisboa de Mello, manifesta uma das formas mais antigas do fenômeno. Além disso, Otto Rank salienta que a rivalidade entre irmãos é mais evidente em questões amorosas, o que faz com que se deseje a morte do adversário, conforme visto no capítulo sobre o duplo. Neste conto, a convivência entre as irmãs estabelece a rivalidade pela pessoa amada desde a infância, mas antes, tinha representação na figura do pai, conforme demonstra o trecho do conto, em que Clara chega ao velório e pensa diante do corpo morto de Carlos Eduardo:

É lindo na sua palidez esverdeada. Quantas vezes o vi assim, dormindo mansamente. O filme se repete. A mesma cena, o mesmo homem em sono profundo, o meu homem. A peça gelada, as pessoas chorosas, o cheiro da vela queimando. Não vá, papai! Sou tua, olha para mim, só para mim (BARBOSA, 1999, p. 34).

Neste ponto do texto a narradora chega a sobrepor o passado no presente, relembrando na morte do homem amado a morte de seu pai. Esse tipo de construção é muito semelhante à do conto “Entre Billy e Antônio”, que também presentifica o passado, realizando um jogo de atualização de seus motivos.

Além disso, ainda referente à questão do duplo, além da rivalidade pelo mesmo objeto de desejo, Clara e Tereza tratam-se de opostos. Clara é a “magra”, “feia”, “baixinha”, enquanto Tereza é a “preferida”, “noivinha do papai, mais esperta, mais engraçadinha, extrovertida” (BARBOSA, 1999, p. 32). Tereza era mais racional, enquanto Clara era a mais emotiva. Tereza também é considerada mais bonita e inteligente.

Porém, o aspecto intelectual da antagonista é ironizado pela narradora, novamente, da mesma forma que ocorre no conto anterior. Observe-se como a linguagem é extremamente parecida: “Este foi teu erro, minha querida! Para quê tamanha capacidade intelectual se não consegues compreender que o amor não é passível de compreensão? Que o sentimento é burro e não tem cérebro?” (BARBOSA, 1999, p. 32).

Salvo tênues mudanças, como a inserção de um terceiro personagem, a morte deste terceiro e a sobrevivência do duplo, esses contos de *O voo da trapezista* possuem, praticamente, a mesma estrutura. Esta mesma cena presente na citação trata-se de um *flashback* da semana passada à ação principal (mais próxima do presente). Depois disso a narradora interrompe a narrativa, como faz constantemente, através de comentários críticos, geralmente, para se referir ao relacionamento da irmã com o cunhado, sempre alternando entre dois níveis temporais e discursivos.

A ação principal do conto consiste na morte de Carlos Eduardo. Tal como sugere Alfredo Bosi acerca dessa instância narrativa, esta é a “situação a ser narrada”, mas, conforme sugere Tchekov, a forma como se narra acaba ofuscando o “principal”, que é o que acontece. Os motivos são mais interessantes, por isso o narrador ironiza nas três histórias de mortes aqui abordadas, pois estas sequer são narradas, o que importa é todo o percurso das personagens até que elas aconteçam. Além disso, neste conto, morte não é de nenhum duplo, mas sim do “objeto” (personagem) causador da rivalidade, fato que

abre caminho para a sugestão de que poderá acontecer novamente, pois Tereza acaba sendo mais uma vez consolada pelas mentiras da irmã. Dessa forma, cíclica, o conto se encerra. E termina também o triângulo amoroso, com a morte de Carlos Eduardo, mas o duplo permanece, aguardando novo conflito.

4.1.3 Entre Paulo e Alberto: o duplo entre irmãos

O conto que encerra o livro *O voo da trapezista* aborda a questão do duplo de maneira muito peculiar, com relação aos contos anteriores. “O tempo das frutas cítricas” é uma narrativa que tem sua estrutura muito semelhante à dos demais, porém, uma característica fundamental, que consiste na elaboração das personagens, não se faz presente. Dessa forma, as aproximações (seja pela semelhança, seja pela diferença de traços que compõem suas personalidades) que se pode observar comumente nas narrativas que abordam o fenômeno do duplo, não são referidas. Há apenas elementos que colocam as mesmas no âmbito da rivalidade, como será demonstrado adiante.

O conto inicia com a voz de Paulo (narrador e protagonista), que introduz um discurso metalinguístico e memorialista:

E já vão sem freios os dias do meu outono nas manhãs luminosas do parque, nas sombras prematuras ao cair da tarde, no vento e nas folhas ao vento, me levando para mais e mais longe da idade da minha perdição. Mas como se andasse amarrado a um elástico, enquanto avanço cresce a força que me impele ao passado, ao tempo da cegueira, do coração roubado. Aos poucos vou recordando, com o cérebro e com os nervos das minhas mãos. E escrevo. E a palavra atirada ao papel ganha a condição de ato consumado, ganha verdade na memória refeita, ganha o corpo e o movimento que agora eu vejo no Paulo que fui e nos amigos dele, jogando futebol no meio da rua (BARBOSA, 1999, p. 72).

Neste trecho, que lembra o movimento memorialístico presente no discurso do personagem Bentinho, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a intenção do protagonista é buscar a memória através do exercício da escrita, pois as ações importantes de sua trajetória estão situadas no seu passado.

Um aspecto que não pode passar despercebido neste trecho inicial do conto é a estrutura dupla articulada pelo narrador, que ao se dividir no tempo, divide o eu atual

(que narra) do eu do passado (“Paulo que fui”), duplicando-o, seguindo os mesmos procedimentos dos demais contos. Além disso, o possessivo presente na expressão “nos amigos dele”, reforça o argumento, pois se refere a um Paulo que já não é mais o mesmo. Este Paulo, que o narrador já não reconhece, transforma-se em um personagem de seu passado.

Após explicitar os motivos que o levam a escrever, acrescentam-se a essa viagem memorialística o início da ação, assim como a reconstrução do espaço adormecido na memória e a introdução das demais personagens:

A lembrança de Paulo traz de arrasto a da cidadezinha que só existiu naquela infância, os passeios estreitos, o calçamento de paralelepípedos, as casas geminadas, iguais à casa de Paulo, de um branco esmorecido na fachada reta, os janelões verdes, um de cada lado da porta onde a sua mãe está segurando a mão de Alberto e gritando por que o seu irmão não está jogando, Paulo? O que foi que você fez para ele chorar assim? (BARBOSA, 1999, p.72).

A imagem da mãe ganha voz e vida no mesmo momento em que a ação teve início. A narração abandona a descrição espacial e introduz o discurso indireto livre. Esse recurso demonstra a vivacidade da memória e o momento exato em que tudo começou a mudar no mundo do protagonista. Convém ressaltar o posicionamento da mãe na disposição do cenário, à beira da porta, entre as duas janelas, em um lugar onde as casas são geminadas, ou seja, toda a composição do espaço é dupla, sendo que a mãe encontra-se no centro de tudo, auxiliando na criação de uma atmosfera de rivalidade. Além disso, a mãe é a única personagem que tem fala na memória de Paulo, caráter que salienta sua importância na narrativa. Ademais, a caracterização da mãe demonstra o fascínio do narrador por esta, que é o objeto causador da rivalidade entre os irmãos:

Ela tem as mangas puxadas além dos cotovelos e a brancura dos braços, ao longe, tem qualquer coisa de irreal, de pele de boneca ou de menina. O cabelo da franja insiste em cobrir sua face avermelhada e tão sem rugas que nem parece a de uma mãe (BARBOSA, 1999, p. 72-73).

Com a chegada de Alberto, o irmão mais velho, gradativamente foi perdendo seu espaço na casa. Os cuidados especiais da mãe, pela qual era tão apaixonado, passaram a ser dispensados. Uma situação extremamente parecida com a do conto anterior, apenas invertendo-se os gêneros das personagens envolvidas, pois “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto” retrata a paixão da narradora pela figura do pai.

Dessa forma, os anos foram passando até que chegou o momento crucial da narrativa, sua ação principal, que é a morte de Alberto ao cair do balanço empurrado por Paulo, em uma cena que demonstra a intenção maliciosa do protagonista:

Alberto ri, vai, volta, corta o ar com um barulho de vento, vum, e Paulo empurra, vum, e Alberto vai lá em cima e volta, vum, Alberto ri, olha para trás, vum, tem a expressão daqueles medos gostosos que se tem no topo da lombaa quando o rolimã inicia o mergulho no vazio ao som do grito carregado de medo e tensão, os olhos arregalados, como os gritos e os olhos de Alberto pedindo que Paulo pare de empurrar, mas Paulo não ouve (...) até que então sim, ele ouve o barulho áspero do galho quebrando e enxerga o mano voar (...) até que Paulo vê nitidamente a face esquerda de Alberto bater de cheio sobre o chão e a direita espremer-se contra o ombro com um estalo surdo e feio de lenha seca se partindo, e é só (BARBOSA, 1999, p.77-78).

A partir dessa cena ambígua é que o leitor tem conhecimento da morte de Alberto. Não se pode afirmar que o narrador tinha a intenção de matar o irmão, apenas sabe-se que é culpado, pois até o final do conto essa ambiguidade não é desfeita. No presente de Paulo há apenas uma melancolia nítida na narração desses eventos do passado, que não são suficientes para concluir se há arrependimento em suas ações. Este procedimento é muito semelhante ao que acontece no romance machadiano, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, também de Machado de Assis, escrito com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1997, p. 13).

O conto é narrado por Paulo, da perspectiva do culpado, assim como no primeiro conto estudado, “Entre Billy e Antônio”, e também no segundo “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto”, porém, naquele não há o tom de deboche ou ridicularização dos duplos através da ironia que existe nos narradores desses, que se dirigem a um destinatário próprio (Antônio e Tereza, respectivamente) e ao leitor simultaneamente, procedimento que não se observa em “O tempo das frutas cítricas”. Apesar de não se tratar de uma narrativa com a finalidade de redimir o narrador, a busca feita por ele é de registrar a sua verdade e contá-la ao leitor, pois há esta consciência narrativa.

A morte, e sua condição fatal, muito própria das narrativas que abordam a questão do duplo, também está presente, como nos demais contos, porém, neste ela não surge como presságio, característica própria do gênero, mas sim é um acontecimento, uma situação que modifica totalmente a vida do narrador. É o fato mais importante da época que o autor quer retratar, encerrando o período da infância de maneira dolorosa e tem o poder de alterar toda a vida do protagonista, pois a mãe viaja, o pai vende a casa e a

família abandona o espaço em que vivia. O que lhe restou da experiência da infância é o gosto ácido das frutas cítricas. Sendo assim, as pessoas, a casa na qual morava e o próprio “eu” só podem ser recuperados através da escrita.

Outra manifestação do duplo presente nesta narrativa se dá pela presença do rival, e da morte deste, assim como Ana Maria Lisboa de Mello sugere: “O duplo pode simbolizar também um rival – uma projeção do pai -, gerando sentimentos de culpabilidade e ambivalência” (MELLO, 2000, p.122). A culpa pela morte do irmão e por todo sofrimento causado na figura da mãe, assim como o desejo de assassinar o rival, estão presentes no conto. Da mesma maneira que ocorre nas narrativas anteriores, apesar de não possuir as características de semelhança nem de oposição entre as personagens, que é uma característica comum de se encontrar na teoria do duplo.

Por último, o duplo representado neste conto se manifesta também no aspecto metalinguístico, uma vez que o sujeito enunciador se desdobra em narrador e personagem para contar suas memórias. Acrescente-se a isso a afirmação de Ana Maria Lisboa de Mello, de que a “literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas de si mesmo” (MELLO, 2000, p. 123).

Além disso, este narrador está cindido em dois Paulos. O do passado e o do presente. O que realizou as ações e o que as narra, o que o torna um sujeito bipartido, que encontra na escrita uma forma de preencher o vazio que lhe restou das experiências marcantes da infância, conforme demonstra o trecho final do conto:

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 ideia de reiniciar esta história. E talvez a recomece na próxima linha, com Carlos, André, quem sabe com Maria, e Carlos matando André pelo amor de Maria (BARBOSA, 1999, p. 79).

Cabe neste momento salientar novamente a semelhança com o tom irônico machadiano. O fim do conto traz consigo a ironia do narrador, que, assim como o Bentinho de *Dom Casmurro*, no epílogo do romance revela que esta foi somente mais uma história, que agora dá lugar a outra: “Vamos à *História dos subúrbios*” (ASSIS, 1989, p. 152), demonstrando que a linguagem poética com que narra seus

acontecimentos é uma construção narrativa, trazendo a verdade da história para o âmbito da representação literária. Além deste aspecto em comum com o intertexto, os nomes das personagens citadas no conto de Bettega são retomadas na obra *Os lados do círculo*, no conto “A próxima linha”, onde acontece a mesma ação contida na citação. Isso revela outro aspecto importante da narrativa, que é o intertexto interno, pois o autor faz referência e cita personagens da própria obra.

Ademais, segundo a autora Samira Chalhub, em seu livro *A metalinguagem*, esta função linguística, quando aplicada à literatura, além de marcar o signo da modernidade no discurso, desnuda o processo de confecção do texto: “O que a metalinguagem indica é a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de produção da obra” (CHALHUB, 2005, p. 42). Dessa forma, ao final do conto e também do livro, através do personagem Paulo, o narrador, o autor conduz o leitor para uma interpretação de sua obra no âmbito da literatura *stricto sensu*. Ou seja, importa para este narrador a ideia de ser lido e relido, e, ainda, de que o seu leitor seja consciente de que quem escreve é um “contador” de histórias.

4.2 *Deixe o quarto como está: uma face fantástica*

“O rosto” é uma narrativa fantástica que faz parte do conjunto do segundo livro de Amílcar Bettega, *Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço*. Quase todos os contos deste livro pertencem ao gênero fantástico, conforme referido anteriormente. O conto analisado, contudo, é o único que aborda a questão do duplo.

Para tanto, neste capítulo será necessária uma breve exposição do conceito de fantástico aqui utilizado. Depois disso, será realizada a análise do *corpus*, salientando as possíveis diferenças na manifestação do duplo e também as semelhanças de estilo com relação às demais narrativas, a fim de se respeitar o conjunto e a individualidade de cada história e livro. Porém, já se deve adiantar que as mudanças ocorrem mais em virtude do duplo e do fantástico do que na estrutura dos textos, que se mantêm, como nos outros contos, muito parecida.

O fantástico é um gênero bastante explorado pelos escritores e estudado pelos teóricos e críticos literários. Ademais, é um gênero que pode conter aspectos muito próximos de outros gêneros, tais como o maravilhoso, o estranho e o realismo mágico,

por exemplo. Por este motivo, dever-se-ia dedicar um capítulo inteiro somente a sua conceituação e história, porém, a maioria dos trabalhos dedicados à obra de Bettega já abordam este tema com mais profundidade. Afora isso, este não é o foco principal deste trabalho, que se limita a dissertar sobre as manifestações do duplo, independente de sua relação com o fantástico.

Sobre o livro, conforme sugere o subtítulo “estudos para a composição do cansaço”, as personagens em questão encontram-se em situações extremamente rotineiras, demonstram-se cansadas demais para mudar sua postura diante dos fatos que lhes incomodam. Na maioria das vezes, elas habitam lugares restritos (interiores de casas, lojas, quartos, apartamentos, etc.), que são retratados pelo autor com uma linguagem que cria um clima extremamente quente e pesado para aumentar a sensação de sufocamento em que elas vivem.

Outrossim, os desfechos dessas narrativas são regressivos, como em quase todos os seus contos, independente de livro, situação que faz as personagens se depararem novamente com o mesmo conflito, ou que sugerem a repetitividade dos acontecimentos na trama. A maioria delas surpreendente pelo caráter absurdo em que vivem, situações insólitas, geralmente marcadas por algum gesto violento, ou que lhes causa sofrimento de alguma forma. Porém, nenhum desses narradores sabe solucionar seus problemas e, quando o sabem, não possuem forças para sustentar uma mudança de postura.

Considerando estas características, pode-se afirmar que “O rosto” é um conto que aborda a questão do duplo de forma diferenciada do restante dos contos analisados até o momento, que são de cunho mais realista, pois está mais intimamente ligado ao gênero fantástico.

Um dos trabalhos mais populares sobre o assunto é o estudo de Tzvetan Todorov: *Introdução à literatura fantástica*, de 1970. Neste livro, o teórico conceitua o fantástico com base, inicialmente, na obra *Le diable amoureux*, de Cazzote, no qual o personagem protagonista Alvare se depara com uma situação de origem “ambígua” ou “sobrenatural”:

Assim, Alvare hesita e pergunta a si mesmo (e o leitor com ele) se o que lhe está acontecendo é verdadeiro, se o que o cerca é de fato realidade (neste caso as Sílides existem) ou se se trata de uma ilusão que aqui toma forma de um sonho. (...) A ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos sem diabos, sílides nem

vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo (TODOROV, 1975, p. 30).

Para Todorov, a hesitação é oriunda de uma personagem e do leitor, que através dessa é levado ao âmago da questão fantástica, que é a ambiguidade criada diante de um acontecimento duvidoso. Além disso, em outro momento, o teórico demonstra que a fronteira entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso é ínfima, e que faz parte da interpretação do leitor, na maioria dos casos, e da leitura que esse faz, a designação de um ou outro gênero.

Considerando a teoria de Todorov, pode-se afirmar que o conto “O rosto” consiste num exemplo da categoria, pois, a ambiguidade em questão mantém a hesitação característica do fantástico até o final da narrativa, pois o enredo em primeira pessoa mantém a ordem do mundo comumente apresentada no âmbito do fantástico. O leitor pode até mesmo realizar uma leitura alegórica, considerando o narrador um louco que sofre alucinações. Porém, considerando o conjunto da obra e a ordem em que o conto surge no livro, em sua metade final - é o nono conto da obra – o leitor já leu boa parte das narrativas e está impregnado da atmosfera do fantástico. Além disso, a temática do duplo também ajuda a orientar a leitura para este âmbito.

Outrossim, Jean-Paul Sartre em “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, concebe o fantástico como um sistema simbólico, ou seja, um gênero que mantém suas características próprias. Algumas das suas considerações são muito semelhantes às de Todorov, porém, seu estudo é mais adequado para que se pense a maioria das narrativas de *Deixe o quarto como está*, não só pelo caráter contemporâneo, mas também pelas similaridades entre Bettega e os autores citados por Sartre, tais como Maurice Blanchot e Franz Kafka.

Sartre aponta o contexto histórico do pós-guerra (chamada pelo autor de “era da desilusão”) como o momento oportuno para as mudanças no âmbito literário, devido às tentativas dos escritores de retomar o aspecto humano em suas obras. Essa tendência, obviamente, repercutiu no gênero fantástico. Por isso, uma das formas de retratar essa mudança de paradigma é colocando o homem no seio da representação: “(...) para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana” (SARTRE, 2005, p. 138). Dessa forma, seres

sobrenaturais, tais como fadas, gênios, duendes e fantasmas dão lugar ao novo objeto do fantástico: o homem.

Resumidamente, algumas das características do universo do fantástico referidas pelo teórico são a ausência de natureza e ambientes naturais. Não há mais bosques e florestas, esses dão lugar a casas, corredores, quartos, salas, daí é que surge a atmosfera sufocante tão comum às obras fantásticas contemporâneas. Juntamente a esse novo espaço, os utensílios adquirem importância na narrativa, conforme impõe a nova lei do fantástico:

(...) a lei do gênero os condena a não encontrarem nada além de utensílios. Esses utensílios, já vimos, não têm a missão de servi-los, mas de manifestar sem descanso uma finalidade fugidia e insólita: daí esse labirinto de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada, daí essas tabuletas sinalizadoras que nada indicam, esses inumeráveis signos que pontuam os itinerários e nada significam (SARTRE, 2005, p. 141)

No conto “O rosto”, de Bettega, pode-se observar nitidamente como se manifestam esses novos espaços. A casa que o protagonista habita é um exemplo nítido desse aspecto apontado por Sartre, pois nela nada tem uma finalidade específica, além da construção da ambientação característica do gênero:

Somente esse convívio íntimo que mantenho com a casa há anos me permitiu descobrir a infinidade de passagens, atalhos, as portas falsas, as peças falsas. Fui aprendendo aos poucos que a casa gosta de brincar com as coisas que são e que não são. Ela inventa cômodos, por exemplo, que às vezes logo desaparecem, mas que outras vezes se fixam duramente a sua estrutura, como uma peça capital, algo sem o que a casa não existiria (BARBOSA, 2002, p. 72).

Outro exemplo dessa linguagem demonstrado por Sartre é o foco em primeira pessoa, que consiste na única via de acesso ao fantástico, e obriga o narrador (e o leitor) a acompanhar as possíveis surpresas do personagem ou a passividade deste diante dos acontecimentos surgidos na narrativa. Para o teórico, tanto a postura do narrador, quanto esses objetos ou acontecimentos fantásticos consistem na linguagem própria do gênero e é preciso se reorientar diante deste mundo com leis próprias.

Sendo assim, o conto trata de um narrador sem nome que vive em uma casa que, não se sabe por quais motivos, movimenta-se sozinha, trocando cômodos, portas e paredes de lugar, tentando fazer com que o narrador perca-se em seu interior. Embora

isso não aconteça, devido ao fato de ele estar muito familiarizado com a casa e a conhecer como ninguém. Num espaço com essas características, o narrador percebe a presença de um rosto voador dentro de sua moradia que, inicialmente, o persegue e depois passa a ser perseguido por ele.

Por parte do narrador trava-se, então, uma batalha no interior da casa pela disputa de território. Até que o rosto é capturado e posto em uma gaiola. O narrador passa a cuidar dos ferimentos do rosto, e tem momentos em que se compadece de sua condição. O rosto percebe em seu pesar uma brecha para escapar e foge. O narrador ao iniciar nova perseguição termina com a cabeça presa em um buraco no vidro da porta principal, onde pode ver a rua.

Pode-se observar neste resumo da narrativa que o protagonista troca de lugar com seu duplo, tornando-se vítima de suas próprias ações. Ele é derrotado por uma disputa a que ele próprio dera início, tendo consciência de que foi derrotado e irá morrer, como demonstram os últimos parágrafos do conto:

Agora sei que estou preso, que minha cabeça está presa lá fora. Cada movimento que faço complica as coisas. Mas não estou desesperado. Estou triste, cansado, mas não me sinto derrotado. Há pouco choveu. Gosto de sentir a chuva cair mansamente sobre minha cabeça (...) É a única parte de mim fora da casa, no buraco do vidro, emoldurado pela janela da casa. Meu cabelo está pesado das gotas que não se seguram nas pontas e pingam e alargam uma grande poça d'água abaixo de mim. Onde se reflete meu rosto. A chuva parou há algum tempo. Veio o sol e minha nuca secou. Mas as gotas, essas malditas gotas, insistem em continuar pingando sobre a poça. O que deixa o reflexo do meu rosto inteiramente difuso, difícil de enxergar (BARBOSA, 2002, p. 80).

Dessa forma, o duplo extermina-se em um ato impensado, do mesmo modo que poderá ser observado no conto “Teatro de bonecos” analisado a seguir. Além disso, pode-se constatar que o procedimento narrativo põe o narrador a contar a sua própria morte, assim como irá ocorrer na próxima análise.

Outra consideração digna de reflexão, é que esse desfecho demonstra a incapacidade dos protagonistas de reagir diante de seus conflitos, e buscar uma alternativa para resolvê-los. Tal como salienta Sartre, este tipo de passividade humana se trata de uma característica do fantástico contemporâneo. Esta aceitação do trágico como um caráter das personagens é um recurso bastante utilizado no livro *Deixe o quarto como está*.

O tempo desta narrativa é dividido em dois, porém o passado retomado é mais próximo, importando principalmente a condição atual do protagonista. Este fator é um pouco diferente do tempo encontrado nos contos analisados do livro *O voo da trapezista*. Este caráter está de acordo com o conjunto de *Deixe o quarto como está*, no qual a maioria das narrativas se passa em curtos períodos de tempo. Eventos passados na infância das personagens são narrados na minoria dos contos (“Aprendizado”, “Hereditário”), e não possuem a mesma importância de significado que os do primeiro livro.

O duplo neste conto se manifesta através da imagem do rosto alheio, que pode ser encarada como uma metáfora das questões de identidade. Note-se ainda, que a imagem do rosto do narrador é perseguida e refletida, como no conto que irá abordar a manifestação da sombra, que será analisado no final deste capítulo, e demonstra o movimento de reconhecimento de traços de um no outro, que são características do gênero duplo, apesar de não haver impasse entre seus traços em oposição e semelhança de forma direta, o fato do narrador criar um campo de batalha imaginário e lutar contra o rosto faz dele seu inimigo, que vence através da fuga e da autodestruição da personalidade original.

4.3 *Os lados do círculo: a invenção do duplo*

No livro de contos *Os lados do círculo*, Amílcar Bettega Barbosa compõe o último tipo de duplo a ser abordado neste trabalho, que consiste no duplo enquanto criação literária. O conto trata da história do personagem Breno, que busca preencher os vazios de sua existência, passando a dar vida a bonecos, compondo desta forma um curioso teatro, conforme anuncia o título, “Teatro de Bonecos”.

Este conto, que se passa no aniversário de quarenta anos do narrador, mostra a vida de um homem solitário que, primeiramente, abandona o mundo burocrático do centro urbano de Porto Alegre pelo sossego do litoral; porém, no decorrer da trama, pode-se perceber que o protagonista, na realidade, está à beira de uma atitude desmedida, e a busca por um lugar mais isolado para viver é consequência disso. No trecho a seguir o sujeito justifica sua mudança espacial da seguinte forma: “[...] nada mais do que vínculos impessoais e estritamente necessários à vida na cidade”

(BARBOSA, 2004, p.51), e continua “[...] porque de resto não precisávamos comunicar a amigos, família ou coisas do tipo, tínhamos havia muito nossa própria vida e éramos completamente independentes” (BARBOSA, 2004, p. 51). Dessa forma, passa a morar numa casa diante do mar com Alfredo e Ana, dois bonecos para os quais dá não somente vida e voz na narrativa, mas também cria toda uma personalidade para eles. Apenas na metade do conto o leitor tem conhecimento de que se tratam de bonecos, pois inicialmente há apenas referência aos nomes de Ana e Alfredo.

O narrador encontra-se num processo gradativo de loucura, semelhante ao do personagem Billy (de “Entre Billy e Antônio”) e ao do protagonista de “O rosto”. Essa demência decorre de sua condição solitária, característica comum à maioria das personagens bettegueanas.

As características humanas que as personalidades dos bonecos possuem são tão detalhadas que em certos momentos fazem com que o leitor se esqueça de sua condição inanimada, conforme demonstra o trecho:

Eu precisava falar sobre tudo o que me angustiava e resolvi começar pelas formigas. Alfredo concordou que era impossível continuar ignorando-as e que era preciso dar fim a tudo aquilo. Conversamos também sobre a noite passada, eu disse que havia bebido demais, a ponto de nem lembrar a que horas tinha dormido. Alfredo igualmente reconheceu ter exagerado na tequila, estava com uma terrível dor de cabeça. Havia certo tom de desculpa e ansiedade na sua voz, ele sabe que ando muito frágil e que Ana não o perdoaria se ele me magoasse (...) (BARBOSA, 2004, p. 47- 48).

A referência à linguagem e à criação artística é exposta desde o título da narrativa, sob o disfarce da patologia, o que leva o leitor a se deparar com a questão da ambiguidade, por sua vez, intimamente ligada ao fenômeno do fantástico e do duplo. Já foi referido nesta dissertação que o fantástico e a metalinguagem são aspectos recorrentes na obra de Bettega, porém, neste conto o processo de criação linguística e a criação das personagens se dá de forma mais explícita que no restante do conjunto, pois o autor utiliza uma metáfora literária, chamando a atenção para o aspecto inventivo do texto, na busca de preencher o vazio da sua existência:

(...) começo a perceber o verdadeiro tamanho da nossa solidão. É aí que vejo o que sou, onde há falta, onde aguardo infantilmente um preenchimento. E cada segundo de espera é uma pequena morte dentro de mim, como se a ausência daqueles dois fosse a antecipação da minha própria ausência, como se já fôssemos, os três, meros

autômatos de um teatro de ridícula melancolia (BARBOSA, 2004, p. 48).

Assim, o protagonista busca a completude, conforme já referido por Ana Maria Lisboa de Mello, quando explica o duplo no mito do homem andrógino. Portanto, o narrador cria a si mesmo nas metades (bonecos) que lhe faltam, projetando neles as características que lhe identificam ou que não possui. Mas, como esse sujeito se “reparte” demais, demonstra que é impossível para os heróis de Bettega alcançar sucesso em suas ações, sendo seu final triste e trágico, pois morre intoxicado pelo excesso de veneno para formigas, em um ato que reforça o caráter ambíguo da narrativa, pois não se tem como saber se a intenção do narrador foi proposital. Dessa forma, a morte também se faz presente, através de um provável gesto suicida.

A narrativa inicia com a voz do narrador, que conta os eventos do seu quadragésimo aniversário:

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

É possível observar o caráter irônico, recurso que caracteriza a contística de Bettega, pois no dia em que era para ser celebrado seu aniversário coincide com o da morte do narrador, e também porque a data põe em destaque o protagonista, mas o prato principal é em homenagem a outro personagem (Alfredo). Além disso, a melancolia presente nesta data intensifica a solidão e os problemas emocionais do narrador, que estão intimamente ligados à passagem do tempo: “Não existe tempo daqui a uma hora. Quero viver para trás, voltar até o ponto em que minha memória começa a registrar os pontos da nossa vida: o tempo iluminado em que os conheci” (BARBOSA, 2004, p. 49). Este trecho metaforiza, ainda, a condição da brevidade do conto enquanto gênero, no qual se pode observar o caráter de acontecimento breve ou situação única referidos pela teoria.

A ação do conto consiste na morte do narrador, que, tal como nas primeiras narrativas analisadas neste trabalho, possui um tempo complexo, iniciado no dia da ação, no qual é feito um recuo memorialístico, e em seguida retorna à ação principal, que é finalizada no limite extremo entre o acontecido e o narrado (ou seja, um terceiro tempo narrativo, mais próximo do momento da ação). Pode-se afirmar que o narrador morre contando sua própria morte.

Tendo isso em vista, conclui-se que nesta narrativa Bettega mantém-se fiel à estrutura cíclica do conto, uma vez que a morte do narrador acontece no dia da celebração de seu aniversário e, acrescentando-se a isso, a narrativa inicia e termina com a preparação do prato principal. Ademais, a ideia da morte do narrador, expressa de forma nítida somente no último parágrafo, obriga o leitor a uma segunda leitura, pois cria um contraponto entre quem narra e o que é narrado. Dessa forma, o desfecho regressivo surge em mais uma narrativa de Bettega.

Samira Chalhub utiliza vários exemplos para caracterizar e definir a metalinguagem (termina por conceituá-la tal como fez o teórico Roman Jakobson), pois demonstra que esta função da linguagem consiste no emprego do “código falando sobre o código”, ou em uma linguagem utilizada para explicar outra. Tendo este conceito em mente, pode-se afirmar que “Teatro de bonecos” trata-se de uma metáfora da linguagem artística. Principalmente, se for mantido em vista o processo de criação de personagens. Em momentos de crise, o narrador deixa transparecer o jogo que se estabelece entre o narrador e as personagens: “Ele às vezes me irrita com essas pequenas falsidades, por pouco não lhe joguei na cara a verdade e não lhe mostrei, de uma vez por todas, que ainda sou eu quem dá as cartas nesse jogo” (BARBOSA, 2004, p. 46-47). O trecho também demonstra a supremacia do narrador com relação aos demais personagens, chamando mais uma vez a atenção para o âmbito da criação narrativa.

Nicole Bravo dedica um subcapítulo de seu verbete sobre o duplo ao aspecto literário por excelência, em “A literatura como duplo”, e salienta que “A literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade, o que é uno também é múltiplo, como o escritor o sabe por excelência” (BRAVO, 2005, p. 282). Ou seja, o escritor, se ainda estiver presente, já não é mais o mesmo que iniciou a escrita. Além disso, em outro subcapítulo, “Além do espaço e do tempo”, Bravo salienta:

O mito do duplo torna-se o meio de expressar o contato para além do eu, entre duas vidas, entre duas culturas: o encontro do Oriente com o

Ocidente (Nerval Rimbaud, Hesse) e aquele do Novo Mundo com o Velho Mundo. Em cada ocasião, a viagem no espaço é também uma viagem no tempo (dualidade espaço temporal) (BRAVO, 2005 p. 283).

Bettega demonstra, através de metáforas como a deste conto, a consciência narrativa que possui, assim como o uso de intertextos e metalinguagens que remetem ao mundo da literatura. Às vezes utilizando o fantástico, às vezes fazendo-se extremamente realista, mas com o estilo próprio, Amilcar Bettega Barbosa inventa a ele mesmo: o escritor Amilcar Bettega Barbosa.

4.4 “A sombra”: um caso isolado

O conto “A sombra”, faz parte da antologia de contos *Alquimia da palavra*, da oficina de criação literária coordenada por Sérgio Côrtes, publicada no ano de 1992. Esta narrativa, por seu caráter solitário de coletânea, obviamente, não possui o mesmo fôlego poético e profundidade literária que os demais. Porém, é importante que se dedique algumas páginas à sua análise, em virtude de seu tema e também por conter já em seu cerne alguns procedimentos que serão aprofundados pelo escritor em seus livros individuais.

Esta narrativa, como boa parte das narrativas bettegueanas, dialoga diretamente com seu intertexto, que consiste no conto “A sombra”, de Hans Christian Andersen. Não só no tema, como também em alguns procedimentos empregados, tais como alguns trechos descritivos da cidade estrangeira na qual ambos os protagonistas se encontram. Os dois demonstram o olhar de quem não pertence àqueles lugares (embora em Bettega tenha-se um foco narrativo em primeira pessoa). Da mesma forma, ambos os protagonistas demonstram incômodos com relação a seu passado. Apesar de não demonstrarem a origem de suas sombras, sabe-se que elas estão intimamente ligadas à situação de estrangeiro que trata de suas condições no presente. Além disso, Bettega escolhe o cenário português para fazer emergir as sombras de um Brasil “monótono e de uma cidade finita e sem graça” (BARBOSA, 1992, p. 68), sugerindo uma leitura alegórica da condição colonial brasileira, porém, mesmo sendo possível seguir por esta leitura, tal temática não será abordada nesta dissertação.

O conto “A sombra”, tem como protagonista um homem que bebe uma garrafa de vinho, enquanto observa a paisagem da ponte do rio Douro, localizado geograficamente em Portugal, conforme já foi dito. Ao fazer o caminho de volta para sua casa, ou hotel, faz emergir das descrições da paisagem uma série de sensações sobre seu estado anímico, seja com relação ao lugar em que se encontra, seja com relação ao seu país de origem (Brasil).

Dessa forma, numa perspectiva que varia de foco, alternando entre um discurso extremamente descritivo com interrupções de ordem pessoal, esta narrativa, gradativamente, faz surgir, na medida em que anoitece, a sombra deste personagem que não se reconhece muito bem, nem no lugar em que se encontra, nem em seu país de origem, e estranha a sua própria imagem refletida, mas que tem uma série de sensações e sonhos que busca compreender, embora os sonhos não sejam mencionados no conto.

A questão do duplo nesta narrativa se dá através da representação do desdobramento do homem na sua sombra. O protagonista não possui nome, nem parentes, tampouco suas características são evidenciadas. Sua identidade é uma incógnita. É um personagem que só executa ações e descreve sensações, fato que intensifica a atmosfera de mistério e caráter nebuloso que o conto possui. Um bom exemplo que demonstra a falta de clareza da narrativa, a qual impede o leitor de enxergar seus significados, é a escassez de adjetivos e construções que demarquem o gênero do narrador.

Os poucos personagens descritos ou se tratam de seres externos, que não têm a menor relação com a figura do narrador, ou se tratam de descrições cujo caráter poético não permite que se identifique uma imagem nítida de quem eles realmente representam, conforme fica demonstrado pelo único trecho que descreve o passado do narrador:

Pela manhã, ainda adormecido, retornei à minha terra e revi na pele do menino todos os gigantes que um dia me tomaram nos braços e a quem entreguei a vida em nome da minha preservação. Tinham garras enormes que me prendiam os pés e as mãos. Num quarto escuro foi trancada a minha essência, julgada e reprovada pelo crivo severo que por fim eu próprio absorvi (BARBOSA, 1992, p. 69).

Dessa forma, a linguagem em tom poético faz com que o leitor perceba apenas a atmosfera que é criada, pois há poucas informações sobre qual a temática real do conto. Pode-se pressupor que este “tatear” em torno do conteúdo trata-se de um pequeno

germe do fantástico, que o escritor irá desenvolver nos livros individuais, principalmente em *Deixe o quarto como está*, mas que já se faz presente neste conto.

Pode-se, por outro lado, defender uma leitura alegórica do texto, pois todo ele permite ser interpretado como uma metáfora da criação literária. Este caráter irá encaminhar a leitura novamente para o âmbito do fantástico e levantar questões já demonstradas por Tzvetan Todorov, reflexão que não é o foco principal do trabalho. Porém, a metáfora existe e esconde o significado principal do texto, em outras palavras, a existência de um duplo, ou seja, uma alma, algo que está no íntimo do ser deste narrador. Ele pode não saber como explicitar essa condição através das palavras, mas que, mesmo assim, ele persegue à exaustão, na busca incessante por se compreender melhor.

Por isso, “A sombra” pode ser encarada como uma grande metáfora da escrita literária, na qual o narrador projeta uma estranha imagem de si mesmo. No conto, o indivíduo se espanta ao ver a forma que sua própria sombra possui, em um dos trechos finais:

Assusto-me com a forma que toma meu corpo projetado. Sem feições definidas e limitado a um só plano, ele move-se como se tivesse vida própria. É impossível ver seu rosto e o tamanho aumenta e diminui rapidamente aos meus olhos. Dou um passo para trás e a sombra cresce de forma assustadora na parede. Um ser gigantesco se desprendendo e se revelando capaz de derrubar todos os muros do quarto escuro. Ele vem saindo de mim, esvaindo-se pelos meus pés. Prisão ou prisioneiro? (BARBOSA, 1992, p. 70).

Otto Rank, no quarto capítulo de seu estudo sobre o duplo, intitulado “A sombra como um símbolo da alma”, faz uma exposição dos significados que a sombra pode representar nos povos ancestrais e salienta que “variada série de relatórios, apresentados em folclore, põe fora de dúvida o fato de que o homem primitivo considera a sombra o seu misterioso duplo, como um ser espiritual, porém real” (RANK, 1939, p. 94-95).

Levando a mesma crença em consideração, Ana Maria Lisboa de Mello explica que foram criadas inúmeras narrativas com o tema do homem e sua sombra, principalmente a partir do século XIX:

A sombra suscita mistério e presta-se à simbolização do duplo porque acompanha o ser humano em todos os lugares, mas não faz parte dele. Desdobra-se em condições particulares (sol/luar) ou sob fontes de luz artificiais. É estranha, mas não estrangeira. No imaginário coletivo, a

sombra é muitas vezes símbolo da alma, de modo que um homem sem sombra é um indício nefasto. (...) No conto “A sombra”, de Hans Christian Andersen, a sombra é persecutória e a sua perda é um perigo muito grande, porque significa a perda do controle da alma (MELLO, 2000, p. 115).

Este mesmo caráter de mistério já foi apontado no conto, mas, além disso, também faz parte da citação o caráter de perseguição da sombra, que está presente tanto no intertexto de Andersen, como também no conto de Bettega, que descreve várias ruas e curvas onde o narrador persegue a imagem até que se depare de frente com ela diante de uma parede: “Avanço, tento agarrá-lo, ele desaparece e me vejo grudado à parede” (BARBOSA, 1992, p. 70). A perseguição termina com a escuridão total, pois o narrador lança uma pedra à luminária que gerava a luz e a sombra: “e o vidro da luminária despedaça-se ao som da explosão que escurece tudo. Sento-me na pedra fria, imóvel. A sombra agora é total, não existem mais fronteiras entre ela e o meu corpo” (BARBOSA, 1992, p. 70). Após a perseguição, mesmo no escuro, o narrador consegue enxergar o caminho de volta para casa e atirar-se à sua cama, extremamente cansado da insólita perseguição noturna.

Esta foi mais uma manifestação do duplo na obra de Amilcar Bettega Barbosa, na qual a sombra representa uma parte encoberta de seu “eu”, que pode ser interpretada como uma metáfora da escrita literária, ou representar a alma humana e toda a sua complexidade ignorada durante a rotina cotidiana e que emerge nos momentos de solidão.

CONCLUSÃO

Transcorridas as páginas anteriores, observa-se que as análises não quiseram apenas constatar o tipo de manifestações do duplo nos contos de Amilcar Bettega Barbosa, apesar de este ser o foco principal deste trabalho. Visou-se também, demonstrar de que forma o duplo é construído nessas narrativas, tendo como suporte teórico considerações sobre o conto.

Para tanto, observou-se os principais meios de elaboração dessas narrativas, tais como a presença constante do conceito de “desfecho regressivo”, citado pelo próprio Bettega anteriormente. Em todo o *corpus* foi possível constatar algum elemento que convida o leitor a uma segunda leitura, sendo que somente no conto “A sombra” isso ocorre de modo mais tênue, mas mesmo assim é possível reafirmar este caráter cíclico já apontado por Julio Cortázar no capítulo sobre a teoria do conto.

Outra constante do aspecto formal da obra é a estrutura de tempo dupla, geralmente, estabelecida pela construção memorialística. Nas seis narrativas escolhidas o passado é retomado no presente do discurso, seja num tempo mais longínquo (nas histórias de *O voo da trapezista*, nas quais a infância possui fundamental importância nos conflitos atuais das personagens), ou num passado mais recente (como é o caso de “O rosto”, “Teatro de bonecos” e “A sombra”).

Há a presença de outros elementos que compõem o estilo do narrador. Todas as suas personagens são seres solitários. Não há um protagonista que não sofra desta condição. Todos eles buscam, através de seu ato narrativo, a compreensão do leitor, através da presença de um narratário, que pode ser diretamente demonstrado no texto, como é o caso de “Entre Billy e Antônio” e “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto”, ou na presença implícita de um ouvinte, como nas outras quatro narrativas analisadas. Acerca deste critério, Luiz Antonio de Assis Brasil demonstra que no livro *Deixe o quarto como está* é possível constatar:

(...) uma persistente e desesperada solidariedade do narrador com suas criaturas. São seres que inspiram compaixão. Pobres vítimas de si mesmo ou do tempo em que vivem; essa solidariedade é especialmente visível quando aparecem crianças como personagens – aliás, uma das características verificáveis já em *O voo da trapezista*. Amilcar deita sobre a humanidade um olhar de intenso conforto, como a dizer a suas personagens: *Sei que sofres, mas estou contigo* (ASSIS BRASIL, 2007, p.89).

Esta solidariedade, como se pode perceber, estende-se a todos os tipos de personagens, pois a maioria dos que foram observados neste trabalho se tratam de seres que representam uma parte marginalizada na sociedade: um assassino canibal (“Entre Billy e Antônio”), a amante (“Assim ia costurando a vida deles e a minha junto”), um fraticida (“O tempo das frutas cítricas”), dois loucos suicidas (“O rosto” e “Teatro de bonecos”), um estrangeiro (“A sombra”). Porém, existem na obra de Bettega muitos seres que representam uma camada mais comum da sociedade, mas estes não estão representados no *corpus* analisado.

Somam-se a estes aspectos formais, as manifestações do duplo. Em nenhum conto foi possível observar um tipo de duplo que fugisse totalmente dos modelos estabelecidos pela teoria do gênero. Em *O voo da trapezista*, foram encontradas manifestações muito semelhantes. Em todas as histórias deste livro o fenômeno ocorre entre personagens que possuem algum parentesco (primos, irmãs e irmãos), sendo o duplo um presságio ou anunciador da morte.

Na elaboração das personagens de “Entre Billy e Antônio” e “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto”, há características que salientam a oposição e semelhança dos duplos, nas quais um ser complementa o outro. Apenas em “O tempo das frutas cítricas” esta característica está ausente. Já nas narrativas “O rosto” e “A sombra”, este detalhe também é dispensável. Porém, em “Teatro de bonecos” (de *Os lados do círculo*), esta complementação retorna, mas em forma de projeção, pois são seres com existência artificial. Ademais, o desdobramento do protagonista deste conto se dá em dois personagens.

Em “O rosto” e “A sombra”, as manifestações do duplo se dão através de imagens refletidas. No primeiro, por intermédio do fantástico rosto voador (representação de uma identidade), que atormenta a casa e a vida do protagonista. Nesta história, é possível observar o reflexo do rosto do personagem também nos vidros das janelas e em uma poça d’água. Já em “A sombra”, o que atormenta o personagem é o que a sombra esconde. A sombra real faz emergir no narrador uma série de preocupações de ordem identitária, que se dá através de uma linguagem extremamente poética, que sugere uma metáfora do exercício literário.

Dois desses seis contos acrescentam à manifestação do duplo o aspecto metalinguístico, duplicando o narrador em mais um nível textual. Em “O tempo das frutas cítricas” e “Teatro de bonecos”, o autor está explicitamente representado, assim como o processo de escrita literária, revelando-se os intertextos internos (trecho final de

O voo da trapezista, no qual o autor cita personagens que ressurgirão na obra *Os lados do círculo*) e externos (semelhança a recursos explorados por Machado de Assis).

Nicole Fernandez Bravo aborda a questão do duplo numa perspectiva histórica, apontando, primeiramente, os aspectos que compõem o duplo enquanto “figura do homogêneo”, ou da mesma natureza, que consistem nos duplos entre irmãos muito parecidos, gêmeos, sócias ou através da utilização de máscaras e roupas, salientando que o mito se propunha a simbolizar o único e idêntico, e que os artifícios citados acima eram utilizados para “efeitos de substituição, de usurpação da identidade, o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria” (BRAVO, 2005, p. 263-264). Em seguida, sobre este mesmo aspecto, explica que:

Em todas as obras até aqui consideradas, a identidade de quem se vê duplicado não é posta em discussão. O duplo instaura apenas uma substituição momentânea, e o original reencontra em seguida todas as suas prerrogativas. O desfecho da história promove a reafirmação da unidade do ser (BRAVO, 2005, p. 263-264).

Segundo a mesma teoria, no final do século XVI o duplo passa a representar as figuras do heterogêneo: “[...] com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)” (BRAVO, 2005, p. 267). Dessa forma, pode-se perceber que a tendência é a multiplicação da identidade ao longo do tempo, através das figuras do heterogêneo onde “há a abertura para o espaço interior do ser, perspectiva inaugurada no século XVII, força ao abandono progressivo do postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, único e transparente” (BRAVO, 2005, p. 267). Nesta nova concepção, que é possível observar em todos os contos analisados nesta dissertação, os conflitos são de ordem interior. A busca é identitária, assim como a aniquilação do duplo visa preservar uma parte de si mesmo.

Além desse olhar de Bravo, que permite a observação de uma perspectiva histórica do gênero no âmbito da literatura ocidental, Ana Maria Lisboa de Mello permite que se faça o mesmo considerando a literatura brasileira. Porém, não utiliza a mesma terminologia de Bravo. Citando os nomes de Machado de Assis e Guimarães Rosa, a autora demonstra que o duplo está presente em solo brasileiro desde o século XIX, pelo menos, ressurgindo na segunda metade do século XX, através da obra de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles “associado a questões ligadas à morte e à identidade” (MELLO, 2000, p.121). É possível acrescentar à contribuição da autora que

o tema, com base nesses autores citados, ainda mantém relação direta com o gênero fantástico. Seria preciso elaborar uma pesquisa com um *corpus* analítico mais amplo para reconhecer o momento em que os escritores passam a representar o duplo mais desassociado do fantástico.

Na maioria dos contos de Amilcar Bettega Barbosa, o duplo surge como um fenômeno que não exige a presença do fantástico. Apenas em “O rosto”, como já foi referido, é possível associar o tema ao gênero originário. Há, obviamente, ocorrência de situações que causam estranhamento no leitor, mas não são suficientes para realizar uma leitura fantástica dos contos. Nesta dissertação, considerou-se mais relevante, em virtude do foco, relacionar o duplo ao estilo de Bettega. Ou seja, demonstrar como o tema se manifesta no interior de sua obra, onde é possível observar que do aspecto metalinguístico emerge o duplo enquanto escrita literária, como demonstra a metáfora do iceberg, presente no conto “A sombra”:

Eis os sete oitavos obscurecidos do iceberg, muito maior daquilo que é visível e abaixo da superfície limitada pela minha consciência. Formação escura e ignorada, acúmulo de faces eclipsadas em outros tempos que se depositaram, nunca mortas, em algum recanto desconhecido. Agora me afronta. Mostra-se este habitante incógnito da minha alma (BARBOSA, 1992, p. 70).

Com base nos contos analisados nesta dissertação, pode-se finalizar afirmando que este trecho alcança o ponto nevrálgico da escrita literária de Amilcar Bettega Barbosa: a literatura enquanto duplo. A literatura é o duplo do escritor, no sentido em que o multiplica a forma de existir, não só no universo literário, mas também na realidade do escritor, ser que existe e cria, sejam personagens com existência real (Billy the Kid é um exemplo), sejam personagens com existência estritamente literárias, conforme demonstram os vários intertextos presentes em sua obra.

Referências:

- ANDERSEN, Hans Christian. A sombra. In: *Contos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- ANGELIDES, Sophia. *A.P.Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. Ler Amilcar Bettega. *O Eixo e a Roda*. UFMG. v.15. 2007. p. 85-89.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- _____. *Várias histórias*. Belo Horizonte: Seletiva, 2009.
- BARBOSA, Amilcar Bettega. A sombra. In: CÔRTEZ, Sérgio (Org.). *Alquimia da palavra: antologia de contos*. Porto Alegre: Oficina de Criação Literária Alquimia da Palavra, 1992.
- _____. *Da leitura à escrita: a construção de um texto a formação de um escritor*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- _____. *Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O voo da trapezista*. Porto Alegre: WS Editor, 1999.
- BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura rio-grandense*. Porto Alegre: AGE, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BRAVO, Nicole Fernandes. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 353-354.
- CORRÊA, Rafaela Cardoso. O insólito nas narrativas de Mário de Carvalho e Amilcar Bettega Barbosa: uma leitura de “Dies irae”, “O crocodilo I” e “O crocodilo II”. In: *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRALIP*. Bahia. 2011. p. 2267-2275.

- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FONTOURA, Daniela Barbosa da; RODRIGUES, Inara de Oliveira. A rotação dos símbolos em Os lados do círculo, de Amilcar Bettega Barbosa. In: *Disc. Scientia*. Série: Artes, Letras e Comunicação. Santa Maria, v. 9, n. 1, p. 93-114, 2008.
- GARRETT, Pat. *Billy the Kid*. Porto Alegre: LP&M, 2011.
- GOMES, Renato Cordeiro. Narrativas de prontidão resgatam resíduos utópicos. In: *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 452-455. 1º sem. 2003.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- JI, Renan. O fantástico no quarto de Amilcar Bettega Barbosa. In: *O Insólito e seu Duplo*, Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional, I Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Dialorgarts. Rio de Janeiro, p. 221-232. 2010.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.
- LE MOS, Masé. Os lados do círculo – espaços ficcionais. In.: DEALTRY, Giovanna (Org.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- MARINHO, Josilene Neusa. *Do efeito do fantástico na ficção contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- _____. Do sentimento do fantástico contemporâneo: a presença de Murilo Rubião e Amilcar Bettega Barbosa. In: *O Insólito e seu Duplo*, Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional, I Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Dialorgarts. Rio de Janeiro, p. 126-132. 2010.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A estranha realidade nos contos de Amilcar Bettega Barbosa. In.: GOMES, Gínia Maria (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012. p. 297-311.
- _____. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

- _____. O mundo sem promessas em Deixe o quarto como está. In: *Letras de Hoje*. Port Alegre, v.42, n.4, p.85-98, dezembro 2007.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. A matemática do conto. In.: *Revista Trópico*. março 2006.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Portugal: EuropaAmérica, 1988.
- OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. *Pós-modernidade e condição humana na novíssima geração de contistas gauchos*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Brasílica, 1939.
- ROSSET, Clément. *O real e o seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SANCHES NETO, Miguel. *Entre dois tempos: viagem à literatura contemporânea no Rio Grande do Sul*. São Leopoldo: Ed. UNISSINOS, 1999.
- SANFELICI, Agnes. *Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- SILVA, Marcela Pereira da. No encaixe da contemporaneidade: um olhar para a narrativa brasileira da década de 90. In: *Ícone*. Goiás. v. 3, p. 31-52. Dez. 2008.
- SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações I: críticas literárias*: São Paulo, Cosacnaify, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VIANA, Antônio Carlos. O conto brasileiro hoje. In: *Interdisciplinar*. Ano 5. v. 11, jan-jun. 2010.