



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAUL DA ROCHA COLAÇO

**AS RUÍNAS CIRCULARES DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA E DE MURILO  
RUBIÃO**

Recife  
2019

RAUL DA ROCHA COLAÇO

**AS RUÍNAS CIRCULARES DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA E DE MURILO  
RUBIÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Brenda Carlos de Andrade

Recife  
2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

C683r Colaço, Raul da Rocha  
As ruínas circulares de Amilcar Bettega Barbosa e de Murilo Rubião /  
Raul da Rocha Colaço. – Recife, 2019.  
139f.: il.

Orientadora: Brenda Carlos de Andrade.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.  
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,  
2019.

Inclui referências e apêndice.

1. Círculo. 2. Circunferência. 3. Geometria. 4. Amilcar Bettega  
Barbosa. 5. Murilo Rubião. I. Andrade, Brenda Carlos de (Orientadora). II.  
Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-91)

RAUL DA ROCHA COLAÇO

**AS RUÍNAS CIRCULARES DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA E DE MURILO  
RUBIÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 26/02/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Brenda Carlos de Andrade (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Luciane Alves Santos (Examinadora Externa)  
Universidade Federal da Paraíba

## AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq – Brasil), pela bolsa concedida, que me permitiu uma dedicação integral a esta pesquisa.

A Brenda Carlos de Andrade, pelas leituras, reuniões, *e-mails*, mensagens de texto, áudios e incentivos; por me ajudar a compor, na vigília, a obsessiva tessitura do meu sono.

A Sherry Morgana Justino de Almeida, leitora-crivo e modelo: quem sonha a minha coragem.

A Luciane Alves Santos, que, por meio da sua presença e do seu agir no mundo, me dá razões para acreditar.

A Antony Cardoso Bezerra, a quem coube trazer e limpar o espelho, para que, diante dele, eu visse nitidamente o reflexo de Murilo Rubião.

A Alfredo Adolfo Cordiviola, promotor do acaso: por me mostrar o que ainda não é, mas lá está.

A Oussama Naouar, pelas leituras e, mais ainda, pelo impacto dos gestos (mais potentes que qualquer palavra).

Aos demais professores, funcionários e estudantes da UFPE, pessoas com as quais troquei experiências durante intensos dois anos.

A Camila Luiz de Lyra e a Amanda Mirella Simplício da Silva, engenheiras partícipes do meu projeto arquitetônico de escritura mágica.

A Amanda Priscila Santos Prado, pela paixão relativa à obra de Amilcar Bettega Barbosa (já que, graças a ela, pude encontrá-lo pessoalmente) e pelo compartilhamento de materiais raros do e sobre o autor.

Às amigas que consolidei através do PPGL da UFPE: Amanda (Bioni), Andréa, Lourival, Osvaldo e Walter. Sem vocês todo o processo seria, ainda mais, lento e doloroso.

A Marcos, meu pai, por me emprestar seus ombros para que eu pudesse ler mais longe.

A Erika, minha mãe, para quem só a leitura salva; quem me fez abandonar a bola pelos livros (amém).

A Jéssica (Ana, Margarida): minha maior questão.

## RESUMO

Este trabalho consiste na investigação da figura plana do círculo (e de tudo que lhe é afim) nas obras *Os lados do círculo*, de Amilcar Bettega Barbosa, e *O ex-mágico*, de Murilo Rubião. Para isso, tomando-se a literatura comparada como método e como abordagem, recorre-se a diversas áreas de conhecimento, a saber: geografia, filosofia, física, matemática, química, teoria da literatura, entre outras. Então, organizou-se o estudo nos seguintes capítulos: 1) Breve história do círculo como artefato literário (dedicado a um reduzido mapeamento da trajetória do círculo na literatura ocidental, partindo de significações positivas atribuídas pelos gregos antigos até desaguar em acepções negativas oriundas dos textos fantásticos de autores do século XX); 2) Territórios da ficção circular (cujo foco se pauta na apreciação dos espaços e dos deslocamentos circulares presentes nos contos dos escritores examinados); 3) Em busca do tempo circular perdido ou tempo circular e narrativa (capítulo que se funda na análise do tempo nos textos, dado que, muitas vezes, esta instância se afasta de uma concepção linear para se aproximar de uma noção circular); 4) Todos os círculos o círculo (voltado à análise das menções ao círculo nas narrativas e a tudo que alude, seja direta ou indiretamente, a essa figura); e 5) Um relatório de epígrafes e de círculos para uma academia (destinado ao exame da influência recíproca entre as epígrafes e as narrativas e/ou divisões dos livros, relação essa que proporciona um jogo circular infinito). Diante disso, cumpre destacar as imprescindíveis contribuições de alguns autores, como Albert Camus; Carlo Rovelli; Edward Kasner e James Newman; Georg Lukács; Jacques Fux; Jean Chevalier e Alain Gheerbrant; Jorge Luis Borges; e Jorge Schwartz. Como resultado, atesta-se que os autores ora estudados revelam ao leitor a circularidade das experiências contemporâneas e, nessa esteira, mostram como o mundo não deveria ser, lançando luz sobre as mazelas que, cada vez mais, assombram a humanidade: a sensação de cárcere, de repetição infinita do mesmo, de ausência de saída. Assim, cada escritor segue uma rota própria: Murilo Rubião se aproveita do círculo de modo mais sugestivo, abrindo fendas para que o leitor contribua no efeito da circularidade, ao passo que Amilcar Bettega Barbosa utiliza essa figura geométrica de forma mais pungente, promovendo o questionamento da ciência através da arte.

**Palavras-chave:** Círculo. Circunferência. Geometria. Amilcar Bettega Barbosa. Murilo Rubião.

## RESUMEN

Este trabajo consiste en la investigación de la figura plana del círculo (y todo lo que le es afín) en las obras *Os lados do círculo* [Los lados del círculo], de Amilcar Bettega Barbosa, y *O ex-mágico* [El ex-mago], de Murilo Rubião. Para eso, tomando por base la literatura comparada como método y como abordaje, se recurre a diversas áreas del conocimiento, a saber: geografía, filosofía, física, matemáticas, química, teoría de la literatura, entre otras. Entonces, se organizó el estudio en los siguientes capítulos: 1) Breve historia del círculo como artefacto literario (dedicado a un reducido mapeo de la trayectoria del círculo en la literatura occidental, partiendo de significaciones positivas atribuidas por los griegos antiguos hasta desaguar en acepciones negativas oriundas de los textos fantásticos de autores del siglo XX); 2) Territorios de la ficción circular (cuyo foco se basa en la apreciación de los espacios y de los desplazamientos circulares presentes en los cuentos de los escritores examinados); 3) En busca del tiempo circular perdido o tiempo circular y narrativa (capítulo que se funda en el análisis del tiempo en los textos, dado que, muchas veces, esta instancia se aparta de una concepción lineal para aproximarse a una noción circular); 4) Todos los círculos el círculo (orientado al análisis de las menciones al círculo en las narrativas y a todo lo que alude, sea directa o indirectamente, a esa figura); 5) Un informe de epígrafes y de círculos para una academia (destinado al examen de la influencia recíproca entre las epígrafes y las narrativas y/o divisiones de los libros, relación que proporciona un juego circular infinito). Ante eso, hay que destacar las imprescindibles contribuciones de algunos autores, como Albert Camus; Carlo Rovelli; Edward Kasner y James Newman; Georg Lukács; Jacques Fux; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant; Jorge Luis Borges; y Jorge Schwartz. Como resultado, se atestigua que los autores ya estudiados revelan al lector la circularidad de las experiencias contemporáneas y, en esta estera, muestran cómo el mundo no debería ser, arrojando luz sobre las molestias que, cada vez más, asombran a la humanidad: la sensación de cárcel, de repetición infinita de lo mismo, de ausencia de salida. Así, cada escritor sigue una ruta propia: Ele se aprovecha del círculo de modo más sugestivo, abriendo grietas para que el lector contribuya en el efecto de la circularidad, mientras que Amilcar Bettega Barbosa utiliza esa figura geométrica de forma más punzante, promoviendo el cuestionamiento de la ciencia a través del arte.

**Palabras-clave:** Círculo. Circunferencia. Geometría. Amilcar Bettega Barbosa. Murilo Rubião.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Modelo circular do universo segundo Ptolomeu e Aristóteles.....	17
Figura 2 — Modelo circular do universo segundo Dante Alighieri.....	18
Figura 3 — Percorso espacial de “Círculo vicioso”.....	37
Figura 4 — Percorso espacial de “Alfredo”.....	42
Figura 5 — Percorso espacial de “Elisa”.....	49
Figura 6 — Mapa temporal de “Os três nomes de Godofredo”.....	58
Figura 7 — Mapa temporal 1 de “Mariazinha”.....	67
Figura 8 — Mapa temporal 2 de “Mariazinha”.....	70
Figura 9 — Mapa temporal de “A próxima linha” e de “The end”.....	82
Figura 10 — Esquema de O ex-mágico segundo Jorge Schwartz.....	111
Figura 11 — Esquema de Os lados do círculo.....	116

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>9</b>
<b>2 BREVE HISTÓRIA DO CÍRCULO COMO ARTEFATO LITERÁRIO.....</b>	<b>14</b>
<b>3 TERRITÓRIOS DA FICÇÃO CIRCULAR.....</b>	<b>30</b>
<b>4 EM BUSCA DO TEMPO CIRCULAR PERDIDO OU TEMPO CIRCULAR E NARRATIVA.....</b>	<b>52</b>
<b>5 TODOS OS CÍRCULOS O CÍRCULO.....</b>	<b>85</b>
<b>6 UM RELATÓRIO DE EPÍGRAFES E DE CÍRCULOS PARA UMA ACADEMIA.....</b>	<b>109</b>
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>131</b>
<b>APÊNDICE A - SISTEMA PARA A HISTÓRIA 1 DE “MARIAZINHA” .....</b>	<b>138</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A definição geométrica mais corrente para o termo “círculo”, como a que está exposta em Gelson Iezzi, Antonio Machado e Osvaldo Dolce (2008), é a que se pauta, primeiramente, no conceito de circunferência, com esta sendo compreendida como o conjunto de pontos equidistantes de um ponto central e fixo em um plano. Considerado isso, pode-se passar à noção de círculo, concebido, enfim, como a junção da circunferência com os seus pontos internos.

Outras definições matemáticas possíveis são as apresentadas por Edward Kasner e James Newman (1968), na obra **Matemática e imaginação**, que apontam “o círculo como a mais simples das linhas não-retas”, “como o limite de um polígono com um número infinito de lados”<sup>1</sup>, “como uma curva não-reta” (KASNER; NEWMAN, 1968, p. 23-24) e, ainda, como “a curva limite de uma sequência de curvas” (KASNER; NEWMAN, 1968, p. 322).

Passando, então, para uma interpretação simbólica dessa figura, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), o círculo pode ser entendido como representante da perfeição, da homogeneidade, da ausência de distinção ou de divisão, da unidade, da divindade, do tempo e da noção de início sem fim. Já para Aniela Jaffé (2008), “ele indica sempre o mais importante aspecto da vida — sua extrema e integral totalização” (JAFFÉ, 2008, p. 240) e, ademais, segundo o padre zen Sangai, “na seita zen, o círculo representa o esclarecimento, a iluminação [...]” (*apud* JAFFÉ, 2008, p. 241).

Nesse contexto, cumpre ressaltar que a presença do círculo se evidencia não só na geometria ou na psicologia e/ou em outros campos teóricos que se voltem para o estudo simbólico, mas também nas mais diversas áreas de conhecimento, a exemplo da física (por meio do movimento circular uniforme e do uniformemente variado); da química (no que contempla o giro de elétrons em orbitais que circundam o núcleo de um átomo); da geografia (através dos movimentos de rotação e de translação); entre outras várias referências.

Direcionando o foco, agora, para a literatura, pode-se sinalizar que o círculo também se estabelece como um recurso muito profícuo, na medida em que: consegue dar forma a um enredo; serve de estrutura ao espaço ficcional; organiza o tempo em uma ordem cíclica; revela a natureza repetitiva e mecânica das ações dos personagens; manifesta-se por meio de alusões lexicais e sintáticas; sintetiza a relação de reciprocidade existente entre as epígrafes e os

---

<sup>1</sup> Em linhas gerais, um polígono é uma figura plana, fechada, constituída por meio de segmentos de reta. Na medida em que se inscreve (introduz-se dentro do círculo) ou se circunscreve (insere-se o círculo dentro de) uma série de polígonos, organizada através de uma sequência crescente de lados, percebe-se que essas figuras vão se assemelhando, gradualmente, à forma circular.

textos literários — já que a epígrafe orienta a leitura do texto e o texto modifica a leitura da epígrafe e do texto de onde esta foi retirada; *etc.*<sup>2</sup>

Essa consciência sobre a potencialidade do círculo só pôde ser vislumbrada pelo autor deste trabalho mediante a leitura da obra **Os lados do círculo**, de Amilcar Bettega Barbosa (2004). Nessa perspectiva, o contato com o premiado livro de contos<sup>3</sup> desse escritor gaúcho promoveu uma reorganização de todas as leituras feitas anteriormente<sup>4</sup> e, assim, se constatou que Bettega Barbosa, como diria Jorge Luis Borges em “Kafka e seus precursores”<sup>5</sup>, criou seu precursor, isto é, que seu último livro de narrativas curtas proporciona uma nova iluminação sobre a obra **O ex-mágico**, de Murilo Rubião (1947).

E, depois de se notar esse veio circular, recorreu-se ao levantamento da fortuna crítica dos dois autores, com a intenção de se confirmar a relevância desta pesquisa e o seu teor de novo viço ao estudo das obras. Salvo pelo trabalho de Jorge Schwartz (1981), que se espraia pelo tema do uroboro e com isso toca levemente na figura do círculo, não se encontrou nenhum estudo, sobre Rubião, que se inclinasse nessa linha; em relação a Bettega Barbosa, foram mapeados: a) dois artigos, o primeiro mais geral (visto que contempla a questão simbólica e, nessa perspectiva, alcança também o círculo), de Daniela Barbosa de Fontoura e de Inara de Oliveira Rodrigues (2008), e o segundo mais detido, ao passo que se debruça sobre as “faces do círculo”, de Moema Vilela Pereira (2011); e b) parte de uma tese, a de Amanda Priscila Santos Prado (2018), haja vista que a estudiosa focaliza a circularidade da contística do autor gaúcho em cerca de duas seções do seu trabalho.

Ou seja, os estudos que abarcam a geometria circular e, por extensão, a geometria circunferencial de Amilcar Bettega Barbosa e de Murilo Rubião praticamente inexistem. Ante

---

<sup>2</sup> Inclusive, até possíveis conceituações do círculo perpassam os textos literários, como a que se localiza em **A náusea**: “um círculo não é absurdo, é perfeitamente explicável pela rotação de um segmento de reta em torno de uma de suas extremidades” (SARTRE, 2015, p. 147).

<sup>3</sup> A obra **Os lados do círculo** foi vencedora, em 2005, do **Prêmio Portugal Telecom**, hoje conhecido como **Oceanos – Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa**.

<sup>4</sup> De acordo com T. S. Eliot (1989), uma obra literária realmente inovadora obriga o sistema literário a se reajustar para que essa nova obra se insira. Nas palavras dele, “nenhum poeta, nenhum artista, tem a sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. [...] Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito a ideia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 39). Jorge Luis Borges ([s/d]), em “Kafka e seus precursores”, fará uma breve correção ao pensamento do poeta norte-americano, defendendo que a novidade literária apresenta potências que também irão nortear os textos futuros.

<sup>5</sup> Nos seus termos: “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, [s/d], p. 130).

essa conjuntura, ainda cumpre frisar não se pretende, aqui, asseverar que Amílcar Bettega Barbosa foi leitor de Murilo Rubião e que, nessa esteira, este funcionaria como fonte e aquele como influência, mas sim observar como a circularidade exposta em **Os lados do círculo** contribui para uma compreensão mais abrangente de **O ex-mágico**.

Dessa maneira, atesta-se que a atuação desenvolvida neste inquérito associa-se a do leitor oulipiano, caracterizado como “[...] um leitor inventivo, um descobridor de jogos, regras, permutações, que combina fragmentos, cria o imprevisível e identifica o irreconhecível” (FUX, 2016, p. 25). Sendo assim, através de uma abordagem e de métodos comparativistas e tomando, axiomáticamente, o círculo como o elemento norteador das narrativas de ambos os autores, pretende-se verificar, nos textos do *corpus*, como se dá a estruturação de espaços e de tempos circulares, bem como examinar os recursos linguísticos alusivos ao círculo (menções expressas ou subentendidas, léxico repetitivo, sintaxe reiterativa, *etc.*) e a relação circular presente entre as epígrafes dos livros e o texto dos contos.

Para isso, esboça-se, no primeiro capítulo, um panorama do círculo na literatura ocidental, partindo-se da contribuição de Platão (que atribui apenas sentidos positivos a essa figura geométrica), passando por Dante Alighieri (que se firma, majoritariamente, em noções otimistas, mas que, por outro lado, também dá margens a leituras pessimistas) e por Leopoldo Lugones (que, inversamente ao escritor florentino, se apoia em acepções extremamente desesperançosas, embora ainda exponha sentidos prósperos), até atracar em Jorge Luis Borges (que se assenta nas toxinas mais traiçoeiras do círculo) e, por extensão, nos autores brasileiros investigados neste estudo.

No segundo, discute-se, com o auxílio do problema geométrico de Apolônio de Pérgamo, a organização dos espaços circulares em três contos: “Círculo vicioso” (cujos personagens Roberto e Cláudia desempenham um movimento circular ao se revezarem, simetricamente, entre quatro cidades do Cone Sul), de Amílcar Bettega Barbosa, “Alfredo” (cujos protagonistas Alfredo e Joaquim oscilam, circularmente, entre a planície e a montanha) e “Elisa” (texto no qual os irmãos José e Cordélia vivem em uma circularidade epopeica), ambos de Murilo Rubião, com o intuito de aproximá-los através de um traço em comum e, ademais, de singularizá-los de acordo com as suas especificidades.

Já no terceiro, os esforços concentram-se na caracterização dos tempos circulares presentes nas narrativas “Os três nomes de Godofredo” (conto marcado pela sua estrutura circular concêntrica) e “Mariazinha” (obra na qual o tempo se movimenta, circularmente, entre os anos de 1923 e de 1943), ambas retiradas de **O ex-mágico**, e “A próxima linha” e

“The end” (textos que circulam um no outro, de modo a fundir os tempos de cada escrito), presentes em **Os lados do círculo**.

No quarto capítulo examinam-se, cuidadosamente, os diversos mecanismos circulares empregados nos contos “O puzzle (fragmento)”, “Crônica de uma paixão” e “Verão”, do autor gaúcho, e “O pirotécnico Zacarias” e “A Casa do Girassol Vermelho”, do escritor mineiro, que se manifestam por meio: do léxico (isto é, pela citação direta ou velada ao círculo ou a elementos que se aproximem dele ou o constituam), da sintaxe (que abdica de um curso linear para girar em torno do próprio eixo), do enredo circular (que ata as duas pontas da narrativa), das ações repetitivas dos personagens, das ideias fixas dos autores que redemoinham em seus textos, entre outros.

Por fim, no quinto capítulo, averigua-se tanto a relação circular das epígrafes entre si mesmas (ou seja, aproveita-se a ideia de círculos concêntricos e de conjunto matemático para se pensar as epígrafes do capítulo, conjunto menor, dentro das epígrafes responsáveis por abrir os livros, conjunto maior), quanto a circularidade da leitura existente entre as epígrafes e os contos de Bettega Barbosa e de Rubião, visto que as epígrafes e os textos orientam-se uns aos outros repetida e reciprocamente.

É importante, ainda, salientar que, ao se analisar um conto sob determinada tendência, não significa que esse mesmo texto não apresente outras instâncias circulares, isto é, que não possa ser analisado sob outra ótica circular e, com isso, ser relacionado à outra categoria. Em outras palavras, ao se apreciar um conto observando, para se ficar em um exemplo, o espaço, tocar-se-á, inevitavelmente, em outras nuances circulares (tempo, referências lexicais, sintaxe, *etc.*) em virtude da impossibilidade de desagregar um texto em fases “quimicamente” puras. A separação cá feita serve apenas para direcionar o alvo de nossas lentes no intervalo da análise, com vistas a torná-la mais palatável ao leitor.

Além disso, justamente por não se tratar, provavelmente, de um projeto estético consciente (caso de Murilo Rubião) ou de um esquema engessadamente rigoroso (caso de Amilcar Bettega Barbosa), nem todas as narrativas contidas nos livros ora abordados se enquadram nessa perspectiva circular. Isso posto, destaca-se que se respeitou a natureza de cada texto no ato de investigação e, por isso, foram trazidos à baila apenas os contos mais representativos do ponto que está sendo discutido no momento. Nessa senda, vale afiançar que também não se debaterão todos os contos que expressam qualquer veio circular, porque tal ato entediaria o leitor e, conseqüentemente, comprometeria a profundidade da análise das narrativas como um todo.

Consequentemente, cabe salientar que a proposta desta investigação não consiste em uma comparação entre noções geométricas e literárias, muito menos em uma exposição de conceitos e/ou operações advindas da matemática. Trata-se, simplesmente, de uma compreensão circular da literatura feita pelos dois autores, já mencionados, postos em cotejo. Portanto, garante-se que “o não conhecimento específico da matemática [e da geometria] não impede a leitura e o entendimento da obra. [...] [porém,] o conhecimento do problema matemático [ou melhor, geométrico] discutido e apresentado em determinado texto aumenta substancialmente a potencialidade da obra” (FUX, 2016, p. 30).

Em adição a isso, vale marcar que a geometria é apenas um dentre os diversos campos de estudo fundamentais para o embasamento deste trabalho, a saber: teoria da literatura, narratologia, literatura comparada, física, química, biologia, geografia, filosofia, entre tantos outros. Nessa trilha, caminha-se sob a égide do *método da exaustão*, aqui entendido pelo seu significado literal (esgotamento de um tema) em detrimento da sua acepção matemática (prova de igualdade entre duas grandezas). É dizer: por mais que se contrabalancem as duas obras ora investigadas, busca-se, com muito mais ímpeto, particularizá-las do que nivelá-las.

E, finalmente, retomando a face oulipiana da literatura, mas agora se concentrando no caráter da escrita, assume-se que se desfrutará do vigor de uma *contrainte*<sup>6</sup> conhecida como *Princípio de Robaud*. “Neste recurso, um texto escrito seguindo uma *contrainte* fala sobre essa *contrainte*, como, por exemplo, *La Disparition* [de Georges Perec], que é um livro que narra um desaparecimento e ele próprio utiliza em sua elaboração o desaparecimento da letra E” (FUX, 2016, p. 58-59, *grifos do autor*). Ou seja, ao se eleger o círculo como tema a ser explorado nesta dissertação, também se usufruirá de estruturas e de procedimentos circulares de modo a rivalizar estilística e esteticamente com os autores avaliados e a reforçar os argumentos ora dispostos.

---

<sup>6</sup> “Uma *contrainte* pode ser entendida como uma restrição inicial imposta à escrita de um texto ou livro, sendo as mais básicas de caráter linguístico” (FUX, 2016, p.20, *grifos do autor*).

## 2 BREVE HISTÓRIA DO CÍRCULO COMO ARTEFATO LITERÁRIO

É impossível abranger-te com um olhar. Para te contemplar, é preciso que a vista gire seu telescópio num movimento contínuo, para os quatro pontos do horizonte, tal como um matemático [...]

Lautréamont, *Os cantos de Maldoror*

No “Primeiro Canto” de **Os cantos de Maldoror**, dedicado ao Velho Oceano, encontra-se uma exaltação extrema da potência marítima, com destaque para as suas forças sombrias e caudalosas, que, de alguma forma, representam, em maior escala, os vigores humanos. É nesta seção que está sitiada a epígrafe acima, como também boa parte das menções geométricas (e, especialmente, circulares) dessa obra.

Nessa vereda, pode-se afirmar que o fragmento retirado da obra de Lautréamont norteia este capítulo em duas frentes: a primeira delas consistindo na realização de uma ação semelhante àquela praticada pelo narrador (quando este sinaliza que para apreciar toda a grandeza do Velho Oceano é necessário rotacionar os olhos em todas as direções); enquanto a segunda se pauta na negatividade atribuída à geometria, com esta servindo de instrumento caracterizador de malefícios.

Em outros termos, almeja-se, neste capítulo, traçar um panorama referente ao emprego do círculo na literatura ocidental, de modo a demonstrar que esta figura plana era associada, em princípio, a valores positivos e que, com o passar dos séculos, essa significação otimista fora esmaecendo, dando lugar a uma denotação cada vez mais pessimista, na qual se acham as obras dos autores Amilcar Bettega Barbosa e Murilo Rubião.

Para isso, em vez de se produzir um levantamento cansativo e certamente tedioso de uma série de escritores que se aproveitaram do círculo em seus textos para, assim, examinar o tratamento dado a este elemento por cada um deles, optou-se por seguir a lição de Jorge Luis Borges em **Ficciones**, quando ele atesta que é um “desvario laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea, cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (BORGES, 1974, p. 429)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> “desvario laborioso e empobrecedor o de compor vários livros; o de explanar em quinhentas páginas uma ideia, cuja perfeita apresentação oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário (*tradução nossa*).

Sendo assim, com o objetivo de tornar esta abordagem mais proveitosa, simular-se-á que uma história do círculo na literatura do Ocidente já fora escrita e é sabida por todos. Portanto, pretende-se elaborar, aqui, apenas uma síntese desse percurso, detendo as lentes analíticas em algumas passagens de quatro autores significativos (Platão, Dante Alighieri, Leopoldo Lugones e Jorge Luis Borges), com vistas a ilustrar todos os pontos cardeais desse horizonte literário rotundo<sup>8</sup>.

Encaminhando, então, o “telescópio” para a apreciação dos textos literários, vai-se a uma das mais famosas obras de Platão, **O banquete**, na qual várias “personalidades” gregas estão reunidas durante um jantar e logo decidem debater sobre o tema do amor. Nesse contexto, investe-se atenção, exclusivamente, no discurso de Aristófanes, na medida em que este expõe o seu conhecimento acerca da origem tanto do sentimento amoroso, quanto dos seres humanos:

Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto que agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo. Eis porque eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era a lua, pois também a lua tem de ambos; e eram assim circulares, tanto eles próprios como a sua locomoção, por terem semelhantes genitores (PLATÃO, 1995, p. 125-126).

Ao tomar a palavra, Aristófanes lança mão de um argumento mítico, aludindo à forma circular primeva do homem antes de tentar enfrentar os deuses do Olimpo e ser cindido ao meio por Zeus. É por essa redondez estrutural que se consegue recuperar, mesmo que apenas

---

<sup>8</sup> Para além da associação aos pontos cardeais (Norte, Sul, Leste e Oeste), é permitido proceder “tal como um matemático” rumo à noção de quadrante (uma das quatro partes semelhantes em que uma circunferência pode ser seccionada e/ou uma das quatro partes simétricas geradas pelo esboço de um plano cartesiano – uma superfície contendo um eixo horizontal e outro vertical). Nesse sentido, cada autor equivalerá a um quadrante específico e, assim, apresentará características de acordo com o corte que simboliza, já que cada quadrante é singular em relação aos valores que assume (o primeiro quadrante tem valores positivos nos dois eixos; o segundo tem valor positivo no eixo vertical e negativo no horizontal; o quarto tem valor positivo no eixo horizontal e negativo no vertical; e o terceiro tem valores negativos nos dois eixos). Contudo, ao se tomar essa via, é imprescindível manter as devidas precauções, dado que a cronologia dos autores não é idêntica à ordem comum dos quadrantes, necessitando, pois, de certo ajuste. O mesmo cuidado se aplicaria à vinculação direta dos artistas com os pontos cardeais.

parcialmente, a concepção de mundo da Grécia Antiga, na qual o círculo carrega em seu bojo quase todos<sup>9</sup> os significados simbólicos mencionados, nas Considerações Iniciais deste estudo, por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009).

Isso implica dizer que o homem circular descrito por Aristófanes figurava a perfeição humana por demonstrar a sua mais poderosa performance, levando-se em consideração que ele possuía o dobro de membros e por isso indubitavelmente apresentava percepções mais aguçadas, era extremamente ágil e poderia se mover em qualquer direção com facilidade.

Além disso, esse modelo também simboliza a homogeneidade e a unidade humanas, conforme funciona como o todo que será, futuramente, repartido em duas porções (ou até em três, caso prosseguisse em desobediência) e, nessa esteira, ainda se vincula com a ausência de distinção ou de divisão e com a noção de início sem fim, porque nesse molde humano ainda não era possível diferenciar qual órgão pertencia a qual ala ou onde começava uma metade e terminava a outra.

Em acréscimo, deve-se ressaltar a associação do formato circular do homem com a configuração redonda dos corpos celestes, o que rapidamente deságua em outro sentido alçado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009): uma aproximação entre essa figura geométrica e as divindades, já que cada um dos astros referidos se liga a uma deidade, atuando, portanto, como parâmetro de excelência para arquitetura humana<sup>10</sup>.

Saltando, agora, para os momentos finais do discurso de Aristófanes, chega-se ao instante em que os homens, após terem sido repartidos ao meio como castigo pela tentativa de escalarem os céus, estão em busca da metade que lhe fora subtraída. E nessa procura se erige o amor, visto que

É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós, portanto é uma tábua complementar de um homem, porque cortado como linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento. Por conseguinte, todos os homens que são um corte do tipo comum, o que então se chamava andrógino, gostam de mulheres, e a maioria dos adultérios provém deste tipo, assim como também todas as mulheres que gostam de homens [...] Todas as mulheres que são o corte de uma mulher não dirigem muito sua atenção aos homens, mas antes estão

<sup>9</sup> Basicamente, a única “dívida” consiste no círculo como indicador do tempo cíclico, o que pode ser resolvido com um avanço no tempo para a civilização romana, que em muito bebeu das contribuições gregas, e para outro texto literário. Nas **Bucólicas**, Virgílio lança a promessa de que “aparecerão então outro Tífis e outro navio dos argonautas, que conduzirá heróis escolhidos, haverá outras guerras e outro forte Aquiles será mandado a Troia” (*apud* CID, 2016, p. 22).

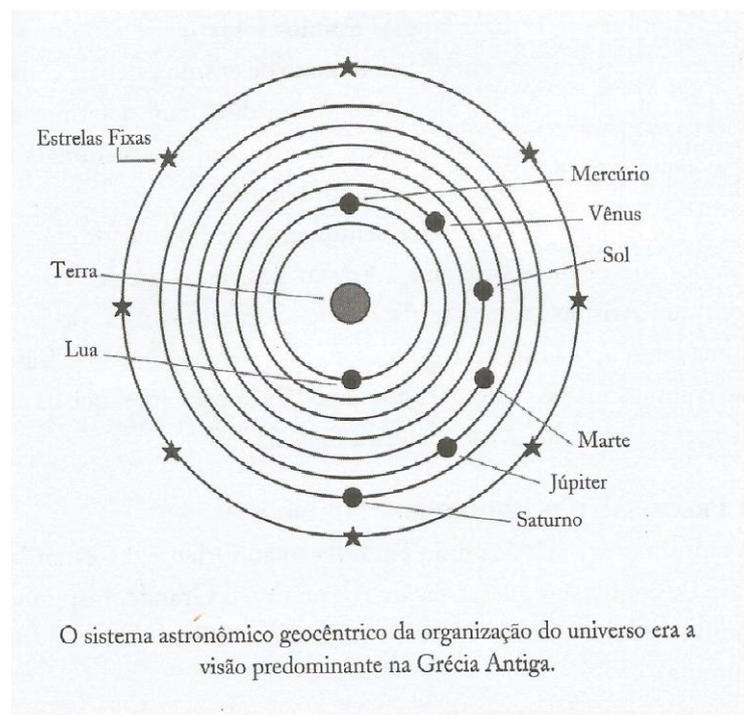
<sup>10</sup> Outro fator relevante surge através da quantidade de gêneros humanos e de divindades: três. Tal número será recuperado, e relacionado ao círculo, por Dante Alighieri (2016) na **Divina Comédia**, mas com outra conotação, como se verá mais adiante.

voltadas para as mulheres [...] E todos os que são corte de um macho perseguem o macho [...] (PLATÃO, 1995, p. 129-130).

Nesse fragmento, percebe-se que o formato atual do homem é tido (por Aristófanes e por extensão, pelos gregos antigos) como incompleto em comparação ao molde circular primitivo. Nesse caminho, o ser humano de hoje é alguém insuficiente e dependente, dado que sempre precisa de outro ser humano para resgatar a sensação de inteireza que fora perdida. Em resumo, o aspecto circular é visto como a estrutura a ser incessantemente buscada pela humanidade, devido ao fato de aludir à continuidade, à falta de interrupção ou de variação, ao ciclo fechado.

Tal diligência circular também se presentifica em outros campos de conhecimentos partilhados pela comunidade grega da época<sup>11</sup>. Um bom exemplo disso está localizado na visão geocêntrica do universo, com este sendo compreendido através de uma estrutura de círculos concêntricos:

**Figura 1** — Modelo circular do universo segundo Ptolomeu e Aristóteles

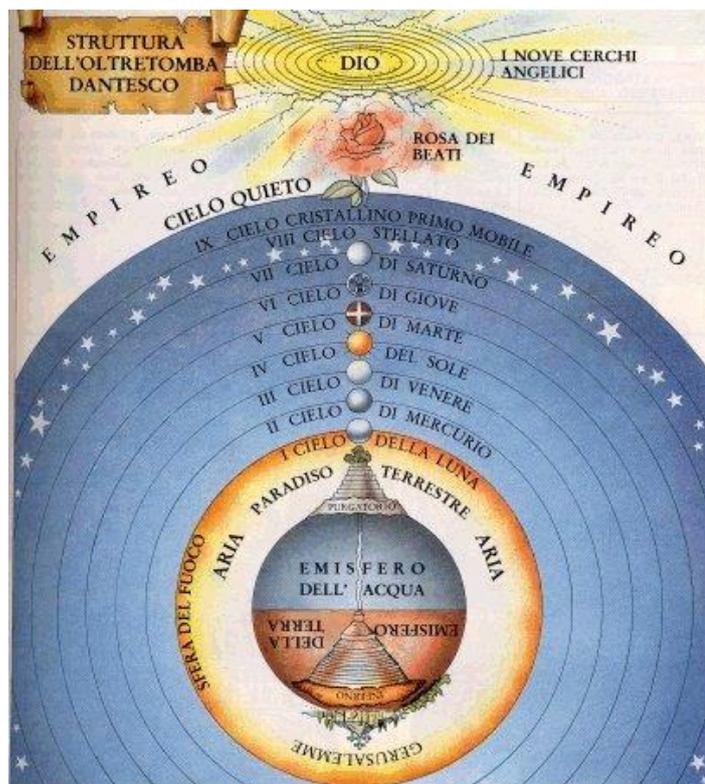


Fonte: Nicola Chalton e Meredith MacArdle (2017).

<sup>11</sup> Cabe aqui recorrer a Platão e ao matemático grego Pitágoras que, segundo Italo Eugenio Mauro (2017), em uma nota da sua tradução da **Divina Comédia**, consideravam o círculo como a forma geométrica mais perfeita. Pitágoras, inclusive, ficara extremamente descontente por não conseguir encontrar um número racional para indicar a relação entre a circunferência e o diâmetro do círculo, algarismo que até hoje permanece representado pela letra grega  $\pi$  (Pi).

Essa teoria rudimentar, que se alicerçava em uma sistematização universal a partir do que podia ser observado de dentro do planeta Terra e, basicamente, a olho nu (já que ainda não havia instrumentos adequados para o estudo astronômico que pudessem examiná-la por fora), tratava todos os corpos celestes como estrelas e, nesse curso, havia uma ramificação entre as “estrelas fixas” e as “errantes” (o Sol, a Lua e os planetas descobertos até aquele momento: Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno). E será essa ideia cosmogônica circular que perdurará até a Idade Média, servindo, então, de apoio à **Divina Comédia**, obra de Dante Alighieri, vide o esquema abaixo:

**Figura 2** — Modelo circular do universo segundo Dante Alighieri



Fonte: [http://www.discorsivo.it/storia/2011/07/15/nel-mezzo-delle-guerre-di-nostra-vita/?fbclid=IwAR0TLGikyny7m29Xa3VaB2cJIPV\\_1u89ycpT9X1K3XHC8eAPI4vRU9BxMS4](http://www.discorsivo.it/storia/2011/07/15/nel-mezzo-delle-guerre-di-nostra-vita/?fbclid=IwAR0TLGikyny7m29Xa3VaB2cJIPV_1u89ycpT9X1K3XHC8eAPI4vRU9BxMS4).

Comparando-se as duas figuras, facilmente se notam as semelhanças entre elas, já que a Terra em ambas é compreendida como uma esfera estática localizada exatamente no centro do universo, sendo circundada por setes céus de estrelas errantes (o da Lua, o de Mercúrio, o de Vênus, o do Sol, o de Marte, o de Júpiter e o de Saturno) e por um céu de estrelas fixas.

Nesse caminho, a sagacidade do autor florentino se revela ao promover incrementos a esse sistema, a exemplo do nono círculo, o céu cristalino ou *Primum Mobile* (o círculo mais rápido de todos e o que controla a rotação dos céus inferiores), e do Empíreo (céu imóvel e feito de luz que envolve todos os círculos anteriores, cujo ponto mais alto é destinado aos nove Círculos Angélicos, que gravitam ao redor do Criador).

E essa armação circular também se estende a outras instâncias, marcadamente cristãs, exploradas por Dante Alighieri em seu livro: o Purgatório e o Inferno. Para o escritor, o primeiro desses foros se firma como uma montanha cônica estruturada por meio de um empilhamento decrescente de sete círculos concêntricos, correspondentes aos sete pecados capitais, na seguinte ordem: I. Orgulhosos; II. Invejosos; III. Iracundos; IV. Preguiçosos; V. Avaros e pródigos; VI. Gulosos; e VII Luxuriosos. Tal arquitetura cônica (e, por extensão, circular) é análoga a do Inferno, que se distingue da existente no Purgatório por manifestar, além de dois círculos a mais, diversas subdivisões: com base em quatro transgressões possíveis — a Incontinência, a Violência, a Fraude e a Traição — segregam-se os pecadores, partindo do I círculo, o Limbo, onde não há aplicação de penas (sendo ocupado por crianças que não chegaram a ser batizadas e algumas personalidades anteriores a Jesus Cristo); passando pelos incontinentes (os quais preenchem do II ao VI círculo infernal), pelos violentos (que se assentam no VII, círculo que se divide em três giros de acordo com as gravidades dos delitos) e pelos fraudulentos (que povoam as dez valas do VII círculo); e atracando nos traidores, que se repartem entre a Caína, a Antenora, a Ptolomeica e a Judeca, partes do último círculo infernal, o IX.

No entanto, muito mais que realizar uma simples atualização da circularidade grega e de, praticamente, todos os seus significados simbólicos para um modelo de pensamento cristão, é premente assegurar que a **Divina Comédia** amplifica o escopo de interpretações do círculo, como se observará em breve. No excerto subsequente, verifica-se o momento em que os personagens Dante e Virgílio se encontram na entrada do II círculo infernal e lá deparam com Minós, antigo rei de Creta, a encaminhar os pecadores ao círculo (e, caso necessário, subcírculo) que lhes for devido:

Do círculo primeiro fui descendo  
ao segundo, onde o espaço se restringe,  
e cresce a dor em brados irrompendo. //  
Lá está Minós que horrendamente ringe;  
as culpas examina já na entrada,  
julga e despacha conforme se cinge. //  
Digo, que quando a alma malfadada  
se lhe apresenta, toda se confessa,

e ele, que bem conhece, para cada //  
 culpa, o lugar do Inferno que a mereça,  
 tantas vezes co' a cauda então se enrola  
 quantos graus determina que ela desça. //  
 De almas, da densa turba, uma se arrola  
 por vez pra submeter-se ao julgamento,  
 e fala, e escuta, e logo abaixo rola  
 (ALIGHIERI, 2016, p. 59-60).

Ao receber os infratores da lei de Deus, Minós primeiro os escuta e, pelos giros que a sua cauda dá, sinaliza o círculo e/ou subdivisão que o transgressor deverá se encaminhar. Este se dirige, então, ao local indicado não caminhando, mas rolando. Nesse curso, o círculo é, em primeiro lugar, tomado como forma de resposta a uma culpa, ao passo em que o juiz infernal não faz uso da oralidade para indicar o local da pena, empregando, apenas, as voltas do seu rabo para tal fim. Sendo assim, a circularidade também pode ser compreendida como forma de penitência e como consequência para os atos realizados em vida, na medida em que é pela quantidade de círculos em que se enrola Minós que se castigam os pecadores e é em cada círculo infernal que a punição será aplicada. Logo, o círculo, aqui, contém o sentido de justiça e de ordenação do caos, ou seja, é pela divisão circular que se organizam os infratores de acordo com as penas a serem cumpridas por eles e o que era caótico em vida, já que todos estavam misturados, é organizado após a morte, visto que cada pecador ocupa o seu devido lugar definido pela justiça divina<sup>12</sup>.

O próximo excerto consiste em um leve e importante desvio de um sentido abordado anteriormente em Platão, o da associação da divindade a formas circulares. No entanto, essa relação não se aplica exatamente entre o Deus cristão e a arquitetura circular dos planetas/estrelas (como se viu para os deuses gregos), mas sim na concepção da Santíssima Trindade como sendo entidades estritamente geométricas<sup>13</sup>:

<sup>12</sup> Esta interpretação de justiça divina e de organização do caos também se aplica aos círculos do Purgatório e do Paraíso, ao passo que todos funcionam como ordens/taxonomias/hierarquias, já que cada ser tem seu local exato no círculo que lhe fora destinado. E, por mais que alguém que esteja no Purgatório tenha ambições de cumprir suas penitências e trocar de morada, certamente irá para um círculo que estará a sua espera e que terá a sua perfeita medida.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, em uma nota do seu ensaio intitulado “Pascal”, do livro **Otras inquisiciones [Outras inquisições]**, afirma “que yo recuerde, la historia no registra dioses cónicos, cúbicos o piramidales, aunque si ídolos. En cambio, la forma de la esfera es perfecta y conviene a la divinidad (Cicerón: *De natura deodorum*, II, 17). Esférico fue Dios para Jenófanes y para el poeta Parménides. En opinión de algunos historiadores, Empédocles (fragmento 8) y Meliso lo concibieron como esfera infinita” (BORGES, 1974, p. 704, *grifos do autor*) [“que eu me lembre, a história não registra deuses cônicos, cúbicos ou piramidais, embora sim ídolos. Por outro lado, a forma da esfera é perfeita e convêm à divindade (Cícero: *De natura deodorum*, II, 17). Esférico foi Deus para Xenófanes e para o poeta Parmênides. Na opinião de alguns historiadores, Empédocles (fragmento 8) e Melisso o conceberam como esfera infinita (*tradução nossa*)]. Entretanto, não se pode perder de vista que a **Divina Comédia** se diferencia dessa tradição por apresentar uma ligeira diferença: a Santíssima Trindade não é tomada como esfera e sim como círculo.

Do alto Lume na clara subsistência,  
 três círculos agora apareciam  
 de três cores, em uma só abrangência. //  
 Um ao outro, de dois, se refletiam  
 quais íris para íris, e o terceiro  
 fogo emanavam que ambos recebiam. [...]  
 Qual geômetra que, com fé segura,  
 volta a medir o círculo, se não  
 lhe acha o princípio que ele em vão procura, //  
 tal estava eu ante a nova visão:  
 buscava a imagem sua corresponder  
 ao círculo, e lhe achar a sua posição  
 (ALIGHIERI, 2016, p. 729-730).

No último canto do Paraíso e, nesse curso, da **Divina Comédia**, Dante se esforça para visualizar Deus. É, então, que encara o ponto luminoso<sup>14</sup> e, nele, consegue distinguir a imagem de três círculos (Pai, Filho e Espírito Santo)<sup>15</sup>, com cada um tendo uma cor distinta. Em seguida, Dante tenta, sem sucesso, observar os círculos em toda a sua extensão. Logo, pode-se fazer a seguinte leitura: Deus é, para Dante, a forma geométrica pura (e tal forma é circular) e por isso não pode ser compreendido, na prática, em termos humanos, já que, sendo uma figura plana ideal, Ele possui apenas duas dimensões (altura e largura), ao passo que, na Terra, qualquer superfície bidimensional possui, no mínimo, três dimensões (altura, largura e profundidade)<sup>16</sup>.

Toda essa cosmogonia circular irá reverberar, após atravessar vários séculos, em novas cosmogonias (sejam elas literárias ou não) ou, como diria Leopoldo Lugones em sua narrativa “Ensaio de uma cosmogonia em dez lições”, todo universo deriva de outro que lhe precedera. Aproveitando o ensejo, nesse conto, o autor argentino lança mão de uma teoria universal baseada em uma espécie de *Big Bang* matemático, no qual formas geométricas, como a reta e o círculo, são tidas como fundadoras do cosmo atual. Nessa perspectiva, a análise dessa obra seria proveitosa porque demonstraria mais um desvio de interpretação do círculo ao longo do tempo: em vez de Deus, tendo o aspecto circular, permanecer como Criador do universo que refletiria a Sua aparência, é à geometria pura e simples, sem qualquer manipulador, que se atribui o encargo de engendrar o universo.

<sup>14</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009) expõem duas ideias sobre a relação do ponto e do círculo: uma oriunda de Platão, que demarca o centro como pai do círculo, e outra de Angelus Silesius, que confirma que no ponto está contido o círculo.

<sup>15</sup> Ainda vale acrescentar que essa representação da Santíssima Trindade alcançará apreço na iconografia cristã, segundo apontam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009).

<sup>16</sup> E aqui cumpre pôr em cotejo o argumento do teólogo Alain de Lille, que afirmara no século XII: “Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está em todas partes y la circunferencia em ninguna” (*apud* BORGES, 1974, p. 636) [“Deus é uma esfera inteligível, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma” (*tradução nossa*)]. Ou seja, não importa qual for a interpretação circular atribuída a Deus, todas elas revelam as limitações humanas para contemplá-lo.

Contudo, optou-se pela análise de outro texto de Lugones, o conto intitulado “El descubrimiento de la circunferencia” [“O descobrimento da circunferência”], por se crer que esta narrativa, para além de apresentar relevantes discussões matemáticas/geométricas sobre o círculo, incrementa possibilidades de leitura ainda não observadas e que se perderiam na apreciação de “Ensaio de uma cosmogonia em dez lições”: o círculo como proteção e como obsessão. Isso explicado, passa-se, enfim, ao texto:

Clinio Malabar era un loco, cuya locura consistía en no adoptar una posición cualquiera, sentado, de pie o acostado, sin rodearse previamente de un círculo que trazaba con una tiza. Llevaba siempre una tiza consigo, que reemplazaba con un carbón cuando sus compañeros de manicomio se la sustraían, y con un palo si se hallaba en un sitio sin embaldosar.

Dos o tres veces, mientras conversaba distraído, habíanle empujado fuera del círculo; pero debieron de acabar con la broma, bajo prohibición expresa del director, pues cuando aquello sucedía, el loco se enfermaba gravemente.

Fuera de esto, era un individuo apacible, que conversaba con suma discreción y hasta reía piadosamente de su locura, sin dejar, eso sí, de vigilar con avizor disimulo, su círculo protector (LUGONES, 2010, p.113)<sup>17</sup>.

Já nas primeiras frases de “El descubrimiento de la circunferencia”, o leitor se choca com a compulsão circular do protagonista Clinio Malabar, que não repousava tranquilo em qualquer posição enquanto não traçasse um círculo à sua volta. Sua obsessão era tamanha que sempre tinha às mãos giz, carvão ou um pau (caso estivesse em alguma área sem pavimento). Nesse caminho, é fundamental apontar que, para Clinio, assim como para os celtas, “o círculo, portanto, simboliza um **limite mágico infranqueável**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 252, *grifos dos autores*), na medida em que o protagonista se sente protegido quando está dentro dos confins da circunferência e, ao mesmo tempo, adocece gravemente quando é expulso dessa proteção por outros internos do hospício onde recebe tratamento.

No excerto subsequente, o narrador heterodiegético explica ao leitor como se dera o início da obsessão de Clinio, que, a partir do estudo da reta, desaguara, desvairadamente, na forma do círculo:

---

<sup>17</sup> “Clinio Malabar era um louco, cuja loucura consistia em não adotar uma posição qualquer, sentado, de pé ou deitado, sem rodear-se previamente de um círculo que traçava com um giz. Levava sempre um giz consigo, que substituíva por um carvão quando seus companheiros de manicômio o subtraíam, e com uma vara caso se encontrasse em um lugar sem ladrilho.

Duas ou três vezes, enquanto conversava distraído, o haviam empurrado para fora do círculo; mas tiveram que acabar com a piada, sob proibição expressa do diretor, pois quando aquilo acontecia, o louco adoecia gravemente.

Fora isso, era um indivíduo pacífico, que conversava com suma discrição e até ria piedosamente de sua loucura, sem parar, no entanto, de vigiar com cauteloso disfarce, seu círculo protetor” (*tradução nossa*).

La locura le vino, pensando sobre la naturaleza de la línea. Llegó fácilmente a la convicción de que la línea era el infinito, pues como nada hay que pueda contenerla en su desarrollo, es susceptible de prolongarse sin fin.

O en otros términos: como la línea es una sucesión de puntos matemáticos y estos son entidades abstractas, nada hay que limite aquella, ni nada que detenga su desarrollo. Desde el momento en que un punto se mueve en el espacio, engendrando una línea, no hay razón alguna para que se detenga, puesto que nada lo puede detener. La línea no tiene, entonces, otro límite que ella misma, y es así como vino a descubrirse la circunferencia.

Tan pronto como Clinio realizó este descubrimiento, comprendió que la circunferencia era la razón misma del ser, realizando, también simultáneamente, este otro descubrimiento: Que la muerte anula el ser, cuando este ha perdido el concepto de la circunferencia.

Así explicaba el médico interno, el caso de Clinio Malabar.

Este sostenía aún un complemento de su idea. Todo ser, decía, es una convicción matemática. Para la inmensa mayoría, esta consiste en la unidad, o sea la evidencia abstracta de la línea limitada por sí misma. Esto que es un puro instinto, pues viene por transmisión hereditaria, sin necesidad alguna de formularse, no mortifica naturalmente. Los seres «unitativos», mueren por la convicción correlativa de la finalidad, que adoptan cuando son incapaces de concebir la perfección de la circunferencia; porque una circunferencia perfecta no tiene fin, y la muerte carece entonces de razón.

Los que comprenden el problema, muy pocos, necesitan vigilar su circunferencia. Es lo que hacía Clinio Malabar.

Proponíase, en esta forma, ser inmortal; y es tan poderosa la sugestión, decía el médico interno, que en veinte años de manicomio aquel sujeto no había presentado el más leve signo de vejez<sup>18</sup> (LUGONES, 2010, p. 114-115).

É ao meditar sobre a infinitude da reta<sup>19</sup> que Clinio Malabar descobre que ela mesma é a única instância que possui a capacidade de restringir a própria expansão, desde que retorne

---

<sup>18</sup> “A loucura veio a ele, pensando sobre a natureza da linha. Chegou facilmente à convicção de que a linha era o infinito, pois como não há nada que possa contê-la em seu desenvolvimento, é suscetível a prolongar-se sem fim. Ou em outros termos: como a linha é uma sucessão de pontos matemáticos e estes são entidades abstratas, não há nada que limite aquela, nem nada que detenha seu desenvolvimento. A partir do momento em que um ponto se move no espaço, gerando uma linha, não há razão alguma para que se detenha, posto que nada o pode deter. A linha não tem, então, outro limite senão ela mesma, e é assim como se veio a descobrir a circunferência. Tão logo Clinio fez esta descoberta, compreendeu que a circunferência era a razão mesma do ser, realizando, também simultaneamente, esta outra descoberta: Que a morte anula o ser, quando este houver perdido o conceito da circunferência.

Assim explicava o médico interno, o caso de Clinio Malabar.

Este mantinha ainda um complemento de sua ideia. Todo ser, dizia, é uma convicção matemática. Para a imensa maioria, esta consiste na unidade, ou seja, a evidência abstrata da linha limitada por si mesma. Isto que é um instinto puro, pois vem por transmissão hereditária, sem necessidade alguma de se formular, não mortifica naturalmente.

Os seres ‘unitivos’ morrem pela convicção correlata da finalidade, que adotam quando são capazes de conceber a perfeição da circunferência; porque uma circunferência perfeita não tem fim, e a morte carece então de razão.

Aqueles que entendem o problema, muito poucos, precisam vigiar sua circunferência. É o que fazia Clinio Malabar.

Ele propôs, deste modo, ser imortal; e é tão poderosa a sugestão, dizia o médico interno, que em vinte anos de manicomio, aquele sujeito não havia apresentado o mais leve sinal da velhice” (*tradução nossa*).

<sup>19</sup> Essa ideia lembra, de certo modo, a comentada por Jorge Luis Borges no conto “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” [“Abenjacán, o Bokari, morto em seu labirinto”] e atribuída a Nicolau de Cusa, “para quién toda línea recta es el arco de um círculo infinito” (BORGES, 1974, p. 601) [“para quem toda linha reta é o arco de um círculo infinito” (*tradução nossa*)].

ao seu início e, assim, forme um círculo<sup>20</sup>. Ao alcançar esse pensamento, ele logo percebe outros significados circulares aqui já abordados: a ideia de unidade, de continuidade, de início sem fim e de perfeição. Mas é somente ao recuperar os sentidos exclusivos das tradições pagãs que esse tresloucado geômetra contribui a este estudo, ao passo que o círculo é tomado como um “símbolo de **proteção**, de uma proteção assegurada dentro de seus limites. Daí a utilização mágica do círculo, como o cordão de defesa ao redor de cidades, ao redor dos túmulos, a fim de impedir a penetração dos inimigos, das almas errantes e dos demônios” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 254, *grifos dos autores*).

Em outras palavras, a partir de suas considerações matemáticas, o protagonista conclui que o círculo pode lhe resguardar das mazelas terrenas devido aos significados simbólicos que encerra em sua constituição. Desse modo, começa a usar as suas descobertas em seu próprio benefício, sem jamais abdicar, por vontade própria e dali para frente, da proteção circular. Essa crença, pelo menos aparentemente, blindou-lhe até dos efeitos do tempo, já que em duas décadas ele não apresentou nenhum sinal de envelhecimento.

Porém, só bastaram algumas horas de descuido para que a sua couraça circular fosse violada e, nessa senda, para que Clinio Malabar voltasse a ser vulnerável. Isso implica dizer que, em uma noite, quando o protagonista estava adormecido, um estagiário decidiu apagar a circunferência que o rodeava. Assistindo a isso, os companheiros de manicômio do geômetra imitaram o empregado, extinguindo os círculos reservas que o protagonista fizera para emergências. No dia seguinte, Clinio Malabar sequer acordou.

Essa morte deixou os loucos tão impressionados que

[...] desde ese día empezaron a oír por todas partes la voz de Clinio Malabar. [...] Lo curioso es que el fenómeno contagió a los ayudantes, quienes juraban haber oído también hablar al loco muerto. Un día a las once de la mañana más o menos, comentábamos esto con el médico interno en la galería que rodeando el patio del hospicio nos protegía del bravo sol estival. De repente bajo un tarro que cubría puesto boca abajo no se qué plantitas exóticas, allí, a veinte pasos de nosotros estalló sonora una frase. ¡La voz de Clinio Malabar! Antes que volviéramos de la impresión los locos acudieron aullando, como vacas al sitio de un degüello. Todo el personal se conmovió. Allá bajo el sol clarísimo, en el patio raso, bajo el tarro aquel, sonaba con las mismas frases que tanto conocíamos, la voz de Clinio Malabar. De Clinio Malabar enterrado hacía una semana, previa la más completa autopsia. Los locos nos lanzaban miradas feroces; el personal tiritaba horrorizado y nosotros mismos no sé adónde hubiéramos ido a parar si el médico, en un supremo arranque de energía, no vuela el tarro de un puntapié.

<sup>20</sup> Os dois textos citados de Lugones partem de um mesmo princípio, realçar a geometria como potência fundadora, mas se distanciam nas conclusões que podem ser extraídas, haja vista que “Ensaio de uma cosmogonia em dez lições” se dirige à origem do universo, enquanto “El descubrimiento de la circunferência” descamba para a origem da loucura do protagonista.

La voz cesó bruscamente, y sobre el cuadro mohoso que la boca del recipiente formara apareció inscripto con tiza uno de los círculos de Clinio Malabar<sup>21</sup> (LUGONES, 2010, p.116).

O fechamento do conto, de certa maneira, pode ser iluminado através de uma nota de Jorge Luis Borges presente em “Pascal”, quando o autor argentino evoca Orígenes ao pontuar que, para este, “los muertos resucitarán en forma de esfera”<sup>22</sup> (BORGES, 1974, p. 704). Dito de outro modo, o trecho acima permite o entendimento do círculo de giz, que surge inexplicavelmente, como um retorno à vida de Clinio Malabar. Nessa via, há uma atualização do que sinaliza Orígenes, já que a ressurreição se dá por meio do círculo, figura de duas dimensões, e não da esfera, que possui três. Ou seja, o geômetra até regressa ao plano terreno, mas em uma condição distinta da esperada, visto que, após seu perecimento, deixara de pertencer ao mundo tridimensional.

Em adição a isso, cumpre marcar que a mudança de estado experimentada por Clinio Malabar é geradora de sentimentos nefastos nos que permaneceram vivos. Ao ouvirem sua voz, tanto os funcionários, quanto os loucos se lançam em desespero; e ao contemplarem o surgimento obscuro da circunferência, todos congelam de terror. São sensações negativas como essa que serão intensificadas, poucos anos depois, por Jorge Luis Borges no conto “As ruínas circulares”. É por ele, então, que se cerra a trajetória aparentemente linear do círculo debatida neste capítulo e, assim, fecha-se a linha e se volta ao início de tudo, mas, certamente, sob nova ótica e sob influência de véus mais sombrios. Segue o trecho inaugural da narrativa:

Ninguém o viu desembarcar na unânime noite, ninguém viu a canoa de bambu sumindo-se no lodo sagrado, mas em poucos dias ninguém ignorava que o homem taciturno vinha do Sul e que sua pátria era uma das infinitas aldeias que estão águas acima, no flanco violento da montanha, onde o idioma zenda não se contaminou de grego e onde é infrequente a lepra. O certo é que o homem cinza beijou o lodo, subiu as encostas da ribeira sem afastar (provavelmente, sem sentir) as espadas que lhe dilaceravam as carnes e se arrastou, mareado e ensanguentado, até o recinto

<sup>21</sup> “[...] desde esse dia começaram a ouvir por todas as partes a voz de Clinio Malabar. [...] O curioso é que o fenômeno contagiou aos ajudantes, os quais juravam ter ouvido falar também o louco morto.

Um dia às onze da manhã mais ou menos, comentávamos isto com o médico interno na galeria que, rodeando o pátio do hospício, protegia-nos do intenso sol de verão.

De repente, debaixo de um pote de cabeça para baixo que cobria não sei que plantas exóticas, ali, a vinte passos de nós, estalou sonora uma frase. A voz de Clinio Malabar! Antes que voltássemos da impressão, os loucos acudiram berrando, como vacas ao local de um abate. Toda a equipe se comoveu. Lá sob o sol claríssimo, no pátio plano, debaixo do jarro, soava com as mesmas frases que tanto conhecíamos, a voz de Clinio Malabar. De Clinio Malabar, enterrado há uma semana após a mais completa autópsia.

Os loucos nos lançavam olhares ferozes; a equipe estremeceu horrorizada e nós mesmos não sei aonde iríamos parar se o médico, em uma onda suprema de energia, não arremessasse o jarro com um pontapé.

A voz cessou bruscamente, e sobre o quadro mofado que a boca do recipiente formara, apareceu inscripto com giz um dos círculos de Clinio Malabar” (*tradução nossa*).

<sup>22</sup> “os mortos ressuscitarão em forma de esfera” (*tradução nossa*).

circular que coroa um tigre ou cavalo de pedra, que teve certa vez a cor do fogo e agora a da cinza. Esse círculo é um templo que os incêndios antigos devoraram, que a selva palúdica profanou e cujo deus não recebe honra dos homens. O forasteiro estendeu-se sob o pedestal. O sol alto o despertou. Comprovou sem assombro que as feridas cicatrizaram; fechou os olhos pálidos e dormiu, não por fraqueza da carne, mas por determinação da vontade. Sabia que esse templo era o lugar que seu invencível propósito postulava; sabia que as árvores incessantes não conseguiram estrangular, rio abaixo, as ruínas de outro templo propício, também de deuses incendiados e mortos; sabia que sua imediata obrigação era o sonho. Por volta da meia-noite, despertou-o o grito inconsolável de um pássaro. Rastros de pés descalços, alguns figos e um cântaro advertiram-no de que os homens da região haviam espiado respeitosos seu sonho e solicitavam-lhe o cuidado ou temiam-lhe a mágica. Sentiu o frio do medo e na muralha dilapidada buscou um nicho sepulcral e se tapou com folhas desconhecidas (BORGES, [s/d], p.1).

Na passagem acima, assim como em todo o resto do texto, não são disponibilizadas quaisquer informações substanciais sobre o protagonista e, por extensão, sobre o seu passado. Sequer o nome deste personagem é revelado ao leitor. Nessa esteira, a única informação repassada com boa consistência é a necessidade que este homem tinha de chegar às ruínas circulares daquele templo para sonhar. E, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), “o círculo, símbolo da animação (dar alma ou vida), é a forma habitual dos santuários entre os povos nômades, e o quadrado é a forma habitual dos templos entre os povos sedentários” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 251).

Em outros termos, vale adiantar que a escolha de um templo circular pelo personagem não fora gratuita, levando-se em consideração dois motivos: seja a sua natureza nômade (ao passo em que vinha do Sul em busca daquela terra), seja o seu objetivo: construir um homem semelhante a qualquer outro da espécie através dos seus sonhos e imputá-lo à realidade, torná-lo vivente. Assim sendo, o protagonista ocupa todos os seus dias dormindo na busca de pôr em prática o seu projeto. Após falhar duas vezes na jornada (a primeira por ser apanhado pela insônia e a segunda por não conseguir, sem ajuda de outrem, animar sua obra), é tomado pela desesperança, quando, então,

Esgotados os votos aos numes da terra e do rio, arrojou-se aos pés da efígie que talvez fosse um tigre e talvez um potro, e implorou seu desconhecido socorro. Nesse crepúsculo, sonhou com a estátua. Sonhou-a viva, trêmula: não era um atroz bastardo de tigre e potro, mas simultaneamente essas duas criaturas veementes e também um touro, uma rosa, uma tempestade. Esse múltiplo deus revelou-lhe que seu nome terrenal era Fogo, que nesse templo circular (e noutros iguais) prestavam-lhe sacrifícios e culto e que magicamente animaria o fantasma sonhado, de tal sorte que todas as criaturas, exceto o próprio Fogo e o sonhador, julgassem-no um homem de carne e osso. Ordenou-lhe que uma vez instruído nos ritos, remetesse-o ao outro templo derruído, cujas pirâmides persistem águas abaixo, para que alguma voz o glorificasse naquele edifício deserto. No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou (BORGES, [s/d], p.2-3).

Nesse fragmento, a divindade Fogo se apresenta, em sonho, ao sonhador, indicando-lhe os passos que deverá executar para que sua criação ganhe vida e se comprometendo a ajudá-lo a materializá-la. Além disso, a deidade explica que templos circulares como aquele são dedicados ao seu culto — informação não só ficcional, mas também de valor histórico<sup>23</sup>. É a partir desse excerto que se confirma a redundância dos templos (na medida em que as ruínas circulares em que o protagonista se acha espelham, “rio abaixo, as ruínas de outro templo propício”, conforme citação retirada do trecho anterior) e, por extensão, das missões: da mesma forma em que o Fogo ordenara ao sonhador que enviasse sua criação às ruínas de um templo circular, o protagonista pode ter recebido uma tarefa idêntica (dado que, desde o início da narrativa, o sonhador se destinava a um templo afim).

Logo, a repetição circular que, no trecho inaugural, fora apenas sugerida (a duplicação das ruínas), passa a ganhar força no segundo trecho apreciado, ao passo que se multiplicam as circularidades, já que as suspeitas de uma alternância circular do(s) personagem(ns) entre os papéis de sonhador e de sonhado vão se evidenciando. O trecho que encerra o conto é cabal para exterminar quaisquer dúvidas:

No fim de um tempo que certos narradores de sua história preferem computar em anos e outros em lustros, dois remadores o despertaram, à meia-noite: não pôde ver seus rostos, mas lhe falaram de um homem mágico, num templo do Norte, capaz de tocar o fogo e não queimar-se. O mago recordou que de todas as criaturas que constituem o orbe, o fogo era o único que sabia ser seu filho um fantasma. Essa lembrança, apaziguadora no princípio, acabou por atormentá-lo. Temeu que seu filho meditasse nesse privilégio anormal e descobrisse de alguma maneira sua condição de mero simulacro. Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem! A todo pai interessam os filhos que procriou (que permitiu) numa simples confusão ou felicidade; é natural que o mago temesse pelo futuro daquele filho, pensado entranha por entranha e traço por traço, em mil e uma noites secretas.

O final de suas cavilações foi brusco, mas o anunciaram alguns sinais. Primeiro (no término de uma longa seca) uma remota nuvem numa colina, leve como um pássaro; logo, para o Sul, o céu que tinha a cor rosa da gengiva dos leopardos; depois as fumaradas que enferrujam o metal das noites; depois a fuga pânica das bestas. Porque se repetiu o acontecido faz muitos séculos. As ruínas do santuário do deus do fogo foram destruídas pelo fogo. Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas em seguida compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando (BORGES, [s/d], p.3).

---

<sup>23</sup> “O plano circular é associado ao culto do fogo, dos heróis, da divindade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 252).

Após saber da existência de um homem que tem o dom de tocar o fogo sem se ferir, o sonhador teme pela sua criação, já que, a partir desse fato, esta poderia descobrir a sua condição espectral. Esta preocupação com o outro, na verdade, aplica-se com mais força ao próprio sonhador, quando ele, enfim, descobre a sua natureza fictícia. Nesse contexto, o que salta à vista é a reiteração de planos e, nesse curso, “a redução do plural ao singular”<sup>24</sup> (SANTIAGO, 2000, p.178), pois o Fogo novamente consome um templo (assim como fizera outras vezes no texto), de modo a gerar um “incêndio concêntrico” (introjetando, no leitor, a imagem de uma queimada circular em vários níveis, isto é, o fogo ataca o templo por meio de sucessivas circunferências); e os personagens (tanto o protagonista, quanto a criação) não são tocados pelo Fogo (o que resulta em uma projeção tendente ao infinito de repetições dessa sina, visto que, em ambos, fora instaurada a necessidade de ir a novos templos e de se criar novos homens sonhados).

Nessa perspectiva, conclui-se que a leitura de Borges recupera alguns dos sentidos circulares primitivos, a exemplo da unidade (na medida em que o protagonista e a sua criação, apesar de serem personagens distintos, representam o mesmo papel), da ausência de distinção ou de divisão (na essência, os personagens são os mesmos, já que não possuem sequer um nome e compartilham da mesma condição e praticam idênticas funções<sup>25</sup>) e da noção de início sem fim (ao passo que o fado dos sonhos circulares se projeta em direção ao imensurável).

Contudo, esse resgate dos sentidos primeiros é feito sob outra luz e o que, *a priori*, era abordado como benesse, agora se compreende como malefício. A incessante repetição de um mesmo desígnio é tratada no conto como maldição, como um destino do qual não se pode fugir e no qual os personagens estão predestinados a imitar os atos dos ancestrais rumo à eternidade<sup>26</sup>. Nessa senda, o círculo, representado pela perenidade da redundância, simboliza o cárcere, a falta de liberdade e o ciclo inquebrantável.

Além disso, vale marcar que a narrativa curta de Jorge Luis Borges seleciona acepções já exploradas por Leopoldo Lugones — o círculo como obsessão e como assombração. Para esses casos, explica-se que o primeiro entendimento se relaciona com a obrigação de sonhar

<sup>24</sup> No ensaio “O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?)”, Silviano Santiago investiga a obra **Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)**, de Sérgio Sant’Anna, cujo conto “O círculo” servira, assumidamente, de influência à obra de Amílcar Bettega Barbosa. Esse estudo também pode ser útil para compreender o conto de Borges, já que o personagem de ambos os autores “é aquele que perde a própria personalidade para poder ganhá-la, perde a própria personalidade para poder representar o papel que lhe é delegado, no conto, pela voz autoral que comanda e reduz o livro, as situações, os personagens ao único” (SANTIAGO, 2000, p. 183.).

<sup>25</sup> E “quando se muda de posição, não se muda de valores, apenas o personagem ‘do lado cá’ recebe os valores ‘do lado de lá’” (SANTIAGO, 2000, p. 179).

<sup>26</sup> “Em outras palavras: até fora do círculo, seria ainda o círculo que dominaria” (SANTIAGO, 2000, p. 179).

que se renova todos os dias e que tolhe o sonhador de viver a vida na vigília e o segundo com a sina circular de sonhar e ser sonhado que, certamente, aterroriza os dois homens. Por fim, ainda cabe pontuar que o conto também incrementa outros significados negativos (o círculo como engodo e como simulacro), dado que o fardo circular revela aos personagens a natureza onírica deles.

É dentro dessa abordagem perversa do círculo que se inserem as obras **Os lados do círculo**, de Amílcar Bettega Barbosa, e **O ex-mágico**, de Murilo Rubião, e é através da sensação de desamparo causada pela circularidade que se pode extrair o sumo desses livros, como se defenderá ao longo dos próximos capítulos.

### 3 TERRITÓRIOS DA FICÇÃO CIRCULAR

Sob o signo de Roos, cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório, [...]

Osman Lins, *Avalovara*

No romance **Avalovara**, Anneliese Roos, uma das mulheres que passaram pela vida do protagonista Abel, ganha destaque não só por dar título a um dos temas, o “A: Roos e as cidades”, mas, especialmente, pela sua dupla representação: a arquitetônica (ou espacial) e a geométrica. A primeira significação se volta para os constantes deslocamentos dessa mulher e de Abel nas cidades europeias, bem como para sua aparência, que desencadeava no jovem uma contemplação assídua das cidades que nela habitavam. Já segunda acepção se evidencia na epígrafe acima, fundamental para se perceber e também para determinar os movimentos malogrados de Abel em busca da consumação de seu amor.

Nessa senda, pode-se declarar que Anneliese Roos unifica a dupla preocupação deste capítulo: em princípio, Roos simboliza o espaço que se torna circular, isto é, uma superfície que se distancia, mas que sempre retorna ao transeunte, e que se torna estreita, por mais que seja imensa, pela constante repetição; uma extensão que mais confunde do que situa os personagens e que dinamita qualquer possibilidade de progressão linear; e, em segundo lugar, ela proporciona, para Abel, a imagem do *uroboro*, ou seja, a visão de uma cobra que corre atrás da própria cauda, a impossibilidade de se atingir um objetivo, a perda de orientação quando se está tonto de tanto girar em volta do próprio eixo, a sensação de desamparo ao perceber que se andou em círculos e que não há saída.

Em outros termos, cumpre endossar que o foco de abordagem deste capítulo consiste em examinar e, mais além, em mapear os espaços circulares das narrativas, assim como, quando possível, apresentar a estrutura circular que norteia (e/ou desnorteia) os contos selecionados para esta discussão, a saber: “Círculo vicioso”<sup>27</sup>, de Amilcar Bettega Barbosa, “Alfredo” e “Elisa”<sup>28</sup>, de Murilo Rubião.

<sup>27</sup> Fez-se, sobre as narrativas “Círculo vicioso” e “Alfredo”, uma análise comparativa — juntamente com o conto “O círculo”, de Sérgio Sant’Anna (1977) —, da qual se retirou boa parte das considerações aqui dispostas relativas a esses textos. Esse estudo está disponibilizado nos anais da **Jornada Itinerante dos 40 anos do GELNE - Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste - GELNE**, realizada em Aracaju, sob o título de “Outro problema para Apolônio: o descobrimento da circunferência em Amilcar Bettega Barbosa e em Murilo Rubião”.

<sup>28</sup> Do conto “Elisa”, transpôs-se, quase na íntegra, as discussões de um texto ainda no prelo, intitulado “Geografia íntima do círculo em ‘Elisa’, de Murilo Rubião”, direcionado aos anais da **VIII Semana de Letras da UAST/UFRPE - Multiculturalismo e Diversidade no ensino de Língua e Literatura**.

Para isso, recorrem-se às preocupações levantadas por Apolônio de Pérgamo, um geômetra bem conhecido em sua época, datada, estimativamente, entre os anos de 262 a.C. e de 190 a.C. Esse estudioso foi autor de vários livros direcionados a sua área de interesse, dos quais muitos se perderam e cujo acesso só é possível, de algum modo, por intermédio de seus comentadores, como Pappus de Alexandria no século IV.

Em um desses livros perdidos, intitulado de **Tangências**, reside, talvez, o principal problema associado a Apolônio: a partir de três elementos, o “desafiante” deve esboçar uma circunferência que seja tangente<sup>29</sup>, simultaneamente, a todo o trio (sejam eles pontos, retas ou circunferências). Nesse caminho, o pensador grego considerava dez casos: 1) três pontos; 2) três retas; 3) dois pontos e uma reta; 4) duas retas e um ponto; 5) dois pontos e uma circunferência; 6) duas circunferências e um ponto; 7) duas retas e uma circunferência; 8) duas circunferências e uma reta; 9) um ponto, uma reta e uma circunferência; 10) três circunferências (KILHIAN, 2013).

Diante desse contexto, projeta-se, aqui, uma sugestão para que se funde uma nova variante ao inquietante problema de Apolônio: através três contos ditos “circulares”, pretende-se delinear uma circunferência que seja tangente, ao mesmo tempo, a cada uma das narrativas abordadas. É dizer: partindo-se do espaço circular presente nos três contos mencionados, tenciona-se produzir uma circunferência de leitura que atinja os pontos de semelhança entre os textos, ou seja, que os aproxime nas suas diferenças, embora sem relegar a um segundo plano as especificidades de cada narrativa.

Dito isso, cabe, pois, estrear a discussão dos textos. O primeiro conto a ser analisado é “Círculo vicioso”, que contempla, preliminarmente, a trajetória de Roberto Guedes, jornalista brasileiro que está em Montevidéu produzindo uma matéria sobre as sequelas dos regimes ditatoriais no Cone Sul. Ao descobrir que a professora C. M. Martínez (pessoa que prestaria um depoimento importante para a sua reportagem) fora assassinada brutalmente em Colônia do Sacramento, Roberto decide fazer uma escala nesta cidade, antes de ir a Buenos Aires, para investigar o ocorrido.

Chegando a Colônia, o jornalista caminha pelo Bairro Histórico até estacionar nas ruínas do Convento de São Francisco Xavier, onde acredita ter ouvido gritos longínquos de uma mulher. Depois desse episódio, ele retorna ao local em que estava hospedado e relata o que ocorreu a Pepito, ajudante da casa que o acolheu. Este homem explica a Roberto a lenda da Monja que habitou o Convento, sinalizando que escutar os apelos dessa alma é um mau

---

<sup>29</sup> “Duas [ou mais] circunferências que têm um único ponto em comum são *tangentes*” (IEZZI; MACHADO; DOLCE, 2008, p.83, *grifo dos autores*).

presságio. Como conselho, Pepito instrui o protagonista brasileiro para que fuja o mais rápido possível daquela área e nunca mais apareça na cidade.

Na noite seguinte, Roberto viaja para Buenos Aires, onde conhece sua futura esposa, Claudia Morales, em um encontro casual. Os dois passam a falar sobre diversos assuntos, até desaguarem em um “círculo vicioso”, que, de certo modo, condensa o conto:

[...] ela sim, já pensei nisso, dar a volta à história e recontá-la, se há necessidade de recontar, que se recontar, que se conte e se recontar essa história de sangue, as mesmas mortes, o mesmo poder de opressão, a mesma violência em círculo vicioso, até que se esfaçem as verdades endurecidas, até que se quebrem todas as regras e se distorçam as realidades convencionais, até que tudo se depure ou se perca pela repetição, até que, ele: continue, ela: chega, já falei demais, ele: mas não terminou, ela: isto não tem fim, vou descer aqui [...] (BARBOSA, 2004, p. 37).

No trecho acima, vê-se o instante em que Roberto Guedes dá uma carona a Claudia no táxi em que pegou. Ao conversarem, a estudante argentina anuncia sua vontade de narrar uma “história” que se repita indefinidamente até que ela se transforme em escombros. Essa opinião de Claudia é, de fato, o que sucede na narrativa: enquanto se assume que a fábula é linear, a preocupação com o destino da professora, com a lenda da Monja e outros eventos é bastante avassaladora; entretanto, quando se toma o enredo como sendo circular, a compreensão da narrativa muda, ou seja, o que era uma verdade endurecida no primeiro momento da leitura, torna-se pó e ferrugem, converte-se em uma realidade automática e mecânica.

Nesse momento, será oportuno relacionar o conto de Amílcar Bettega Barbosa com um de Sérgio Sant’Anna<sup>30</sup> (1977), “O círculo”, não só por ele servir de epígrafe para uma das divisões do livro **Os lados do círculo**, mas sim por apresentar um parentesco com a narrativa do autor gaúcho. Para além de uma narrativa circular que gravita em torno de uma relação amorosa, há, em ambos, uma reflexão sobre a possibilidade do círculo em que habitam os personagens ser destruído. Portanto, cabe comparar o último trecho analisado com a seguinte passagem do autor carioca: “mas o homem estará pensando que o sistema é um círculo e que eles descerão novamente ao fundo e que um dia o círculo poderá se romper e eles permanecerem para sempre no fundo, atolados no lodo do fundo” (SANT’ANNA, 1977, p.70).

Retomando o fio narrativo do conto “Círculo vicioso”, indica-se que, em excertos subsequentes, há outros rastros de uma narrativa circular que findam despercebidos pelo leitor em um primeiro contato com o texto, como este: “[...] mas Roberto a ouviu quase como o

<sup>30</sup> *Grosso modo*, o texto ficcional “O círculo” se espraia sobre a convivência circular de um casal, que oscila entre momentos de amor e de ódio intensos, entre o topo e a parte baixa de um círculo.

companheiro apaixonado que seria daquela mulher até o dia da sua morte, ou mesmo depois, se por acaso existisse depois” (BARBOSA, 2004, p. 38). Aqui, marca-se o encontro de Roberto com Cláudia e se atribui destaque para a sua vontade de continuar próximo a ela mesmo após a sua morte (algo que, com efeito, acontecerá).

Mais adiante, vê-se: “Roberto estava obcecado pela história sem fim, ele próprio se via com alguém metido num projeto eternamente inacabado [...]” (BARBOSA, 2004, p. 39), ou seja, o jornalista brasileiro tem a sensação de fazer parte de um “projeto eternamente inacabado”, o que se converte em uma certeza ao término da leitura, visto que o ciclo de morte e de ressurreição dos personagens está fadado a se repetir enquanto alguém estiver lendo conto.

Logo após essa passagem, manifesta-se outra situação circunscrita pela figura circular, na qual Roberto Guedes (já casado com Cláudia e em meio a uma comemoração natalina com familiares e amigos no Rio Grande do Sul, estado para o qual havia regressado) desenvolve uma teorização sobre o círculo:

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

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

Roberto tomou um gole de uísque, olhou para o fogo e prosseguiu: e eu andei sempre para a frente, sempre reto à frente: o círculo é uma linha reta (BARBOSA, 2004, p. 40).

Nessa passagem, o protagonista explana sua tese sobre o círculo ser estruturado por uma linha reta. Essa explicação balança as noções geométricas do leitor em dois sentidos: um de discordância referente a essa arquitetura, que se erige no contrassenso de tratar uma esfera (a Terra) como se fosse um plano de curvatura zero (e, nesta esteira, ao seguir uma estrada aparentemente linear, Roberto realizaria um trajeto circular, de modo análogo ao leitor da narrativa de Bettega Barbosa); e outro de concordância, no qual é preciso recorrer ao conceito de geodésica (menor rota entre dois pontos), o que implicaria no seguinte argumento: se, em um plano, essa menor distância é conhecida como reta, em uma esfera, esse intervalo mínimo é chamado de arco, isto é, ambos os termos podem ser entendidos como equivalentes. Mais: enquanto a primeira noção ratifica a insuficiência da dominante geometria euclidiana para se

analisar esferas (haja vista que qualquer plano da superfície terrestre terá curvatura sempre diferente de zero, ou seja, nenhum segmento de reta é efetivamente reto) e, nesse curso, seria possível garantir, apenas, a não validade da asserção para esse sistema; a segunda equilibra a balança, equiparando a geometria euclidiana e a de Riemann (a esférica) e, com isso, haveria somente formas gráficas diferentes de representar um mesmo conceito.

Seja qual for o rumo escolhido, as duas interpretações convergem para a demarcação dos limites do entendimento humano. Nesse prisma, convém, ainda, acrescentar que Roberto levanta a questão de que o círculo que irá desenhar, embora de aparência incomensurável, terá fim. Portanto, compete, aqui, admitir que o círculo será finito porque a compreensão humana é também finita. Dito de outro modo, na medida em que o protagonista toma como origem o ponto em que se encontra e se dispõe a dar uma volta na Terra, já será possível precisar o início e o fim da jornada. No entanto, se o círculo fosse expandido para além dos planetas conhecidos pelos homens (o que é humanamente impossível) em direção ao infinito, a noção de retorno ao ponto de partida seria pulverizada<sup>31</sup>.

Em acréscimo, é válido abordar a percepção de si mesmo como elemento nuclear do círculo manifestada por Roberto Guedes. Ao traçar a circunferência (e não o círculo como ele afirma em sua teoria), o personagem brasileiro se converte no ponto fixo que está localizado ao centro, cuja distância para qualquer um dos pontos que formam a circunferência será a mesma (isto é, um raio). Em outros termos, Roberto se vê como o eixo central que movimenta, em círculo, a narrativa, ao passo que os eventos ocorridos na diegese (pontos da circunferência) devem rotacionar ao seu redor. Essa forma de deslocamento traz à tona a lembrança do elíptico movimento de translação realizado pelos planetas do sistema solar, no qual o Sol permanece estático, enquanto os planetas gravitam em sua volta<sup>32</sup>.

Além dessa ideia sobre o círculo, Roberto Guedes é também atravessado por um interesse em transformar a sua experiência com a Monja e, ademais, com a lenda sobre ela, em texto ficcional, o que não se concretiza devido ao enfarte fulminante que sofrera, levando-lhe ao óbito. E, a partir da morte do jornalista, o protagonismo desloca-se para Cláudia, que, sem espaço no mercado de trabalho brasileiro, retorna, então, a Buenos Aires.

---

<sup>31</sup> Ou, nas palavras de Jorge Luis Borges, em “A doutrina dos ciclos”: “se o universo consta de um número infinito de termos, é rigorosamente capaz de um número infinito de combinações — e a necessidade de um regresso fica vencida. Resta sua mera possibilidade, computável em zero” (BORGES, 1999, p. 428).

<sup>32</sup> O conceito de translação carrega em seu bojo a noção de reincidência. Sua estrutura é emblemática para ilustrar o movimento circular uniforme, no qual “um corpo passa de tempo em tempo no mesmo ponto da trajetória, sempre com a mesma velocidade” (SANTOS, [s.d.], p.1). E “todo movimento que se repete a intervalos regulares é chamado de *movimento periódico* ou *movimento harmônico*” (HALLIDAY; RESNICK; WALKER, 2009, p.88, *grifos dos autores*).

Algum tempo depois, Claudia se casa novamente, agora com Adolfo Martínez, um advogado portenho que buscava punições para os militares responsáveis por crimes cometidos na época ditatorial. Além disso, pode-se ressaltar que Claudia focaliza seu doutorado na figura da Monja, cujo envolvimento a levou para Colônia com o fito de obter mais informações sobre seu objeto de estudo. Porém, ao chegar à cidade uruguaia, a pesquisadora argentina finda assassinada, o que suscita vinculações deste crime às investigações realizadas pelo seu marido. Nessa senda, chega-se à penúltima alusão ao círculo desta narrativa, que se localiza na descrição da morte de Claudia:

[...] [Claudia estava] tão cansada e faminta que nem reparou que aqueles dois homens que vestiam terno e gravata e bebiam cerveja no restaurante do embarcadouro, quase ao lado da mesa em que ela almoçava antes de ir descansar no hotel, que aqueles dois homens eram os mesmos que circulariam silenciosos pelas ruelas em torno das ruínas do Convento algumas horas mais tarde [...] (BARBOSA, 2004, p. 44).

No trecho acima, o narrador homodiegético retrata o momento em que Claudia estava almoçando no restaurante e dois bandidos a observavam, aguardando o momento adequado para matá-la. É importante destacar, ainda, a circularidade de ambas as cenas mencionadas: na primeira delas, os criminosos vigiam Claudia (e, por extensão, seguem-na); na segunda, os malfeitores acompanham, circularmente, os passos da professora, esperando um descuido dela. Em adição a isso, pode-se concluir que essa vigilância insistente dos delinquentes não se repete apenas nesses dois momentos, isto é, por se tratar de um texto circular, os algozes também estão aprisionados nessa circularidade, sendo obrigados a rodear constantemente as ruínas do Barrio Histórico para assassinar Claudia Martínez, cometendo um crime infinito<sup>33</sup>.

Essa circularidade mecânica e perpétua será confirmada ao final da diegese, no exato instante em que se retorna à cena inicial, na qual o homicídio da professora C. M. Martínez<sup>34</sup> estampa as páginas policiais do jornal **El país** que está sendo lido por Roberto Guedes em Montevideú, recomeçando, assim, o ciclo narrativo:

<sup>33</sup> A noção de crime infinito já adianta a sina do protagonista do conto “Os três nomes de Godofredo”, de Murilo Rubião, que será examinado no próximo capítulo. Contudo, os delinquentes de Bettega Barbosa possuem um motivo concreto para efetuar o homicídio (mesmo que não seja de modo explícito, é possível extrair que essa morte teve relação com o envolvimento de Claudia na luta contra os militares acusados de cometerem ações ilícitas no período ditatorial), enquanto na narrativa rubiana não há uma explicação racional, mas sim um ato instintivo, uma necessidade incontrolável, pois, embora uma ou outra esposa aponte o ciúme como causador dos estrangulamentos, essa justificativa é bastante rasa em virtude do desconcerto de Godofredo ao descobrir que praticou os crimes e, mais além, ao cometê-los novamente.

<sup>34</sup> Na abertura do texto, o narrador suprime tanto o primeiro nome, quanto o primeiro sobrenome da argentina, só expondo integralmente o último sobrenome (C. M. Martínez); quando Roberto Guedes a conhece, o narrador a nomeia por Claudia; quando esta se torna professora da Universidade de Buenos Aires (UBA), emprega-se a nomenclatura Claudia Morales; no encerramento do conto, Claudia retoma o nome C. M. Martínez e, então, regressa à origem do texto. Sendo assim, marca-se que a revelação gradual do nome de Claudia também constrói um movimento circular.

[...] ficou o absurdo daquele crime que no dia seguinte estava em todos os jornais, estava naquele mesmo *El País* que Roberto Guedes folheava enquanto bebia uma cerveja no La Pasiva, enquanto o jornalista Roberto Guedes lia a notícia daquela morte e decidia ir até Colonia antes de seguir para Buenos Aires, ele que não sabia nada que fosse além da lembrança do nome Colonia del Sacramento ressoando num passado já distante, aludindo ao tempo das eternas e repetidas mortes na região, aludindo ao tempo da arbitrariedade e dos excessos, aludindo ao tempo que não se esgota, aludindo ao tempo, aludindo (BARBOSA, 2004, p. 45).

Nesse excerto final, há um ponto de retorno que se encaminha ao início do conto, mas que se materializa através da simetria: enquanto na abertura da narrativa é Roberto Guedes o personagem principal e C. M. Martínez funciona como sua sombra, no trecho final, é a morte de Claudia que está sendo contada em detalhes e o jornalista brasileiro existe apenas como lembrança distante, aguardando a saída da professora para receber, outra vez, destaque na obra<sup>35</sup>. Desse modo, convém salientar que esse momento de encerramento difere do inaugural pela consciência que o leitor adquire ao longo da leitura. Em outros termos, apesar dos rastros deixados pelo narrador por toda a diegese, os quais são ignorados pelo leitor à primeira vista, a consciência da circularidade narrativa só se patenteia ao término do conto, quando o leitor, enfim, consegue unir as duas pontas da linha reta, formando, assim, uma circunferência.

Dessa maneira, o conto de Amilcar Bettega Barbosa parece seguir o sonho do homem e da mulher descritos por Eduardo Galeano em “La creación” [“A criação”], pois tanto Roberto Guedes, quanto Claudia Morales “[...] vivirán y morirán. Pero nacerán nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira”<sup>36</sup> (GALEANO, 1991, p.16), isto é, uma vez fechado o círculo não há saída: só lhes resta a repetição incessante, como em um CD arranhado ou em um GIF da *internet*.

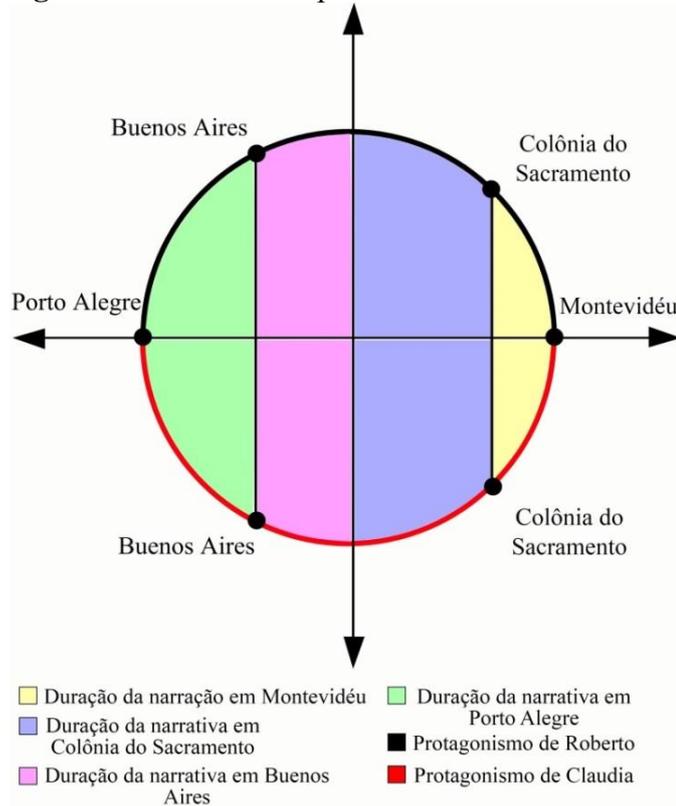
Então, após todo esse percurso, vai-se ao detalhamento geométrico da narrativa de Bettega Barbosa. Nela, há uma grande circunferência, que circunscreve toda a diegese, e que se divide em duas semicircunferências: a primeira responsável pelo protagonismo do homem e a segunda pelo protagonismo da mulher. Dito de outro modo, vê-se: 1) o *círculo principal*, que circunda todas as ações e os deslocamentos dos dois protagonistas pelas cidades do Cone Sul (1. Montevideu – 2. Colônia do Sacramento (Bairro Histórico) – 3. Buenos Aires – 4. Porto Alegre – 5. Buenos Aires – 6. Colônia do Sacramento (Bairro Histórico) – 7. Montevideu), dividido em: a) *primeira semicircunferência*, que dá conta do protagonismo do homem, configurando-se como uma espécie de ida no percurso narrativo (1. Montevideu – 2.

<sup>35</sup> Aqui se lançam dois caminhos para que o leitor eleja a origem da narrativa que melhor lhe apetece: a morte de C. M. Martínez (que sinaliza o protagonismo dela na diegese) ou a leitura do jornal *El País* por Roberto Guedes (que reitera o jornalista como protagonista).

<sup>36</sup> “[...] viverão e morrerão. Mas nascerão novamente. Nascerão e voltarão a morrer e outra vez nascerão. E nunca deixarão de nascer, porque a morte é mentira” (*tradução nossa*).

Colônia do Sacramento (Bairro Histórico) – 3. Buenos Aires – 4. Porto Alegre); b) *segunda semicircunferência*, que se materializa como volta ao ponto de partida da diegese (1. Porto Alegre – 2. Buenos Aires – 3. Colônia do Sacramento (Bairro Histórico) – 4. Montevidéu<sup>37</sup>), conforme se esquematizou na figura a seguir:

**Figura 3** — Percurso espacial de “Círculo vicioso”<sup>38</sup>



Fonte: elaboração do autor.

Em adição a isso, defende-se que, apesar de Roberto ser protagonista em um maior número de páginas, Claudia possui o mesmo grau de importância no conto. Cada personagem é central em sua semicircunferência narrativa: para que o outro ganhe relevo, o protagonista do momento precisa ser apagado e ceder seu lugar ao sol. Esse balanceamento circular recobra a lógica contida no movimento de rotação da Terra, pois, na medida em que o texto é contado, nota-se que os personagens giram em torno do próprio eixo, isto é, por mais que se movam, permanecem no mesmo lugar.

<sup>37</sup> Na narrativa, não há nenhuma menção expressa que Claudia visitou Montevidéu enquanto estava viva. No entanto, a notícia de sua morte nas páginas policiais do jornal uruguaio é considerada, aqui, como uma espécie de comparecimento no local, mesmo que de forma mais abstrata. Além disso, é importante marcar que, sem essa presença no jornal, Roberto Guedes não se encaminharia à Colônia do Sacramento e não desencadearia a história.

<sup>38</sup> Sempre que um plano cartesiano for empregado nas figuras, lê-se no sentido anti-horário, começando pelo primeiro quadrante (a parte superior e à direita).

Ademais, o movimento de rotação é “responsável pelos dias e pelas noites, já que a posição em relação ao sol muda conforme a rotação. Em outras palavras, quando parte do planeta está sendo iluminado pelo sol (dia), a outra parte está na escuridão (noite)” (JESUS, 2017, p.1). Assim, enquanto o eixo da narrativa gira, apenas um determinado “hemisfério” narrativo é iluminado: primeiro Roberto se enche de luz e Claudia está na escuridão; depois esta se alumia e aquele recebe a penumbra.

Passando ao conto “Alfredo”, detém-se o foco no ponto de partida da diegese, o exato instante em que Joaquim, o narrador autodiegético, relata a sua discussão com a esposa:

Cansado eu vim, cansado eu volto.  
A nossa primeira desavença conjugal surgiu quando a fera ameaçou descer ao vale.  
Joaquina, a exemplo de todos os habitantes da aldeia estava preocupadíssima com os estranhos ruídos que vinham da serra.  
Primeiramente me quis inculcar a sua tola superstição. Ri-me de suas suspeitas. —  
Um lobisomem! Era só o que faltava! (RUBIÃO, 1947, p.107).

Ao ouvirem barulhos longínquos não identificados, a mulher acredita se tratar de uma criatura oriunda do imaginário popular (o lobisomem), explicação rapidamente refutada pelo racionalismo do narrador. Em seguida, contrariando a esposa, o homem planeja esclarecer o mistério, decidindo localizar o autor dos ruídos que intrigam os moradores da aldeia. Nas suas palavras: “esperei, ainda por algum tempo, que a fera descesse ao vale. Mas como tardasse, fui a seu encontro, apesar dos protestos de minha esposa e do seu juramento de romper definitivamente comigo, caso persistisse nos meus propósitos” (RUBIÃO, 1947, p.107-108). É aqui que a relação circular do casal, oscilante entre altos e baixos, sofre uma fratura para dar lugar a outro círculo: o de peregrinar entre a serra e a planície.

Dito de outra maneira, ao desprezar as ameaças de rompimento efetuadas pela esposa caso fosse ao encontro do produtor do barulho, Joaquim assume o risco de arruinar o seu casamento e, com isso, ambos poderão permanecer, para sempre, na parte inferior desse ciclo vital. Por outro lado, ao abdicar do círculo matrimonial, o narrador entrará em um de errância, conforme se verá nos trechos seguintes:

Ela [a fera] só podia ser o meu irmão Alfredo. O meu pobre irmão Alfredo, que eu deixara longe, afim de procurar em outros lugares a tranquilidade que a planície não me dera. Somente ele, o meu único companheiro, poderia sentir tamanha dor.  
E Alfredo vinha buscar-me.  
A minha tristeza chega ao seu coração e ele soubera que eu não encontrara, no vale, a paz tão ansiosamente procurada (RUBIÃO, 1947, p.109).

Tão logo abandona a sua residência, Joaquim principia o seu deslocamento circular, haja vista que subirá e descera a serra regularmente. Na passagem acima, o homem dirige-se,

pela primeira vez, à montanha e lá depara com seu irmão Alfredo, o produtor dos barulhos ininteligíveis que ouvira. Após esse reencontro, o narrador fica profundamente abalado, o que repercute na sua linguagem. Em outros termos, rever seu irmão o leva a recordar toda a sua vida e isso torna o seu discurso repetitivo (e, por extensão, circular): a expressão “meu irmão” é reiterada e enfatizada, a tranquilidade não encontrada retorna na paz sempre procurada, a dor de um reverbera na tristeza do outro, a presença de Alfredo e o seu próprio nome surgem como eco diante do infinito nauseante de lembranças<sup>39</sup>.

Entretanto, “depois de algum tempo no topo, o movimento teria de se realizar, progressivamente, em direção ao fundo. Porque era um círculo” (SANT’ANNA, 1977, p.65). Dessa forma, Joaquim acaba por descer com seu irmão para a planície e “depois de beijar a sua crespada face, de ter enchido de abraços o seu pescoço e saciada a saudade que me pungia, enlancei-o com uma corda e o conduzi para a aldeia” (RUBIÃO, 1947, p.109-110). E aqui compete destacar que o movimento de enlaçar alguém exige que o fio se converta numa circunferência; assim, é cabível afirmar que essa circunferência funciona como um elemento norteador para Alfredo, é ela quem aponta a direção que ele deverá seguir.

Após a descida, ambos vão para casa de Joaquim, onde são recebidos de maneira agressiva pela cunhada de Alfredo, que cumpriu a promessa de romper o casamento caso seu marido fosse ao encontro da fera. Então, sem encontrar um local adequado para se fixarem, os irmãos prosseguem com a vagância, subindo novamente a serra:

Ao anoitecer, encontramos-nos novamente no alto da serra. Lá em baixo, meia dúzia de luzinhas indicavam a existência da aldeia. A fome e o cansaço me oprimiam; todavia, não pude evitar que o meu passado se desenrolasse penosamente dentro de mim. Veio recortado, brutal (RUBIÃO, 1947, p.110-111).

Do alto, o narrador passa a observar a aldeia onde constituiu morada. Sem abrigo e com outras necessidades físicas, torna-se vulnerável aos pensamentos melancólicos, que se desenrolam dentro de si como uma espécie de novelo dificultoso, totalmente emaranhado. Por mais que as lembranças surjam segmentadas, de modo a remeter a peças de um quebra-cabeça a ser montado apenas na mente de Joaquim, a imagem de um novelo descendo a serra pesadamente é mais marcante por ser recuperada mais à frente e rerepresentada com uma nova roupagem, segundo se verá mais adiante.

---

<sup>39</sup> É preciso alertar que Alfredo não se trata de um ser comum: na sua primeira aparição, ele surge como um dromedário, mas que, ao mesmo tempo, fala e usa chapéu. Ao longo da narrativa, ele se transformará em outros seres e objetos, o que revela um caráter cíclico de suas metamorfoses. Ademais, é relevante ressaltar o espanto congelado do narrador em relação a essa figura insólita (que ainda não sabia se tratar de seu irmão), pois não sente nenhum receio de fazer contato com ela. Em contrapartida, vê-se, também, um certo contrassenso do personagem, na medida em que ri da sua esposa por cogitar a existência de um lobisomem, mas não acha estranho um dromedário falar e, mais além, ser sangue do seu sangue.

O trecho subsequente contempla uma dessas memórias do narrador, por meio da qual se descobre o seu nome:

(— Joaquim Boaventura, filho de uma égua! — As mãos grossas e enormes avançaram para o meu pescoço. Deixei cair o pedaço de pão que roubara e esperei, apavorado, o castigo).  
Filho de uma égua, filho de uma égua. Como tinha sido ilusória a minha fuga à planície, pensando encontrar felicidade do outro lado das montanhas. Filho de uma égua! (RUBIÃO, 1947, p.111).

Por se tratar de uma recordação, não há total nitidez sobre o que ocorreu realmente, ou seja, não se tem o fato em si, mas somente resquícios dele trazidos à tona pela memória de Joaquim. Nesse caminho, o que salta aos olhos são as marcas circulares dessa lembrança: as mãos grossas que circundam o pescoço, funcionando como um círculo opressor, como elemento gerador de asfixia e de medo no narrador; e o retorno metrificado da expressão “filho de uma égua”, que sempre regressa à mente de Joaquim, rondando-o ciclicamente como o fantasma de um cachorro que corre em direção ao próprio rabo.

Em adição a isso, essa memória também possibilita o entendimento de que o narrador, antes de morar com sua esposa na aldeia, tinha fugido de outro ambiente (certamente por causa do furto de um pedaço de pão). Em outros termos, o subir e o descer de serra experimentado por Joaquim não se iniciou no instante em que fora ao encontro de seu irmão, mas sim desde antes do começo da narração. Em suma: aqui, o destino de peregrinação circular do personagem é enfatizado, inclusive através do significado do seu nome<sup>40</sup>.

Em seguida, enquanto esperava o seu irmão descansar antes de descer à planície, o narrador autodiegético passa a deslindar o processo circular de mutações de Alfredo, que primeiro metamorfoseou-se em um porco; depois, converteu-se no verbo resolver; para, enfim, transformar-se em dromedário, sua forma atual:

Transformado, porém, em um porco, não teve sossego. Os seus dias eram consumidos pela inquietação. Levar o tempo fuçando o chão lamacento, sem nada encontrar que lhe satisfizesse. E ainda recebia pontapés, era escarnevado e tinha que lutar com os outros porcos, sem que para isso houvesse uma razão plausível.

<sup>40</sup> O nome Joaquim, oriundo do hebraico, significa “o elevado de Deus” (Pându; Pându, 1999). Mas, ao se observarem outras fontes menos confiáveis, encontram-se “Jeová estabeleceu” ou “Deus estabeleceu”. Desse modo, as possibilidades apresentadas convergem para um caminho comum: o de destino traçado por Deus, ou seja, pode-se concluir que Joaquim é alguém que foi eleito por uma entidade superior (autor?) para uma vida de errância (o que remete, de certo modo, ao fado controverso dos judeus na medida em que se denominam como povo escolhido por Deus e são obrigados, por diversas vezes, a viver como andarilhos). Já o nome Alfredo significa, no anglo-saxão, “bom ou pequeno duende conselheiro” ou ainda, numa possível origem teutônica, “nobre paz” (Pându; Pându, 1999). Isso implica dizer que na origem do nome Alfredo já se encontra o poder da magia, assim como seu caráter consolador do outro, o que, ironicamente, não reverbera num alívio próprio, tendo-se em vista as aflições que povoam o coração do personagem e que o levam a metamorfosear-se constantemente.

Imaginou, então, que fundir-se em uma nuvem branca é que resolvia. Resolvia, resolvia. Resolvia o que? Tinha que resolver alguma coisa. Foi aí que descobriu que a solução talvez estivesse em se transformar num verbo *resolver*. E o porco se fez verbo [...] (RUBIÃO, 1947, p.112, *grifos do autor*).

Acreditando que conseguiria eliminar seus problemas através da conversão em outro(s) ser(es), Alfredo decidiu tornar-se um porco. Porém, essa mudança de aspecto não lhe trouxe os benefícios esperados. Insatisfeito com a metamorfose, ele cogitou a fusão com uma nuvem, porém acabou se transformando no verbo resolver, fator que atraiu ainda mais frustrações para si, já que esse verbo tem por função solucionar muitos problemas. Em última instância, optou pela forma de dromedário, pois não teria que mediar nenhum entrave oriundo das relações humanas. Em acréscimo, é válido salientar a sintaxe circular empregada nesse trecho, especialmente no momento dedicado ao verbo resolver, que demonstra a maneira circular de Alfredo organizar seus pensamentos<sup>41</sup>.

“Mas o sistema era um círculo e eles tinham de descer” (SANT’ANNA, 1977, p. 66). Nesse curso, o narrador contempla seus últimos momentos no cume da serra, antes de reiniciar sua sina de peregrinação:

A madrugada ainda nos encontrou no alto da serra. Expiei pela última vez a aldeia, sob a névoa esbranquiçada da geada que caía. Perdera mais uma caminhada, ao procurar nela um refúgio contra as torturas do meu passado, da infância. Novamente teria que peregrinar por terras desconhecidas. Atravessaria outras montanhas, azuis como todas elas; alcançaria outros vales, ouvindo rolar as pedras, sentindo o frio das manhãs sem sol. Mas agora sem a esperança de um pouso, de um paradeiro para o meu sofrimento.

Alfredo, enternecido com a melancolia que machucava os meus olhos distraídos, passou de leve na minha face a sua áspera língua. Levantando-me, puxei-o pela corda, e, lentamente, fomos descendo a serra.

Sim. Cansado eu vim, cansado eu volto (RUBIÃO, 1947, p.113).

Nesse fechamento do conto, pode-se apontar o destino comum dos irmãos, que tentam sempre fugir das suas angústias em relação ao passado: Joaquim nas suas mudanças de espaço e Alfredo nas mutações corporais. Em outros termos, o movimento é que caracteriza a forma de solucionar os problemas executada por esses personagens, cujo resultado é sempre nulo devido à circularidade desses atos, ou seja, ao se utilizarem de uma mesma fórmula para eliminar todos os obstáculos que enfrentam, o resultado será sempre o mesmo: a esterilidade.

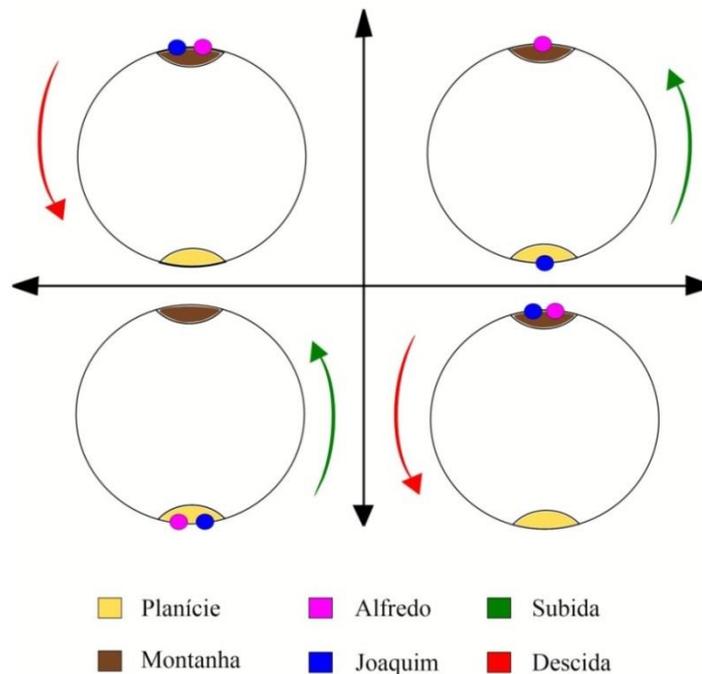
<sup>41</sup> Ainda é relevante lembrar da referência à **Bíblia**, mais precisamente ao livro de João, no trecho “E o porco se fez verbo”, que alimenta um processo circular de leitura. No livro sagrado, é o verbo que se faz carne, enquanto em Rubião é a carne que se faz verbo. Assim sendo, tanto conhecer a **Bíblia** possibilita uma compreensão distinta do conto de Rubião, quanto a leitura de Rubião modifica o entendimento do texto bíblico, já que ambos os escritos, neste aspecto, atuam simetricamente. Além disso, cumpre mencionar que esse vínculo entre porco e Deus é tencionado ao limite na obra **A obscena senhora D**, de Hilda Hilst (2018), cuja menção ao Criador ocorre por meio do termo, entre diversos outros, Menino-Porco. Tais relações serão retomadas no capítulo V, no qual outra passagem de João será de grande valia para o entendimento do projeto estético dos dois autores estudados neste trabalho: a de Jesus, colérico, expulsando os vendedores do Tempo de Jerusalém.

Como disse o autor João Paulo Parisio, em relação ao seu livro **Legião anônima**, “cada um parece perseguir seus interesses, mas o que fazemos é girar a roda da civilização, como *hamsters*” (PARISIO, 2016, p. 84).

Em adição a isso, a imagem da pedra que rola serra abaixo recupera duas frentes: o novelo de lã das memórias de Joaquim e o Mito de Sísifo<sup>42</sup>. Esse mito fornece uma leitura precisa da sina do narrador do texto rubiano, também condenado a subir e a descer a serra carregando suas pedras (neste caso, a dureza de suas recordações). E esse empenho inútil resulta no cansaço sem início nem fim de Joaquim, marcado nas frases que inauguram e que encerram o texto literário, bem como no ir e vir dos deslocamentos circulares e sem rumo definido do personagem.

Assim, diante de tudo que foi exposto, é premente esboçar um esquema relativo à leitura deste conto de Rubião, de modo similar ao que foi feito com Bettega Barbosa, para tornar mais nítidas as conclusões:

**Figura 4** — Percurso espacial de “Alfredo”



Fonte: elaboração do autor.

<sup>42</sup> O Mito de Sísifo se desenvolve em torno da história de um homem que foi condenado pelos deuses a executar, repetidamente, um mesmo serviço: empurrar uma pedra até o ponto mais alto de uma montanha. Entretanto, ao chegar no cume, essa pedra imediatamente rola até a planície, de modo a invalidar todos os esforços de Sísifo e a levá-lo a repetir, circularmente, sua tarefa. Nesse contexto, recorre-se a André Jolles (1976) para ressaltar que o conto de Murilo Rubião está mais próximo da Forma Simples, isto é, do Mito com maiúscula, do que da sua atualização (mito com minúscula) tão difundida por Albert Camus (2017).

No primeiro quadrante, há o primeiro deslocamento narrado por Joaquim, cuja motivação consistiu em descobrir o autor dos barulhos que atormentavam a aldeia; no segundo, Joaquim acabara de saber que o ser que produziu os ruídos era o seu irmão Alfredo e decide retornar com ele para sua residência; ao voltar para a aldeia, ambos são rechaçados pela esposa do narrador, que cumpriu sua promessa de romper o casamento caso Joaquim fosse à procura da criatura que gemia na serra; por isso, os irmãos são obrigados a regressar ao cume da montanha, o que desencadeia lembranças indesejadas em Joaquim no que abarca o seu próprio passado, acarretando, um pouco mais à frente, um novo deslocamento para a aldeia e, assim, sugerindo um movimento de subida e de descida tendente ao infinito.

Já o conto “Elisa” se funda através do cotidiano de dois irmãos que habitam a mesma residência e que compartilham uma rotina enfadonha, sem experimentarem nada de extraordinário. De súbito, uma estrangeira irá ingressar nesse espaço familiar, causando alterações nas relações dos irmãos (seja entre eles, seja com o ambiente em que vivem), como se poderá verificar ao longo desta explanação. A seguir, recorrer-se-á ao trecho inaugural da narrativa, para salientar o aparecimento abrupto da invasora:

Uma tarde – estávamos nos primeiros dias de maio – ela chegou à nossa casa. Como se obedecesse a hábito antigo, empurrou, com a maior naturalidade, o portão que vedava o acesso ao pequeno jardim. Do alpendre, onde eu permanecia sentado, me escapou uma observação maligna:

– E se tivéssemos um cachorro?

– Não me atemorizam os cães, retrucou secamente.

Com não pequena dificuldade, – devia ser pesada a mala que carregava – subiu as escadas. E quando alcançava a maçaneta da porta de entrada, voltou para trás a cabeça:

– Nem os homens, tampouco (RUBIÃO, 1947, p.77).

Segundo Remo Ceserani (2006), a aparição de um forasteiro no espaço doméstico é quase um lugar-comum nos textos literários enquadrados no modo de produção ficcional fantástico<sup>43</sup>. No excerto acima, vê-se o exato momento em que Elisa adentra na residência de José e de Cordélia, como se fosse familiarizada com a casa. E, apesar da advertência do proprietário sobre a possibilidade de haver um cachorro por ali, a mulher demonstra nada temer: nem os cães nem os homens. Nesse sentido, a chegada de Elisa já demonstra a alternância constante e circular de posições sociais geradas a partir de sua presença nesse local, pois, em alguns momentos como esse, é José quem parece ser o estrangeiro, enquanto a protagonista aparenta ser a moradora antiga, a que conhece os atalhos da casa, a pessoa que domina a situação.

<sup>43</sup> Não é demais lembrar que a grande maioria dos textos analisados neste inquérito se filia à literatura fantástica em seu sentido mais amplo.

Isso ficará mais nítido através da leitura do fragmento seguinte, o qual contempla a continuação da circunstância anterior exposta pelo narrador autodiegético:

Agastado, por me ver surpreendido em um pensamento tão estúpido, apressei-me em desfazer uma situação que já se tornava embaraçosa para mim:  
 – Hoje choverá. Se não chover, será a mesma coisa. Aqui não acontece nada. Nem o carteiro passa mais por esta rua (RUBIÃO, 1947, p.77).

Após o primeiro diálogo efetuado com Elisa, José fica embaraçado pelas farpas que dirigiu à moça e tenta estabelecer, em seguida, um contato amigável. Nessa senda, as fronteiras entre o nativo e a estrangeira tornam-se cada vez mais tênues, à medida que o dono da casa pretende acolher a visitante no seu espaço de intimidade. Para tanto, José procura situá-la em seu círculo doméstico, ocupando-se em explicar à Elisa a rotina monótona daquele lugar, na qual se subentende uma fixidez geométrica: nada muda, tudo roda permanentemente sem sair do lugar.

Com o tempo, a forasteira adquire os hábitos dos proprietários da casa, conforme se verá adiante:

Logo a visitante se acostumou aos nossos hábitos. Raramente saía e nunca aparecia à janela. [...] Cedo, porém, começou a engordar, adquirir cores e o seu rosto passou a estampar uma alegria calma. Não nos disse o nome, de onde viera e que acontecimento lhe abalaram a vida. Respeitávamos seu segredo. Para nós era “ela”, simplesmente ela. Alguém que necessitava de nossos cuidados, de nosso carinho (RUBIÃO, 1947, p.78).

Na abertura do trecho, o narrador destaca as mudanças de comportamento de Elisa, que, em detrimento de sua natureza nômade, transforma-se em um ser sedentário, que sequer observa a janela. Segundo Lígia Soares Sene e Marisa Martins Gama-Khalil, “a janela simboliza o contato do dentro com o fora, ou seja, o espaço íntimo da casa em que se encontra a personagem, com o espaço exterior, o mundo” (SENE; GAMA-KHALIL, 2009, p. 10). Ou seja, ao se adaptar aos hábitos de José e de Cordélia, Elisa, *a priori*, deixa em segundo plano sua origem mundana, voltando-se inteiramente à execução das práticas repetitivas e circulares dos antigos moradores.

Nessa perspectiva, cabe aproveitar o teórico Gaston Bachelard (1993), em **A poética do espaço**, livro no qual aponta a casa como espaço de intimidade protegida, de acolhimento, de amparo. “Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1993, p. 201). Essa ideia condiz com a restauração do estado físico e

psicológico da protagonista, que, após uma temporada de descanso na propriedade dos irmãos, recuperou a tranquilidade e a saúde.

Essa possibilidade de cura que o lar oferece também está marcada no último parágrafo do fragmento, no instante em que José demonstra a dedicação que ele e a irmã tinham com a visitante, direcionando-lhe carinhos e evitando entrar em detalhes sobre a sua vida pregressa. Deve-se apontar que essa falta de curiosidade em relação ao passado da protagonista serve ainda para destacar o ponto de vista do conto, centrado em alguém que se mantém fixo em sua residência e que nunca frequenta a janela (o espaço de contato com o exterior).

Dessa maneira, explica-se que a casa dos irmãos funciona como um círculo e, assim sendo, o leitor só têm acesso ao que ocorre dentro desse círculo, devido ao posicionamento do narrador; logo, só é possível receber informações de Elisa a partir do momento em que ela se torna um ponto interno à circunferência, já que a visão de José é limitada, restrita ao ambiente em que reside e não se volta para o que lhe é externo.

E na contramão do que assinala Bachelard, quando diz que é “[...] na paisagem arredondada tudo parece repousar. O ser redondo propaga sua redondeza, propaga a calma de toda redondeza” (BACHELARD, 1993, p. 353), chega-se ao primeiro instante em que Elisa abandona o microespaço circular em que se encontra, desapontada com o estilo de vida, apoiado em um estado de repouso, que José pratica:

Aceitei, facilmente, os seus longos silêncios e as repentinas perguntas. Certa vez, quando menos esperava, interrogou-me:

– Já amou alguma vez?

Por ser negativa a resposta, vislumbrei no seu olhar a decepção. Pouco depois, sem nada acrescentar ao que eu lhe dissera, abandonava a sala. Na manhã seguinte, encontramos vazio o seu quarto (RUBIÃO, 1947, p.78).

No excerto acima, compete endossar a alternância circular de poder entre Elisa e o proprietário da casa, visto que ela, novamente, recobra o controle da relação, tendo a liberdade para perguntar sobre o passado de José (direito que este ainda não adquiriu). Nesse caminho, aponta-se que essa autoridade exercida pelo personagem feminino lhe confere uma legitimidade para tomar decisões sem qualquer consulta às pessoas que lhe acolheram. Por isso, ao ter suas expectativas frustradas seja em relação ao amor de José por ela, seja em relação ao fato que José nunca amou ninguém, Elisa decide renunciar àquela rotina maçante e congelada, na qual tudo está à beira da modorra, em busca de novas aventuras mundo afora.

Tal desconforto experimentado por Elisa se vincula ao que registra Georg Lukács (2009) em **A teoria do romance**: “[...] o mundo circundante criado para os homens por si

mesmo não é mais o lar paterno, mas um cárcere”<sup>44</sup> (LUKÁCS, 2009, p. 54). Então, ao abandonar a residência de José e de Cordélia, Elisa retorna ao seu lugar originário, ao macroespaço, que “[...] seria o mundo fora da casa, que não é descrito na narrativa, apresentando-se como um espaço lacunar” (SENE; GAMA-KHALIL, 2009, p.10), isto é, a protagonista, após seu período de folga, regressa ao vasto mundo transbordante de possibilidades, destruindo a rigidez geométrica da circunferência doméstica que, provavelmente, lhe causa claustrofobia.

Isso significa dizer que, nesse instante, Elisa realiza um salto semelhante ao do homem moderno em relação ao clássico. Em outras palavras, José e Cordélia, de certo modo, vivem feitos os gregos antigos, isolados em uma espécie totalidade, na qual tudo ocorre e, ao mesmo tempo, nada ocorre (devido a uma repetição duradoura e mecânica dos fatos). Portanto, quando Elisa renuncia à proteção do lar, encarrega-se de romper o simulacro circular que envolvia o cotidiano dos irmãos, sinalizando que essa totalidade perfeita, geométrica e totalmente estável não cabe mais no mundo moderno em que todos os personagens estão inseridos. Nesse viés, ainda serão úteis os argumentos de Lukács, ao esclarecer que

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós, não podemos mais respirar num mundo fechado (LUKÁCS, 2009, p. 30).

Em outros termos, o círculo em que os irmãos residem é sufocante demais para que Elisa consiga habitá-lo com vida. Dessa maneira, para sobreviver, a protagonista sentiu a necessidade de fender o cerco que lhe retinha, em busca de novos ares que lhe facilitassem a respiração. Com essa atitude, ela dá início a pequenas alterações na rotina de José e de Cordélia, como se verá no trecho subsequente:

Todos os dias, mal começava a cair a tarde, sentava-me no alpendre, esperando, a todo momento, que ela surgisse na esquina. Minha irmã Cordélia desaprovava-me: – Não adianta, José. Ela não voltará. Se você não estivesse tão apaixonado, não teria a menor esperança (RUBIÃO, 1947, p.78-79).

---

<sup>44</sup> Os apontamentos de Georg Lukács aqui trazidos são direcionados, em sua maioria, ao gênero romance. No entanto, podem ser expandidos aos contos modernos e contemporâneos, visto que também pertencem à esfera da prosa ficcional. Ou seja, sempre que se recorre a algum argumento dedicado ao romance, quer-se situá-lo numa compreensão mais abrangente, de modo a abarcar também o conto.

Nessa passagem, pode-se salientar que, ao abandonar a propriedade circular, Elisa fere a sensação de totalidade que circundava a residência, criando uma lacuna na estabilidade emocional de José e, mais além, na confiança de Cordélia em relação à restauração da tranquilidade, no espírito do seu irmão, fundada no retorno da forasteira. Em adição a isso, é importante realçar que a paixão e a saudade, ambas nutridas pela ausência de Elisa, encaminham José ao seio de um novo ciclo, marcado pela espera diária, sempre ao final da tarde, do regresso da amada no alpendre de sua casa.

Após essa fase de angústia, propagada em longos doze meses, Elisa, enfim, retorna:

Um ano após a sua fuga – estávamos outra vez em princípios de maio – a vi aparecer no portão. Trazia mais triste a fisionomia, maiores as olheiras. Dos meus olhos, que se puseram alegres ao vê-la, desprende-se uma lágrima:  
 – Cuidado! Agora temos uma cachorrinha... disse, esforçando-me para lhe tornar cordial a recepção.  
 – Mas o dono da cadela ainda é manso, não? Ou se tornou feroz na minha ausência? Não conseguindo reter a minha curiosidade, indaguei ansioso:  
 – Por onde andou? O que fez nesses meses todos?  
 – Andei por aí e nada fiz. Talvez amasse um pouco, concluiu, sacudindo tristemente a cabeça (RUBIÃO, 1947, p.79).

Essa volta de Elisa ao círculo doméstico justamente após o período de um ano pode ser associada à prática de um movimento periódico, visto que essa mulher, após um intervalo de tempo regular, retorna ao mesmo ponto (neste caso, retorna à residência dos irmãos). Simultaneamente, esse tipo de movimento implica em outros atos circulares e repetitivos: a contínua oscilação entre microespaço e macroespaço, entre dentro e fora da circunferência domiciliar.

Em adição a isso, cumpre marcar que até mesmo quando se liberta da rotina doméstica e cíclica, a protagonista se insere em outros círculos, o que deságua no progresso ilusório de uma trajetória circular: ela não se satisfaz dentro da casa nem fora, por isso fica indo e vindo constantemente; ao regressar ao lar dos irmãos, recupera o mesmo diálogo mecânico do primeiro encontro com José; ao ser perguntada sobre o que viveu no decorrer do seu sumiço, Elisa revela que andou muito e nada fez, ou seja, peregrinou em círculo. Em resumo, nada a contenta: o sentimento de fracasso sempre a persegue, seja dentro ou fora do lar circular.

Seguindo o fluxo da narrativa, José relata a dificuldade de revelar o seu amor à hóspede, mesmo tendo total apoio de Cordélia. Com o passar do tempo, tudo se encaminha à monotonia de antes, o que resultará em uma nova fuga da protagonista:

A sua vida entre nós retomou o ritmo da outra vez. [...]  
 Uma noite Elisa – sim, ela nos disse o nome – se foi embora novamente.

E como lhe ficasse sabendo o nome, sugeri que mudássemos de residência. Minha irmã, apegada ao extremo à nossa casa, não se opôs ao projeto. Limitou-se a uma pergunta: E Elisa? Como poderá encontrar-nos ao regressar?

A custo, refreando a angústia que me dominava, repeti, completamente idiotizado: – Sim, como poderá? (RUBIÃO, 1947, p.79).

Esse último trecho, que encerra a narrativa, é caracterizado pelo abandono do círculo e, por extensão, da proteção do lar. Nessa perspectiva, há duas possibilidades de leitura: a primeira delas se detém na figura de Elisa, que executa a sua segunda evasão da casa e, na vereda do movimento periódico, suscita a previsão de um futuro retorno à residência após um ano; e a segunda se concentra nos dois irmãos e, mais detidamente, no narrador, que deseja se afastar do círculo em que vive (seja amoroso, seja do próprio espaço doméstico que oferece uma vida maçante), embora continue a agir mecânica e repetidamente<sup>45</sup>.

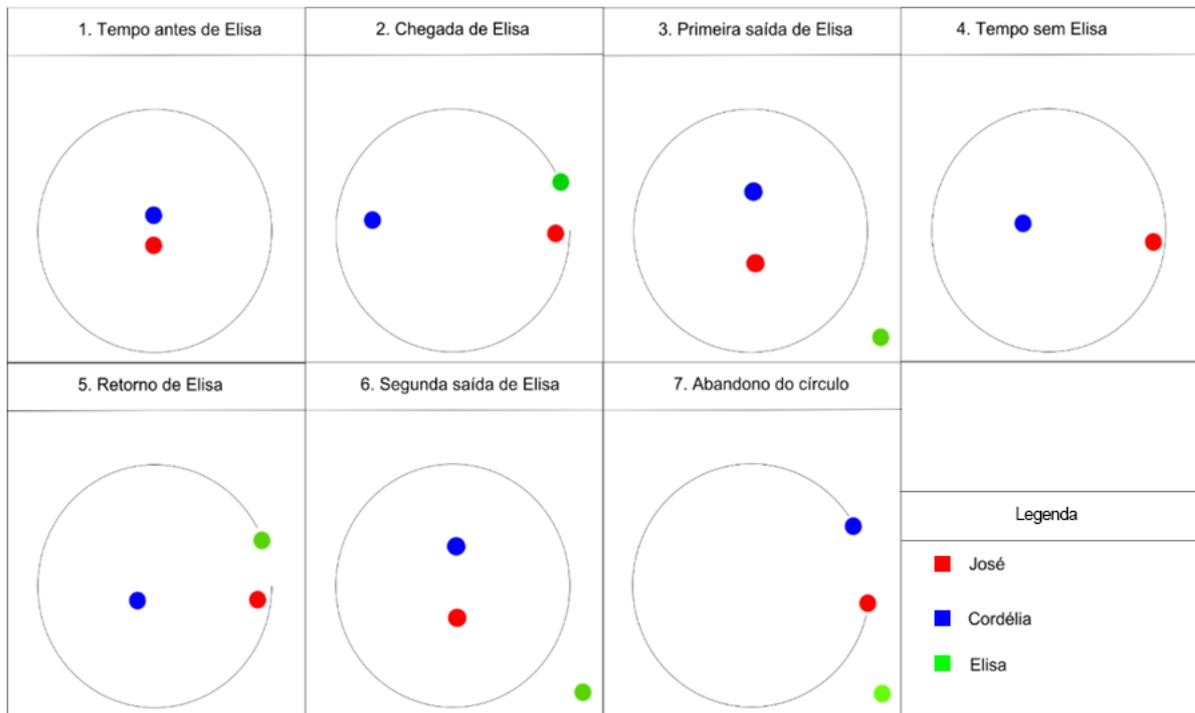
Desse modo, ambas as interpretações permitem uma mesma conclusão: ao fugir de um círculo, os personagens, provavelmente, adentrarão em novos (ou, possivelmente, retornarão aos antigos) círculos, pois, no primeiro caso, Elisa oferece a promessa<sup>46</sup> de um novo regresso; no segundo, a repetição circular das palavras da irmã demonstra que José, por mais que deseje fugir da circunferência doméstica, ainda carrega na alma o ranço circular. Além disso, o fato de seguir os passos da estrangeira permite admitir que José e Cordélia alcançarão o mesmo resultado malgrado de Elisa.

Assim, para sintetizar a análise deste conto, adota-se um caminho percorrido por Osiris Borges Filho, quando afirma que “é sempre interessante contrastar esse espaço inicial da narrativa com o espaço final, verificando os efeitos de sentido que essa relação provoca” (BORGES FILHO, 2008, p.3). Nesse viés, apresenta-se, a seguir, uma sequência de passos relacionada ao itinerário circular vivenciado pelos personagens na narrativa:

---

<sup>45</sup> Vale sinalizar, ainda, outra possibilidade de interpretação desses atos repetitivos dos personagens, o que consistiria naquilo que prega Manoel de Barros em seu poema intitulado “Uma didática da invenção”: “Repetir repetir – até ficar diferente” (BARROS, 2010, p. 300). Dito de outra maneira, de tanto se repetir, o círculo se deforma, torna-se vítima de seu próprio cativo. Nessa vereda, cabe recuperar o romance **Avalovara** e a sua famosa estrutura em espiral, que funciona através de ligeiras modificações na rigidez da circunferência, para demonstrar que, embora seja possível retornar a um determinado ponto, esse regresso é marcado por uma conjuntura totalmente distinta, pois, como dizia o filósofo Heráclito, é impossível banhar-se no mesmo rio mais de uma vez.

<sup>46</sup> Essa relação entre o lançamento de uma promessa e o seu cumprimento advém do conceito de *figura*, discutido por Auerbach (1997) em livro homônimo. Em outras palavras, a primeira fuga de Elisa lançou a promessa de um retorno, profecia que foi cumprida no instante de seu regresso; este regresso nos prometeu um novo abandono, que foi preenchido na segunda fuga; esta fuga resultará no provável abandono do círculo pelos irmãos e assim prometerá um novo retorno e novos ciclos sucessivos. No entanto, é preciso que se faça uma ressalva: na narrativa analisada, preferiu-se não empregar a expressão “relação figural”, visto que o texto literário não se constitui de eventos reais e históricos. Por isso, optou-se pelo termo “promessa” e suas variações.

**Figura 5** — Percurso espacial de “Elisa”

Fonte: elaboração do autor.

No primeiro quadro da figura, há uma possível representação do que seria o cotidiano dos irmãos antes de conhecerem Elisa, no qual ambos conviveriam de forma próxima; no segundo, vê-se a chegada de forasteira na residência, instante que demarca uma aproximação entre esta e José, enquanto Cordélia assume uma posição secundária em relação a essa nova situação; no terceiro, Elisa abandona, pela primeira vez, a casa dos irmãos, o que gera uma nova aproximação entre José e Cordélia, embora haja um distanciamento maior no que diz respeito ao tempo anterior à vinda de Elisa; no quarto, José se distancia da irmã para esperar Elisa no alpendre, ou seja, ele fica mais próximo de Elisa, apesar da ausência dela no recinto<sup>47</sup>, do que da irmã com a qual convive diariamente; no quinto, Elisa retorna e esse regresso faz com que Cordélia se aproxime de José com o intuito de estimulá-lo a declarar seu amor para a hóspede; no sexto, dá-se uma nova fuga de Elisa, provavelmente relacionada à inação de José; e, por fim, no sétimo, José planeja abandonar a casa, tal qual sua amada, e convida sua irmã para desertarem da rotina circular em que vivem.

<sup>47</sup> Destaca-se que Elisa, diferentemente de José, torna-se protagonista mais pela ausência do que pela presença, já que ela, praticamente, não tem voz na narrativa e, ademais, pouco se conta dela no que contempla o período em que se encontra fora da casa. Sabe-se das suas experiências sempre por um outro que as narra nos momentos de distanciamento da amada.

Diante de tudo que foi exposto, cabe retomar o ideário de Georg Lukács, porque a impressão que sobrevém ao leitor, após o encerramento da narrativa, é de que, mesmo abandonando o espaço claustrofóbico que se tornou o círculo doméstico, os personagens continuarão fadados ao fracasso. Em outros termos, a promessa de rompimento do círculo lançada por José não traz esperança ao leitor, como também não convence os personagens da possibilidade de um futuro melhor; ao contrário, o rompimento da atmosfera circular parece reverberar em círculos futuros, assim como sucede com Elisa.

Nessa esteira, Lukács elucida que “o romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia. [...] isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos de experiência subjetiva uma resignação” (LUKÁCS, 2009, p. 71). Isto é, ao deixar para trás a vida epopeica grega em que viviam, na qual havia a impressão de perfeição, de unidade e de segurança, os irmãos adquirem maturidade, pois percebem que o mundo não é unívoco e harmônico.

Por isso, eles passarão a alimentar um sentimento de negatividade em relação ao mundo, o que resultará na resignação e na conformidade. Nessa perspectiva, os personagens serão obrigados a penetrar em uma espécie de epopeia negativa, na qual toda experiência funciona como:

[...] uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens [que] torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem. (LUKÁCS, 2009, p. 92)

Portanto, conclui-se que a destruição do círculo propiciada por Elisa redundará na perda da sensação de conforto e de totalidade outrora oferecida pelo espaço doméstico; e, uma vez perdida a inocência, não há possibilidade de restaurá-la.

E após a análise dos três contos dispostos neste capítulo, já se pode esboçar, à maneira de Apolônio, uma circunferência comum aos pontos de tangência de cada um desses textos, marcados pela mesma natureza: o movimento periódico dos personagens. De forma mais detalhada, explica-se que os protagonistas das narrativas ora abordadas executam um movimento circular (ora uniforme, ora uniformemente variado<sup>48</sup>) que os leva a, de tempo em tempo, retornar a um mesmo ponto da circunferência: Roberto e Claudia sempre regressam às cidades de Montevideú, de Colônia do Sacramento, de Buenos Aires e de Porto Alegre;

---

<sup>48</sup> Em linhas gerais, o movimento uniformemente variado diferencia-se do uniforme pela alteração da velocidade da partícula durante a sua trajetória circular.

Joaquim e Alfredo variam a sua localização entre dois pontos da circunferência em que se encontram: o cume da serra e a planície; e Elisa costuma voltar, após o período de um ano, para a casa dos irmãos José e Cordélia.

Nesse caminho, cabe apontar ainda outra semelhança presente entre os textos, que, por não se materializar, simultaneamente, nas três narrativas, não se vincula ao problema de Apolônio. Tal similitude consiste na aproximação dos contos “Círculo vicioso” e “Alfredo” através do deslocamento circular dos personagens em espaços distintos (no texto de Bettega Barbosa, os protagonistas estão saltando, circularmente, de cidade em cidade; no de Rubião, Joaquim e Alfredo circulam entre dois lugares: a montanha e a aldeia). Já no conto “Elisa”, para além da alternância entre dois ou mais ambientes (neste caso, entre o dentro e o fora, isto é, a residência dos irmãos e o mundo), há também a influência circular de um espaço fixo, a casa, na medida em que José e Cordélia se movimentavam dentro do recinto sem sair do lugar, sem qualquer evolução linear em seu percurso.

Por outro lado, partindo para as especificidades dos textos literários, destaca-se que os contos de Murilo Rubião se aproveitam de referências mais genéricas sobre o espaço (serra, aldeia, planície, casa, alpendre), o que impede que se faça uma associação direta a alguma cidade real, enquanto Amílcar Bettega Barbosa emprega nomeações mais precisas, através do uso de nomes próprios, dos espaços experimentados por seus personagens (a exemplo do La Pasiva, nome de uma conhecida franquia em Montevideú; da UBA, sigla comumente utilizada para se remeter a Universidade de Buenos Aires; e das menções às cidades do Cone Sul), cuja aplicação permite ao leitor fazer uma associação imediata do referente com o espaço físico mencionado.

Finalmente, é relevante esclarecer que, enquanto as narrativas do autor mineiro contemplam o círculo como figura plana, ou seja, como uma forma que se situa em apenas duas dimensões (seja no subir e no descer dos irmãos Joaquim e Alfredo pela circunferência, seja na oscilação de Elisa entre ser ponto interno ou externo à circunferência, seja nos deslocamentos de José e Cordélia dentro do círculo residencial), a do gaúcho explora o círculo duplamente: tanto em duas dimensões (no que contempla os deslocamentos dos personagens no Cone Sul, isto é, em seus movimentos circulares conforme perpassam sempre as mesmas cidades), como em três (naquilo que abarca o movimento de rotação e de translação da Terra, ou seja, no rodopio de uma esfera sobre seu próprio eixo e no giro de esferas em torno de uma esfera maior e central, visto que o protagonismo oscila de acordo com a “incidência solar” da narrativa e que os fatos da narrativa gravitam ao redor dos protagonistas).

#### 4 EM BUSCA DO TEMPO CIRCULAR PERDIDO OU TEMPO CIRCULAR E NARRATIVA

[...] porque a vida é cíclica e não há como escapar, deixa uma boca de fogão aberta até ficarmos intoxicadas com o gás que escapa. Acende a luz.

Natalia Borges Polesso, *Amora*

A narrativa “Profanação”, extraída do livro **Amora**, configura-se como um texto que a narradora autodiegética endereça à sua amada. Nele, a pessoa que escreve discorre sobre a relação amorosa das duas envolvidas e, mais além, sobre como as coisas se deterioram com o passar do tempo. Esse ciclo vital, que representa o constante movimento de tudo aquilo que vive, reveza-se entre a juventude e a velhice, entre a inocência e a experiência, entre os momentos bons e ruins (vide o conto “O círculo”, de Sérgio Sant’Anna, abordado no capítulo anterior).

Em adição a isso, cabe salientar que essa forma cíclica da vida ainda pode ser vinculada, mesmo que superficialmente, ao eterno retorno do tempo, ao passo que o ser humano experimenta, cotidianamente, a alternância entre noites e dias ou entre as horas, que se repetem duas vezes ao dia todos os dias. Para além disso, pode-se ressaltar que o formato predominante dos relógios ao longo dos séculos (partindo do de sol até aterrissar no de pulso) é o redondo, traço que só reforça a periodicidade circular do tempo.

Portanto, como diria um antigo provérbio chinês, “se você [ou melhor, o relógio; ou, ainda melhor, o tempo] não mudar a direção, terminará exatamente onde começou” por praticar um trajeto circular, de tal modo “que um percurso contínuo rumo ao futuro retorne ao evento de partida” (ROVELLI, 2018, p. 49). Ante esse claustro rotundo, Natalia Borges Polesso (2015) propõe uma fuga enérgica e também redonda: explodir-se através do vazamento de gás gerado por uma esférica boca de fogão.

Por outro lado, evadir-se de um cárcere maçante e repetitivo poderá resultar num encarceramento superior e capital, conforme explica Walter Cavalcanti Costa (2018) em **O velocista**: “A areia cai a (sic) simetria até que o seu tempo acaba. Inverte. O ciclo se repete até que a ampulheta quebra e a areia se liberta para uma prisão maior, o mundo” (COSTA, 2018, p. 92).

Independente da direção do próprio destino tomada pelos personagens (seja por escolha pessoal ou por imposição suprema, como será discutido no capítulo V) nos contos ora analisados (“Os três nomes de Godofredo” e “Mariazinha”, de Murilo Rubião, e “A próxima linha” e “The end”, de Amilcar Bettega Barbosa), já é possível adiantar que a desdita será congênere: a roda do tempo os esmagará como um rolo compressor em moto-contínuo.

Partindo para a análise de “Os três nomes de Godofredo”<sup>49</sup>, pode-se destacar que, nesse texto, os tempos (passado, presente e futuro)<sup>50</sup> se alternam num rito circular, no qual o narrador autodiegético está “condenado a tentar decifrar o enigma de sua própria condição” (SCHWARTZ, 1981, p. 15). Para que esse mecanismo se torne mais nítido, vai-se o trecho inicial:

Ora, aconteceu que vislumbrei uma ruga na sua testa. De uma data que não poderia precisar, todos os dias, no almoço e ao jantar, ela sentava-se à minha frente, na mesa, onde por quinze anos fui o único e invariável ocupante. Quando, uma tarde, por acaso, me certifiquei de sua presença, considerei o fato perfeitamente natural. A mesa não me pertencia por nenhum direito e, ademais, minha vizinha nada fazia que me importunasse. Nunca me dirigia a palavra e o seu comportamento durante as refeições era alheio a qualquer ruído ou atitude que despertasse atenção (RUBIÃO, 1947, p. 143).

Na passagem acima, vê-se o momento em que Godofredo, personagem principal do conto, começa a narrar sua maldição de assassinar mulheres. É a partir da “ruga” que enxerga no rosto da conviva que seu trágico fado é desvencilhado, ou seja, passa a ser contado. Desse modo, já é possível indicar que o instante da narrativa é posterior aos instantes dos eventos narrados pelo protagonista, isto é, ao expor sua história, Godofredo já vivenciou os fatos que registra por escrito. Nessa senda, todos os atos narrados estão marcados pelos verbos no passado (“aconteceu”, “vislumbrei”, “sentava-se”, *etc.*) porque já sucederam.

Após perceber essa imperfeição na testa da comensal, Godofredo começou a se incomodar com a presença dela em sua mesa e, por isso, resolveu interrogá-la:

---

<sup>49</sup> Uma análise mais aprofundada deste conto, sob o título de “Os lados do círculo em ‘Os três nomes de Godofredo’, de Murilo Rubião”, foi publicada pela revista **Letras & Letras**, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), da qual foram reaproveitados, na íntegra, alguns trechos.

<sup>50</sup> Em **A ordem do tempo**, Carlo Rovelli (2018) discute sobre o(s) tempo(s) com base nos avanços da física, demonstrando que a noção de presente, passado e futuro é insuficiente para tratar essa instância. No entanto, deve-se evitar o exagero de renegar com ardor essas categorias, principalmente levando-se em consideração as limitações vocabulares que se apresentam na abordagem desse estrato, a exemplo dos tempos verbais que se organizam seguindo a lógica de presente, passado e futuro. Sendo assim, já se tem uma breve noção de que o tempo pode ser abordado de modos variados e isso se materializará dentro dos textos literários que serão analisados neste capítulo, “já que o roteiro do conto fantástico é sempre, de alguma maneira, o de uma guerra” (CAMPRA, 2016, p. 154).

- Você é minha convidada, não?  
 — Claro! E não o precisava ser para estar aqui.  
 — Como? indaguei estupefato.  
 — Ora, desde quando se tornou obrigatório ao marido convidar a esposa para jantar e almoçar?  
 — Mas, você é minha mulher?  
 — Sim, sua segunda esposa. E preciso dizer-lhe que a primeira era loura e você a matou, num acesso de ciúmes?  
 — Não, não é necessário. (Ficara bastante abalado em saber que era casado e não queria que me criassem o remorso de um assassinato, do qual nenhuma lembrança tinha) (RUBIÃO, 1947, p. 145).

A partir desse fragmento, é cabível sinalizar as oscilações temporais empregadas por Godofredo (e, por extensão, por Murilo Rubião): para relatar ou resumir as ações experimentadas anteriormente, o narrador emprega quase todos os verbos no passado; quando dialoga com as mulheres, elege o tempo presente, principalmente nos verbos de estado (como no caso de “é”), recurso que promove um dinamismo à conversa e que produz um efeito de verossimilhança mais contundente.

É importante salientar, ainda, a onisciência de Geralda (que se repetirá em outras duas mulheres): enquanto Godofredo está perdido e nada sabe sobre si mesmo, sua segunda esposa detém o conhecimento da ordem dos fatos no tempo: seja sobre o passado dele (assassinato da primeira esposa); seja sobre o presente (pois assegura que ambos estão casados); seja, talvez, sobre o futuro, que a arrebatará para um fim idêntico ao da primeira esposa.

Tal especulação será confirmada mais adiante na trama: ao final dessa refeição, o casal segue para a mesma casa, compartilhando uma vivência matrimonial alegre até caírem na rotina e, então, retornarem ao restaurante (sempre em silêncio). Por fim, eles regressam, em um dia qualquer, à residência em que vivem e João de Deus<sup>51</sup> a enforca sem expor um motivo consistente para cometer esse crime.

Pouco depois de matar a segunda esposa, Godofredo se dirige, novamente, ao restaurante. Ao chegar no recinto, encontra a sua primeira esposa. Em outras palavras, o evento insólito do conto insurge nesse instante: em vez de primeiro aparecer a morte da primeira esposa para, em seguida, acontecer o assassinio da segunda, Rubião transgride a concepção linear (e mais difundida) do tempo, isto é, na ordem que se apresenta na narrativa, a primeira surge após a segunda, mesmo já estando morta.

<sup>51</sup> Cada mulher irá chamar o protagonista por um nome diferente: ora por João de Deus, ora por Robério. Além desses, o narrador se autointitula como Godofredo. De acordo com Pându & Pându (1999), João significa “Deus é gracioso”, enquanto Godofredo quer dizer “paz de Deus”. O nome Robério consiste em uma fusão de dois nomes: Roberto (“brilhante na glória”) e Rogério (“afamado na lança”). Sendo assim, ao mudar circularmente de nome, o personagem oscila entre duas condições: a sacra e a mundana. Essa alternância funciona como uma pequena amostra do projeto estético de Murilo Rubião, que dialoga com as duas esferas: é mundano por ser literatura, isto é, algo feito por homens; e é sagrado por rivalizar (disputar espaço) com as escrituras sagradas.

Para que isso fique mais claro, recorre-se ao trecho no qual a primeira esposa “volta à vida” e aparece para Godofredo:

Acabava de dar com a fisionomia de uma mulher que, não fossem os cabelos louros, juraria ser minha esposa. A sua semelhança com Geralda me assombrava. Os mesmos lábios, nariz, olhos e a mesma maneira de comer.

Refeito do choque que me causara a sua presença, quis saber quem era.

— É você, não é Geralda? (Perguntei mais para iniciar uma conversa do que para receber uma resposta afirmativa. Geralda tinha os cabelos castanhos e um dente de ouro).

— Não, respondeu ela. Sou a sua primeira mulher. A segunda, que, de fato, se chamava Geralda, você a matou, faz poucos instantes.

— Sim, já sei. Matei-a num acesso de ciúmes... acrescentei zombeteiramente.

— Tinha que ser assim. O ciúme sempre lhe corroeu a alma, meu pobre Robério (RUBIÃO, 1947, p. 151-152).

Assim que entra no restaurante, Godofredo percebe a presença de uma mulher parecidíssima com a que acabara de matar. Em seguida, ele inicia um diálogo com essa recém-chegada, no intuito de conhecê-la melhor. Logo depois, essa mulher se apresenta como a sua primeira esposa (que, cronologicamente, já se encontra morta) e demonstra ter conhecimento sobre o último crime cometido pelo protagonista. Nesse curso, Joana aparece na fábula para quebrar com a linearidade temporal da narrativa e instaurar um tempo mítico<sup>52</sup>. Ante essa fissura na ordem temporal corriqueira, preferiu-se interpretar Joana não como um fantasma ou uma alucinação, mas como alguém que retorna à existência com a missão de revelar o futuro<sup>53</sup>.

Nesta vereda, semelhante ao que faz o protagonista de “O cavalo perdido”, de Felisberto Hernández, para o qual “[...] não lhe é permitido recordar seu passado: ele tem de fazer o milagre de recordar na direção do futuro” (HERNÁNDEZ, 2006, p.47), Joana relembra um fato que é posterior a sua existência, consistindo, assim, em um paradoxo: ou ela realiza uma premonição do passado (isto é, ela sabe de um evento que, linearmente, sucedeu depois da sua morte, mas que, ao mesmo tempo, findou antes de sua aparição concreta na narrativa) ou ela executa uma lembrança do futuro (na medida em que rememora um fato anterior a sua aparição na diegese, mas que também se desenrolou após seu homicídio).

<sup>52</sup> Diferentemente do tempo mítico/circular presente no conto “Elisa” (em que José e Cordélia viviam como os gregos), que representava uma totalidade e, de algum modo, desaguava na perspectiva do eterno retorno do tempo na medida em que Elisa sempre regressa a casa dos irmãos dentro de um ano, aqui se trata, muito mais, de uma perspectiva judaico/cristã, na qual, para Deus (e, neste caso, para Godofredo), o passado, o presente e o futuro se fundem em um só tempo: a eternidade.

<sup>53</sup> Diante dessas duas possibilidades, elegeu-se a segunda não só pela consistência dentro da diegese e do projeto estético de Rubião (haja vista que essa leitura se apoia na história 2 de “Mariazinha”, como se verá adiante), mas por ela ser mais fecunda para a discussão que se pretende traçar.

Isto se sustenta mediante o caráter profético empregado por Joana, visto que ela possui tanto informações sobre o passado de Godofredo, como sobre o futuro, conforme se vê a seguir: “Tentei recuperar a calma, a fim de desfazer um possível erro de minha interlocutora. / — Tudo já passou, Joana. Chamo-me Godofredo. / — Engana-se, Robério. Não lhe virá o esquecimento” (RUBIÃO, 1947, p. 152). Sendo assim, Joana carrega em si os três tempos: foi o passado de Godofredo; o diálogo com ele se aproveita dos verbos no presente; e ela lança uma praga para o futuro, ao garantir que ele não se esquecerá das suas ações. Em suma, Joana é quem comporta o recurso da fusão de tempos em um único tempo tendente ao infinito; sem ela, o tempo circular na narrativa seria inexistente.

Seguindo nesse fluxo, será relevante associar o recurso de combinação de vários tempos em uma ordem temporal aparentemente sem fim, empregado por Rubião, com a indagação do narrador de Vicente Barbieri em “Dos veces el mismo rostro” [“Duas vezes o mesmo rosto”], quando questiona se “[...] ¿es verdad aquello de que presente y futuro son simultáneos? ¿Algún encuentro en el vasto tiempo, que más tarde se repite ante nuestros ojos asombrados de no poder *recordar*?”<sup>54</sup> (BARBIERI, 1960, p. 45, *grifos do autor*). Dito de outra maneira, a questão apresentada no conto argentino se materializa em “Os três nomes de Godofredo” com a sutil diferença de que ao presente e ao futuro também se acrescenta o passado.

Em acréscimo, é válido reiterar que Godofredo vive o tempo todo a assombrar-se por não poder recordar nem as suas relações amorosas nem os crimes cometidos em seu passado sombrio. Logo, após receber o impacto das recordações e das predições da primeira esposa, Robério retorna a sua casa assustado:

E não perdi tempo em indagações inúteis por que fora parar no portão de casa. Fechei-o com o cadeado e tranquei, por dentro, a porta da entrada. Por um segundo, pensei no cadáver de Geralda e tive vontade de recuar. Demasiado tarde. Diante de mim estava uma mulher parecidíssima com as minhas esposas. Tinha os cabelos alourados, como Joana e se diferenciava das duas por ter as sobrancelhas muito arqueadas e uma ametista no dedo anular (RUBIÃO, 1947, p. 153).

Como Joana prognosticou, Godofredo não olvidou as mortes anteriores. Mesmo cismado, opta por entrar na residência e, de repente, surge outra mulher em sua frente. Sem muita reflexão, ele a estrangula, assim como fez com as outras. Em adição a isso, vale destacar o regresso dos tempos verbais ao passado, ou seja, após a turbulência do evento insólito e da confusão de tempos iniciada através da aparição inesperada da primeira esposa,

---

<sup>54</sup> “[...] é verdade aquilo de que presente e futuro são simultâneos? Algum encontro no vasto tempo, que mais tarde se repete ante os nossos olhos, assombrados de não poder *lembrar*?” (*tradução nossa*).

o curso narrativo aparenta retomar o fluxo temporal previsto pelo senso comum, embora com uma leve mudança, isto é, mesmo não estando plenamente consciente dos motivos que o levam a cometer assassinatos, Godofredo agora sabe que esta é a sua sina e não poderá fugir dela por mais que tente<sup>55</sup>.

Passado esse último delito, ele depara, então, com a quarta mulher:

Vencido, sem coragem de intentar qualquer resistência, aproximei-me: — Naturalmente você é a minha quarta esposa.  
— Não, João de Deus. Ainda somos noivos. O casamento será na próxima semana — respondeu, convidando-me para sentar.  
Aquiesci ao convite, certo de que não teria mais forças para enfrentar meus inimigos. (Que inimigos seriam eles?) (RUBIÃO, 1947, p. 153-154).

Nessa passagem final, Godofredo está apático, pois possui a certeza de que seu destino está arruinado. Apesar de essa mulher lhe explicar que os dois ainda não se casaram, de nada adianta, porque ele acredita que irá matá-la futuramente. Além disso, vale salientar tanto o uso dos verbos no passado pelo narrador, indicando o fracasso das suas tentativas de escapar das desgraças (são atos apodrecidos e infrutíferos), quanto o verbo no futuro empregado pela noiva (“será”), que atrai a previsão de um devir funesto e estéril para Godofredo.

Assim, partindo para uma síntese temporal do conto, têm-se as etapas a seguir: o tempo dos eventos vivenciados por Godofredo (que é anterior ao tempo em que se realiza a narração), que desemboca no uso de verbos no passado quando faz um relato ou resumo dos fatos; os verbos no presente no momento do diálogo com a segunda esposa; os verbos que oscilam entre presente, passado e futuro na conversa com a primeira esposa; o retorno ao passado ao se falar da terceira mulher; e a variação entre, especialmente, passado e futuro na conversação com a noiva. Logo, essa mobilidade dos tempos se constitui por meio de constante ir e vir, através de um caminhar em círculos, até formar uma esfera de gelo unívoca,

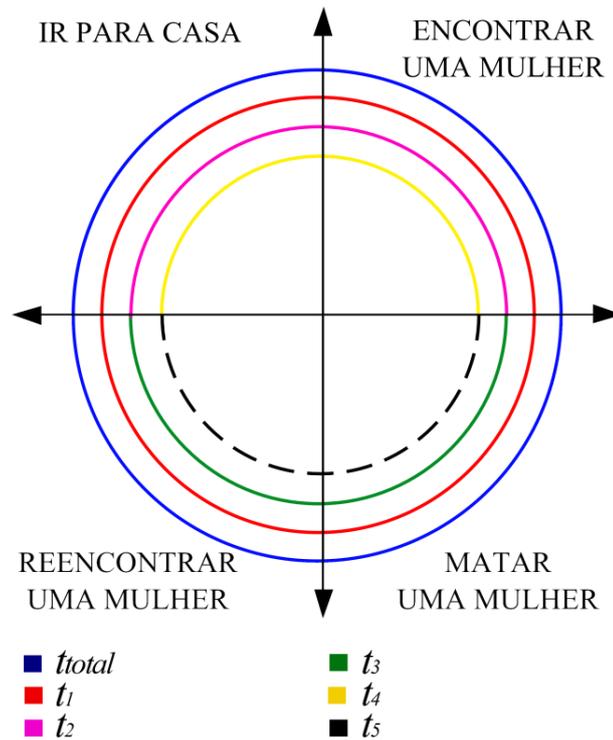
---

<sup>55</sup> E “assim, o inferno, ou o Mal, no texto contemporâneo, poderia ser visto como uma maldição, uma eterna repetição do mesmo (FORSTER, 2001) e o criminoso e pecador, como Caim, Judas ou outro amaldiçoado nas Escrituras, viveria eternamente repetindo, para servir de exemplo, suas penas” (OLIVEIRA; NASCIMENTO, 2015, p. 122).

onde passado e futuro se fundem em um presente mecânico<sup>56</sup>, que está sempre a se repetir e a rodar, e no qual Godofredo está fadado a matar a mesma mulher eternamente<sup>57</sup>.

E, para que se tenha uma visualização ainda mais pormenorizada da relação dos fatos com o tempo, propõe-se uma organização circular do conto:

**Figura 6** — Mapa temporal de “Os três nomes de Godofredo”



Fonte: elaboração do autor.

Desta maneira, veem-se os círculos de tempo subsequentes: 1) o  $t_{total}$ , que funciona como a estrutura básica da ordem dos eventos do conto, caracterizado através dos seguintes passos: encontrar uma mulher – ir para casa – (re)encontrar uma mulher – cometer um

<sup>56</sup> Essa compreensão se associa à ideia de “eternalismo” (também conhecida como “universo em bloco” ou “*block universe*”), propagada por alguns filósofos, cuja base consiste em conceber “que todo o espaço-tempo, esquematizado nas imagens anteriores, existe como conjunto em sua inteireza, sem que nada mude, nada que flua de verdade” (ROVELLI, 2018, p. 89). Nesse caminho, o destino de Godofredo conflui, de certo modo, ao fado divino apontado por Santo Agostinho nas suas **Confissões**: “Teus anos existem simultaneamente, pois não fluem; não passam, não são expulsos pelos que vêm. [...] Teus anos são como um só dia, e Teu dia é um perpétuo hoje – porque Teu hoje não cede lugar ao amanhã e nem sucede ao ontem. Teu hoje é a eternidade” (*apud* CID, 2016, p.195).

<sup>57</sup> Embora sejam quatro mulheres diferentes, todas possuem aparência semelhante e vivenciam o mesmo fim trágico, o que permite interpretá-las como a mesma mulher. Para se empregar os termos de Lamed Schapiro, no seu conto “Halá branco”: “em círculo, em círculo, as essências da vida passavam de corpo para corpo, do primeiro para o segundo, do segundo para o primeiro — num círculo” (SCHAPIRO, 2005, p. 343). Essa compreensão é reforçada pelos vocativos relativos a Godofredo, que se dividem em três (João de Deus, Robério e Godofredo), mesma quantidade de nomes relacionados às mulheres.

assassinato; 2) o  $t_1$ , o primeiro ciclo concluído de eventos (o protagonista encontra a segunda esposa no restaurante; depois vai para casa; reencontra Geralda e a mata; e, após a volta completa, retorna ao ponto de partida do círculo, ao restaurante); 3) o formado pela junção do  $t_2$  com o  $t_3$  ( $t_2$ : Godofredo encontra a primeira esposa no restaurante; volta para casa; e  $t_3$ : encontra no corredor a terceira mulher e a mata; e o 4) formado pela junção do  $t_4$  com o  $t_5$  ( $t_4$ : Godofredo encontra a sua noiva na sala; e  $t_5$ : semicircunferência projetada, pelo leitor, conforme supõe que a história irá se repetir, coroando o ciclo com a morte da noiva do protagonista quando ela se tornar esposa).

Parafraseando, então, uma das famosas frases de Albert Camus (2017), extraída de seu ensaio intitulado “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”, diz-se: toda a arte de Murilo Rubião consiste em obrigar o leitor a reler. Nessa senda, o conto “Mariazinha” é, fatalmente, o texto do livro **O ex-mágico** que exige, do leitor, um maior número de releituras para que se alcance uma compreensão razoável dos eventos (e de seu ordenamento no tempo) apresentados pelo narrador.

No entanto, antes de se passar à análise dessa narrativa, será relevante aproveitar as contribuições de Ricardo Piglia (2004) em seu ensaio “Teses sobre o conto”. Nele, o escritor argentino afirma que a estrutura de qualquer conto se pauta em duas histórias: a história 1, a visível ao leitor, e a história 2, a encoberta, cifrada nas brechas da primeira história. Sendo assim, “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p.89).

Seguindo o pensamento, Piglia discorre sobre como alguns escritores renomados trabalham as duas histórias nas suas narrativas curtas. Para Hemingway, exemplifica, a história oculta é tratada como trivial e já sabida pelo leitor, ou seja, a história 1 e a história 2 são abordadas com a naturalidade de quem reproduz um relato já conhecido pelo interlocutor e, assim, são omitidos alguns fatos como se não fossem necessários à trama (quando, na verdade, são indispensáveis). Já no caso de Kafka, há uma inversão: ele “conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro” (PIGLIA, 2004, p.91).

Diante do exposto, podem-se expandir os apontamentos de Ricardo Piglia para se tentar, em vez de estabelecer um padrão definitivo e até simplista para os contos rubianos, explorar a potência do texto “Mariazinha” ao máximo. Dito de outro modo, quer-se assinalar que essa narrativa se funda por meio de duas histórias: ambas secretas. Explica-se: na proporção em que se avança na(s) leitura(s) do conto, sobressaem duas interpretações

circulares: ambas válidas e sobrepostas<sup>58</sup>. Tais abordagens se planificam através da reorganização dos vestígios dispersos pelo narrador do conto, isto é, o leitor finda obrigado a agir tal qual um detetive, tendo que estruturar uma narrativa plausível, do caso que recebe em mãos, a partir de poucas pistas.

Em outros termos, a leitura de “Mariazinha” se assenta numa reconstituição dos fatos por meio dos seus rastros, nunca de provas cabais. Isso permite que se desenvolva uma miríade de associações pertinentes e/ou mirabolantes até. Logo, ressalta-se que não há uma pretensão de expor leituras cerradas do texto; intenta-se, apenas, montar dois painéis legíveis mediante as peças esvanecidas de um *puzzle* originalmente incompleto.

Dentre esses quadros, arrisca-se um palpite sobre o que poderia ser classificado como mais provável (a história 1), com base na obra de Rubião como um todo, embora não se possa realizar nenhuma assertiva sobre o caso devido à natureza do conto se vincular mais ao enigma do que ao segredo ou ao jogo, isto é, mais do que um *puzzle*, “Mariazinha” edifica-se como uma questão esfíngica. E, conforme elucida Christophe Reig, “diferentemente do segredo, desaparecido uma vez revelado, o enigma conserva uma parte de sombra suscetível a tornar cada leitura diferente” (*apud* FUX, 2016, p.60).

Sem mais delongas, vai-se a história 1 do conto, que começa, *in ultima res*, com o trecho a seguir:

1943

— Josefino Maria Albuquerque Pereira da Silva!

A voz veio declamada, lenta e lúgubre. As palavras fizeram curvas no ar e chegaram-me ao ouvido como gotas de óleo. Penetraram com lentidão, deixando o Silva de fora. O último nome não cabia nele. E o óleo pesava. [...]

Levantei a cabeça e lancei os olhos estremunhados para frente, para os lados. A paisagem dançou, mudou de plano e, afinal, consegui lobrigar a fisionomia monótona do padre Delfim que, sentado na beirada da cama, tinha o olhar fixo na minha testa. Movi os lábios repetidas vezes, implorando-lhe que se fosse, me deixasse em paz. Os movimentos se perderam no vácuo e não ouvi meu apelo.

Vieram as frases latinas.

Também o meu irmão no quarto: pesaroso, escondia nas mãos o perfil de Mariazinha. (O cigarro me fizera mal, o álcool me extenuara, mas não ouvira o estampido. Empunhara resoluto e calmo o revólver; visei um ponto preto que saía dos meus olhos e que, no ar, acompanhava o movimento das pupilas. [...])

Devia ser a bala que não deixava entrar o Silva.

O badalo do sino enorme tangia os outros: uns de bronze, outros de lata e zinco. A música se fez ríspida, mortificante — chorou os mortos e os quase mortos (RUBIÃO, 1947, p.67-68).

<sup>58</sup> De acordo com Carlo Rovelli: “[...] não é possível prever com exatidão, por exemplo, onde um elétron vai aparecer amanhã. Entre uma aparição e outra, o elétron não tem posição precisa, é como se estivesse espalhado numa nuvem de probabilidades. Afirma-se, no jargão dos físicos, que ele está numa “sobreposição” de posições. O espaço-tempo é um objeto físico como um elétron. Ele também flutua. E pode estar numa “sobreposição” de configurações diferentes” (ROVELLI, 2018, p.72). Isso implica dizer que, se a noção de espaço-tempo empregada em “Mariazinha” é variável e inexata, suas leituras também caminharão nessa mesma vereda.

Nessa passagem inaugural do texto, as imagens são um pouco nebulosas para o leitor devido ao fato de o narrador autodiegético ter atirado em si mesmo e, por isso, estar em vias de morte (e, por conseguinte, debilitado e confuso). Ou seja, como se trata de um adiantamento da cena final, o leitor ainda não conhece os personagens da narrativa e não sabe o porquê dessa tentativa de suicídio do protagonista. O excesso de drogas lícitas experimentado por Josefino ainda corrobora para o seu estado caótico. O padre Delfim, provavelmente, é quem o convoca pelo nome completo e o uso das expressões latinas aponta para a execução do sacramento católico da extrema-unção, mesmo a contragosto do moribundo. Dessa maneira, os sinos lamentam tanto o seu falecimento próximo (na marcação dos “quase mortos”), como também o perecimento de outros homens vítimas da mesma sina, a ser revelada adiante.

É somente a partir do fragmento subsequente que será possível extrair alguma linearidade dos eventos, isto é, toma-se este recorte como o ponto inicial, de fato, da narração de Josefino:

Padre Delfim sumiu no espaço e foi nomeado bispo. Agora os sinos tinham que ficar alegres, esquecer os defuntos. [...]  
 Mariazinha se casaria, o seu sedutor seria enforcado na torre da igreja. [...]

\*\*\*

Zaragota não concordou:

— Enforcado é que não! Estava certo de que matassem antes, quando seduzira a noiva. Agora não. Vinte anos haviam passado — não era mais noivo, nem pertencia à diocese do eminente bispo. [...]

A festa comemorativa de sua elevação a bispo estava se complicando muito e já temia que o casamento roubasse a pompa das homenagens que deveria receber. [...]

Foi inflexível. Ser eminente era um direito que ninguém lhe podia negar. Levantou a cabeça, altivo, enérgico e ordenou:

— Josefino Maria Albuquerque Pereira da Silva: enforque o homem!

Depois, dando ao olhar uma expressão terna e bondosa, pediu-me como humildade (eclesiástica): toque os sinos e case com Mariazinha (RUBIÃO, 1947, p.68-69).

O excerto começa com o desaparecimento mágico de padre Delfim, o que aporta para uma mudança abrupta do tempo. Em outras palavras, é válido esclarecer que, na narrativa, os tempos alternam, circularmente, entre os anos de 1943 e de 1923. Nesse curso, quando se acrescentam ou se subtraem vinte anos, coisas somem ou aparecem no conto (isso ficará mais nítido ao se analisar o próximo trecho). Por ora, basta conceber que o sumiço de Delfim se relaciona à mudança repentina de 1923 para 1943, ano em que se tornara/tornará<sup>59</sup> bispo.

<sup>59</sup> Segundo Carlo Rovelli, ainda no que tange a sobreposição: “[...] a distinção entre presente, passado e futuro também se torna flutuante, indeterminada. Assim como uma partícula pode estar difundida no espaço, a diferença entre passado e futuro pode flutuar: um acontecimento pode estar, ao mesmo tempo, antes e depois de um outro” (ROVELLI, 2018, p. 73).

Para comemorar o novo posto, Delfim exige que se esqueçam dos sucumbidos (nesse caso, tem-se um duplo jogo: pode ser tanto os mortos não citados no texto, possíveis vítimas da má sorte atrelada à Mariazinha, como pode ser a sua função menor na igreja e outros detalhes menos importantes para ele) e anseia punir, com a morte, o infrator das leis católicas<sup>60</sup>. Nesse momento, o contraventor era Zaragota, que protesta contra a ordem do agora bispo, haja vista que se passaram vinte anos em relação ao que a igreja católica define como delito (o desvirginamento de Mariazinha antes do matrimônio), isto é, seu “crime” já prescrevera.

No entanto, a argumentação racional de Zaragota de nada adianta em virtude do poder despótico (ainda tão forte, naquela época e talvez até hoje, em zonas rurais) exercido por Delfim e da fé cega dos moradores da Vila de Manacá. Sendo assim, o bispo determina a Josefino que enfurque o acusado e que tome como esposa a noiva do réu. Embora o carrasco não se manifeste pela fala, as suas atitudes logo demonstrarão que o protagonista cumpriu à risca o ordenado apesar de discordar da decisão de Delfim. E, após esse comando do bispo, o tempo marchará para maio de 1923:

1923

Maio (mês terrível — conheci Mariazinha e ouvi a sua melancólica história) deu pinotes, esticou-se indefinidamente. Dentro dele couberam os anos passados: voltaram-me os cabelos antigos e Mariazinha recuperou a virgindade perdida<sup>61</sup>. A história recomeçou para a humilde Vila de Manacá. Houve alguns protestos — logo abafadas pelas ameaças de D. Delfim. Muitos não se conformavam em perder os filhos, recolhidos de novo ao ventre materno, ou com as ruas da cidade que ficaram sem calçamento. Mas o excesso de poeira acumulada nas vias públicas não conseguiu sopitar a alegria de outros que, por uma repentina mudança em seu estado civil, voltaram a ser solteiros. (Julgaram que nunca mais se casariam) (RUBIÃO, 1947, p.69-70).

É a partir desse fragmento que se percebe que a lógica temporal de Rubião é deveras singular, diferenciando-se do esperado pelo leitor seja em relação à linearidade dos fatos, seja no que diz respeito à circularidade dos acontecimentos. Como visto anteriormente, Josefino recebe a incumbência de casar-se com Mariazinha em 1943, mas é só em 1923 que ele irá aproximar-se dela. É dizer: nesse momento, contrariando a perspectiva esperada do tempo

<sup>60</sup> Conforme aponta Noemi Jaffe (2017), no conto “Diante do Senhor”, o Deus judaico-cristão é o “Deus dos testes e das provas”, é o “Deus que quer temor” e que “contabiliza holocaustos” (JAFFE, 2017, p.15). E, nas palavras de Ana Paula Maia (2018), em **Enterre seus mortos**: “o desejo do coração é de vingança. Deus está vivo e quer matar” (MAIA, 2018, p.22-23).

<sup>61</sup> A restauração do hímen de Mariazinha já pode ser interpretada como indicio de um destino maldito caso seja feita uma associação com o fado de Prometeu que, pela manhã, tinha o fígado devorado por uma águia e, à noite, via seu órgão ser reconstituído. Nessa perspectiva, ao ser reestabelecido, o hímen também acarretará dores na jovem, diminuindo (ou até tirando-lhe) o prazer do sexo.

como o fluir de um rio, o ano de 1923 está posposto ao de 1943, ou seja, como, neste texto, o tempo se comporta circularmente, esses dois anos irão se revezar nas posições de passado e de futuro reciprocamente (ora 1923 será o futuro de 1943, ao passo que será ulterior a este ano, ora 1923 funcionará de acordo com a lógica linear, dado que precederá 1943 na narrativa). Essa compreensão se confirma conforme os personagens avançam ou recuam vinte anos no tempo, mas a consciência deles sobre tudo que experimentaram não muda apesar das variações dos eventos.

Dito de outra forma, ao passar de 1943 para maio de 1923, Mariazinha recupera a virgindade perdida e Josefino recobra os cabelos de outrora, mas a noção de que a jovem não é mais virgem ainda permanece, assim como a “culpa” de Zaragota por ter apressado as núpcias. Nessa perspectiva, vale retificar que os personagens ordenam, em suas mentes, os eventos de modo retilíneo, enquanto os anos oscilam, ciclicamente, de vinte em vinte anos. Portanto, a passagem do tempo para menos vinte anos decrementa, por exemplo, filhos e estados civis independente das ações e das escolhas humanas; contudo, a consciência de um estado anterior em que havia filhos e/ou maridos ou esposas permanece.

Isso tudo será reforçado pela passagem seguinte, na qual Josefino menciona a escolha do vestido da sua noiva e o enforcamento de Zaragota:

Como fosse de outra natureza o meu juramento, enforcou-se o canalha do Zaragota e deu-se início aos preparativos do meu casamento. Pensou-se primeiro no vestido da noiva. Que não podia ser comprido, de cauda, fomos todos de acordo, sem quase ninguém mencionar a razão: D. Delfim não tinha por costume ameaçar duas vezes. [...] Mariazinha, saltitante e extasiada como os seus novos dezessete anos, não punha objeção a nada. De acordo sempre. Agarrava-me pela mão e obrigava-me a acompanhá-la em longos passeios. Deixávamos a Vila para trás e corríamos pelas estradas, enfiávamo-nos pelas matas, galgávamos montes. Ia, pelo caminho, enchendo-me de flores e beijos (RUBIÃO, 1947, p.70).

O retorno para o ano de 1923 reaviva a falta dos antigos noivos, o que exige o urgente cumprimento de duas medidas: a punição do “deflorador” e o casório da moça supostamente violada. Por não ser mais virgem, apesar de estar com o hímen restituído e com o viço de seus dezessete anos de volta, acordou-se que a moça deveria casar-se com um vestido discreto. Dessa maneira, ao obedecer a Delfim encaminhando-se a um matrimônio, Josefino rejeita a referência dos homens do excerto anterior, que repudiam veemente, após longo período de ensaio, o regime matrimonial<sup>62</sup>. Em acréscimo, cabe marcar que, neste instante, Josefino ainda

---

<sup>62</sup> Pensando-se anacronicamente, isto é, com os olhos de hoje, levanta-se uma resolução simples que estes homens poderiam ter levado a cabo: o divórcio. No entanto, ao se considerarem os anos mencionados no texto

se posiciona contra Zaragota (considerando-o um “canalha”) e, em certo sentido, em favor de Mariazinha, posturas que passarão a se inverter a partir da próxima passagem:

No dia marcado para as núpcias, a cidade amanheceu indignada. (Zaragota balançava no topo da torre da igreja, sem ouvir os sinos). [...]

A não ser o orador, que conclamara toda a população para ouvir uma terrível notícia, ninguém sabia o móvel da reunião. Duas horas após o início do discurso, em que chegara a anunciar até o fim do mundo e a ditadura do diabo sobre a terra, Osório, com o mais trágico dos gestos, fez uma tremenda revelação: Mariazinha novamente fora seduzida e o seu sedutor fugira.

Esbravejou, jogou saliva nos ouvintes mais próximos e mostrou a necessidade de se desafrontar a espezinhada honra da família manaquense, enforcando-me em praça pública.

Um urro formidável acolheu as palavras do orador. Foram unânimes os protestos contra a poeira das ruas. E, aos gritos de “enforque-se o bandido”, saíram no meu encalço (RUBIÃO, 1947, p.71-72).

Na data acertada para as bodas, há um alvoroço na cidade causado por Osório Tico-Tico, que reuniu todos os moradores da Vila de Manacá para ouvirem um trágico comunicado. Após algumas horas de discurso sobre assuntos dos mais diversos e insólitos, o homem, finalmente, revela a natureza do seu plebiscito: Mariazinha fora, mais uma vez, violada antes de contrair matrimônio e o transgressor da sua honra deverá ser disciplinado com a força. Ideia lançada, a população apressa-se para cumprir o acordado, locomovendo-se com fúria atrás de Josefino. É assim que a trajetória de Zaragota e do narrador novamente se cruzam: se não escapar dos enraivecidos, Josefino será mais um a trepidar do no alto da torre da igreja. Em outros termos, Josefino assume o papel outrora representado por Zaragota: é indiciado pela multidão e considerado culpado independentemente de como se manifestou toda a conjuntura, sem qualquer direito a defender-se das acusações.

Vendo-se totalmente encurralado, Josefino trata de acelerar seu funesto destino:

Quando me encontraram os meus perseguidores, era relativamente tarde para que se pensasse em me enforcar. Eu já atirara no ponto preto, que no ar, acompanhava o movimento das minhas pupilas e jazia de bruços no solo.

Na véspera, ao contrário do que enfaticamente anunciara Tico-Tico, eu fora seduzido por Mariazinha, no mesmo lugar onde me encontraram caído.

Ao regressarmos à Vila, ainda presos à excitação de nossos sentidos, me convenci de que Mariazinha era um monstro. Zaragota nenhuma culpa tivera.

À noite não consegui adormecer: os meus pensamentos sofriam o peso de um torturante remorso. Não devia ter-me comovido com a história de minha noiva. Ela trazia dentro de si uma dolorosa predestinação. Tantas vezes quantas voltasse ao mundo, se entregaria ao primeiro que a quisesse aceitar.

Saí de casa como um autômato. Fui bebendo pelos botequins que encontrava no caminho. Bebendo e fumando. Desejava sufocar-me no álcool e no fumo.

---

(1923 e 1943), sabe-se que esse processo era mal visto, ainda com mais ímpeto dentro de um espaço provinciano (caso deste conto) e, mais do que isso, dentro de uma atmosfera cristã (que até hoje proíbe a separação de um casal e, por extensão, novas uniões).

Mais tarde retomei a caminhada que fizera ao entardecer daquele dia. Detive-me no mesmo lugar em que fui enganado por Mariazinha. As estrelas se afundaram nos meus olhos e o ponto negro se destacou nítido no escuro da noite. Puxei o gatilho da arma suavemente, enquanto o perfil de Mariazinha avançava sobre o meu corpo disposto a tomá-lo (RUBIÃO, 1947, p.72-73).

Diferentemente do que todos achavam, Josefino confessa (apenas aos leitores, devido ao estado grave em que se encontrava) que fora ele o aliciado por Mariazinha e não o inverso. Somente no instante em que se deixou persuadir por sua noiva que, enfim, constatou a inocência de Zaragota quanto à acusação enganosa. Nessa vereda, Josefino se reconhece como uma espécie de duplo do enforcado, ao passo que é também injustiçado e, ademais, alcançará um destino fúnebre pela mesma iniquidade.

Diante desse quadro, Mariazinha funciona como uma espécie de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, ambas as faces do mesmo protagonista de **O médico e o mostro**, de Robert Louis Stevenson (2002), seja por abrigar em si a “monstruosidade” de desrespeitar os códigos vigentes, seja por se habituar a praticar o “mal” impunemente, seja, também, por ser vítima de um processo que escapa ao seu controle<sup>63</sup>. Nessa senda, cumpre evidenciar que os personagens de Rubião, tanto aqui como em outros contos, costumam agir como meros autômatos, seguindo ordens das quais não tem amplo domínio (Josefino obedece irrefletidamente a D. Delfim; Mariazinha pratica algo que, pelo menos aparentemente, não anseia fazer, mas que está acima de seu comando, é-lhe destinado de antemão)<sup>64</sup>.

Logo após ter se deitado com Mariazinha, o sentimento de culpa preencheu o coração de Josefino, dado que não resistira à tentação. Então, para amainar sua mágoa e, por outro lado, castigar-se pelo pecado que cometera, entrega-se intensamente ao álcool e ao fumo. Em seguida, como se afirma ser hábito de todo infrator, ele retorna à cena do crime e lá atenta contra a própria vida. É nesse momento em que há uma retomada do trecho inaugural da narrativa, como se verá agora:

1943

— Josefino Maria Albuquerque Pereira da Silva!

A voz ainda era declamada, lenta e lúgubre.

Padre Delfim chamava-me em vão. As ruas da cidade ostentavam o seu primitivo calçamento: os filhos — sem que fosse necessária a intervenção das parteiras — se desprenderam dos ventres maternos; a Vila de Manacá tornara a ser elevada a comarca e não era eu o sedutor de Mariazinha. (Os homens que juraram nunca mais casar, juraram inutilmente).

<sup>63</sup> Obviamente, o ato sexual voluntário não deve ser configurado como um mal. Contudo, ao se observar tanto época em questão, quanto os preceitos católicos, a mulher deveria se resguardar para o casamento (o mesmo se aplicaria ao homem, embora, na prática, essa ordem dificilmente seja cumprida).

<sup>64</sup> Essa questão da autoridade sobre si mesmo, assim como a da existência humana submissa a uma instância superior, será discutida com mais profundidade no capítulo V.

Ao meu enterro, Zaragota, bom e fiel amigo, compareceria ainda convalescente do enforcamento que sofrera.  
 Não compareceu. Padre Delfim julgou-o culpado de sua demissão, da não realização das festas comemorativas e ordenou, para consolo próprio, que o enforcassem no mesmo local da outra vez. [...]  
 O luar inundou, por várias noites, as ruas sem poeira da ex-vila de Manacá e o mês de maio caminhou lentamente para o seu termo (RUBIÃO, 1947, p.73-74).

O nome completo de Josefino sendo pronunciado em 1943, assim como a frase seguinte (a que afirma que a voz “era declamada, lenta e lúgubre”) recuperam a sua primeira aparição na abertura da narrativa. Esse é o ponto de ligação entre as duas passagens e, por ele, podem ser unidas as duas pontas do texto de modo a reiterar um círculo. A pequena diferença entre os trechos consiste em que o primeiro dá conta dos momentos de agonia do personagem, que está recebendo a extrema-unção, enquanto, no último, vê-se Josefino já morto e, portanto, percebe-se que a narração do conto é feita por um defunto autor tal qual Brás Cubas, famoso personagem de Machado de Assis (1992)<sup>65</sup>.

Assim sendo, o narrador desse texto rubiano vivencia um encargo idêntico ao do protagonista de Enrique Anderson Imbert (1960) no conto “El fantasma” [“O fantasma”], no qual o espectro está impossibilitado de realizar qualquer contato com outro igual, estando este vivo ou morto<sup>66</sup>. Isso explicaria a ausência de Zaragota no enterro: ele faltou fisicamente por já não fazer parte do mundo dos vivos e não encontrou Josefino em outro plano porque também habita um mundo paralelo de solidão infinita.

Além disso, é relevante destacar que a referência a maio também configura uma outra circularidade, a do movimento periódico, haja vista que os avanços e recuos no tempo se dão em exatos vinte anos. Dessa maneira, tem-se a confirmação de que aquilo que se perdeu (ou se recobrou, pensando-se nos cabelos do protagonista) no ano de 1923 retornará (ou desaparecerá) em 1943 na mesma proporção: Delfim será nomeado bispo novamente, os filhos regressarão aos pais, os casamentos serão reestabelecidos, as mulheres não serão mais virgens, os homens voltarão a ser carecas *etc.*<sup>67</sup>

Isto esclarecido, pode-se, enfim, voltar ao trecho inicial, mais precisamente à cena em que Mariazinha esconde o rosto nas mãos do irmão de Josefino, o que permite apontá-lo como sucessor de Zaragota e do narrador na sina circular de namorar com a moça, ter relações sexuais com ela e ser acusado de violá-la sem direito à defesa. Essa conjectura se apoia na

<sup>65</sup> Murilo Rubião sempre apontou, em entrevistas, Machado de Assis como sua principal influência.

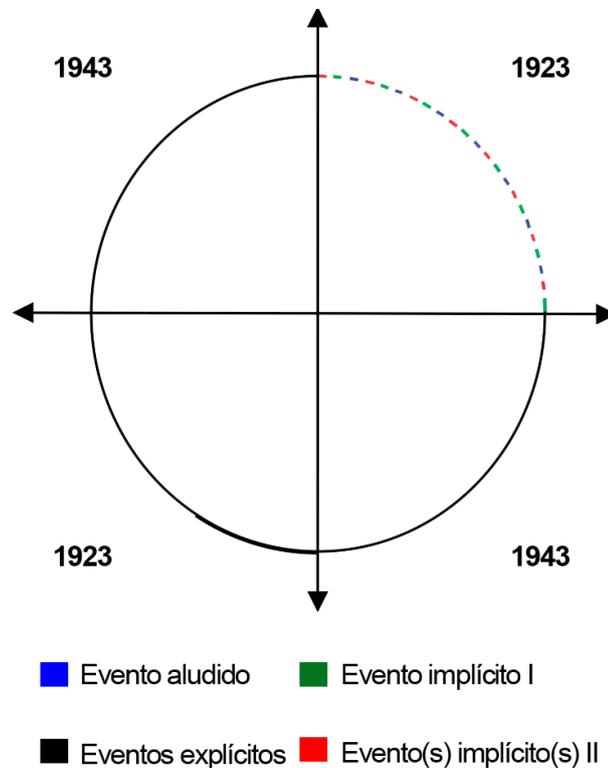
<sup>66</sup> Para ele, “[...] estar muerto es como estar vivo, pero solo, muy solo” (IMBERT, 1960, p.72) “[...] estar morto é como estar vivo, mas sozinho, muito sozinho” (*tradução nossa*).

<sup>67</sup> Com base nesta leitura, o único evento que parece ser irreversível é a morte. Quem pereceu, a exemplo de Zaragota, não mais retorna.

simplicidade, inspirada no levirato, com que Delfim resolve o impasse inaugural do conto: já que Josefino será o encarregado de enforcar Zaragota, caberá a ele herdar a viúva do amigo (que aparenta não ter nenhum parente próximo vivo). Logo, se Delfim aplicou essa regra para homens que não possuíam nenhum laço sanguíneo, deduz-se que a mesma ordem será expressa, ainda com mais rigor, para dois irmãos. Nesse curso, trocam-se os varões, mas são todos o mesmo homem pela função que exercem: todos são violadores e/ou vítimas da lascívia de Mariazinha<sup>68</sup>.

Encerrada esta primeira análise de “Mariazinha”, cumpre diagramá-la:

**Figura 7** — Mapa temporal 1 de “Mariazinha”



Fonte: elaboração do autor.

Como já explicado, a narrativa em questão fere a concepção linear do tempo, dificultando uma ordenação clara dos eventos. Mas, esse empecilho não impediu que se tentasse uma arrumação coerente dos fatos: a estaca zero do texto consiste no *evento aludido* e promovido por Zaragota (o desvirginamento de Mariazinha) em 1923; depois, têm-se os *eventos explícitos* pela narração de Josefino, isto é, a ordem de punição de Zaragota, dada por

<sup>68</sup> Esse padrão é análogo ao empregado em “Os três nomes de Godofredo” trocando-se os homens pelas mulheres.

Delfim em 1943, seguida pelo cumprimento desse encargo no retorno ao ano de 1923, e pelo envolvimento de Josefino com Mariazinha ainda neste ano, culminando em outro desvirginamento e em outra morte, esta só se cumprindo num novo retorno a 1943 (ano que abre e fecha o conto). Ao término da leitura, revisita-se o excerto de abertura, no qual se infere que a maldição experimentada por Zaragota e pelo narrador irá se ajustar ao irmão de Josefino (seja pela proximidade com Mariazinha ao consolá-la, seja pelo levirato), caracterizando o *evento implícito I*; e se foi possível fazer uma projeção para o futuro, é também viável, por simetria e por circularidade, imaginar semelhante cálculo na direção do passado, o que implica afirmar que, antes de Zaragota, outro(s) teve/tiveram semelhante destino — *evento(s) implícito(s) II* — e essa visão daria mais consistência a compreensão do fragmento inaugural do texto, dado que menciona os lamentos por mortos que o leitor não tomou conhecimento<sup>69</sup>.

Já a história 2 de “Mariazinha” seria, *a priori*, mais simples e até mais palatável (logo, não seria nada secreta), caso fosse desconsiderada a proposta estética de Rubião. Em outras palavras, essa segunda forma de ler assume a narrativa curta como um sonho de Josefino e, nele, tudo seria possível. Entretanto, tal interpretação não se patenteia completamente, haja vista que Murilo Rubião, quase sempre, emprega seus contos para questionar a realidade e a limitada compreensão humana sobre ela. E, ao se observar “Mariazinha” como um sonho, perde-se o caráter questionador dessa realidade, ou seja, essa leitura em nada acrescenta à nossa compreensão do mundo físico ao passo que corresponde, exatamente, ao que se espera num sonho: o nonsense.

E é essa discrepância entre o projeto rubiano de escrita e o desvio desse projeto que torna a história 2 também secreta. No entanto, essa arguição é ainda insuficiente para o espírito do autor destas linhas, que, assim como o narrador do conto “O ‘58’”, de Sérgio Sant’Anna, tem “necessidade de chegar ao fundo das coisas, [...] percebendo que estava usando de novo palavras estranhas, pensando o que nunca havia pensado. / Chegar ao fundo das coisas, para então descobrir que estava vazio outra vez” (SANT’ANNA, 1977, p. 124).

Ante essa insatisfação, é mister alavancar o absurdo ao seu mais alto grau, como certamente concordaria Murilo Rubião. Em outros termos, quer-se pensar “Mariazinha” em cotejo com “Círculo vicioso”, conto já analisado neste estudo, isto é, busca-se entender os personagens como seres que nascem e renascem, circularmente, no texto, retomando, assim, a leitura de “La creación”, de Eduardo Galeano, que aponta a morte como mentira. Nesse

---

<sup>69</sup> Organizaram-se todas as projeções no primeiro quadrante (em detrimento do terceiro) com o intuito de se manter um padrão, ou seja, quis-se sempre relacioná-las ao início de um ciclo ou a um reinício.

sentido, vale aproveitar as palavras de Ilse Losa (1987), em **Sob céus estranhos**, quando pontua que “percorremos sempre o mesmo círculo. Somos alternadamente novos, velhos, vivos, mortos, e mortos, vivos, velhos e novos. Porque somos tudo aquilo que já fomos e que havemos de ser” (LOSA, 1987, p. 8).

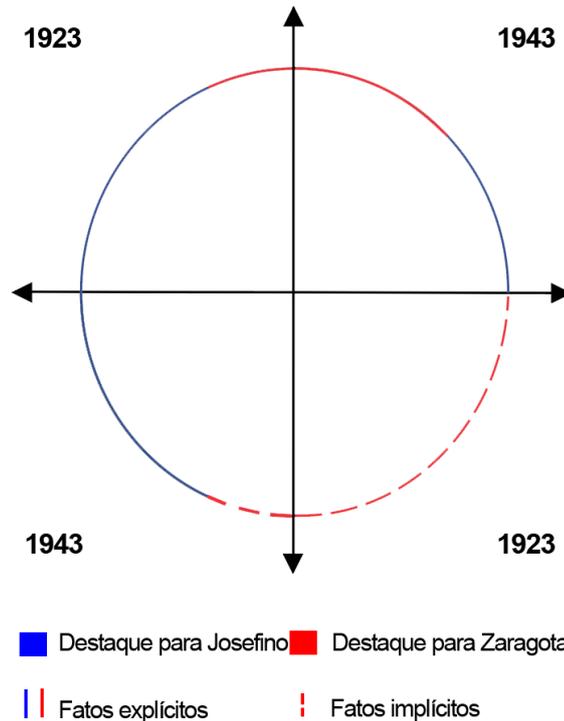
Outra insólita possibilidade consiste em considerar o conto “Mariazinha” como uma (re)invenção de Morel, máquina ficcional de Adolfo Bioy Casares (2006). Dessa maneira, os personagens seriam nada mais que hologramas, aparecendo e sumindo indiscriminadamente conforme foram gravados e a confusão de tempos seria explicada por uma improvável sobreposição das gravações. Nesse curso, ainda cabe sinalizar que o narrador sofreria os jugos do invento em outro plano, estando condenado, à moda de Sísifo, a narrar suas mortes e seus nascimentos por toda a eternidade.

Seja qual for a via tomada para se caminhar na história 2, da mais trivial a mais delirante, todas confluem para um único ancoradouro interpretativo: o revezamento circular de Josefino e de Zaragota como noivos de Mariazinha. Nessa perspectiva, o trecho que abre a narrativa dá conta da primeira morte de Josefino (isto é, do seu momento escuro), o que obriga a narração (de modo semelhante ao conto “Círculo vicioso” e, ademais, ao movimento de rotação da Terra) voltar seus raios de iluminação para Zaragota; este será acusado pelo mesmo crime de Josefino e depois será enforcado pelo amigo; em seguida, o narrador retorna à evidência até ser acusado, novamente, de ter violado Mariazinha, culminando em um novo suicídio; por fim, com a morte de Josefino, subentende-se que Zaragota assumirá as rédeas do destino macabro, reiniciando, assim, o ciclo.

Essa leitura, apesar de ser menos provável diante da obra rubiana como um todo, funciona como um eficaz complemento da história 1, na medida em que esclarece pontos outrora nebulosos: os trechos relativos a 1943, que inauguram e encerram a narrativa, são desiguais porque abordam mortes distintas (isto é, neles há semelhanças em vez de total identidade); ainda nesse excerto, os sinos lamentam tanto as mortes passadas de Zaragota e de Josefino, bem como suas futuras mortes; no segundo fragmento analisado, compreende-se que os defuntos a que Delfim alude, desconhecidos pelo leitor, são Zaragota e Josefino; no quarto trecho, ao comentar sobre a natureza do voto matrimonial, Josefino demonstra saber que ele lhe trará má sorte, o que leva a crer que já o fizera antes assim como os outros homens da Vila de Manacá; e, na última passagem, Zaragota falta ao enterro do amigo não por estar morto, mas sim porque o evento não tem nenhum valor em si, já que Josefino renascerá em breve.

A seguir, sintetiza-se a ordem circular dos fatos na história 2:

**Figura 8** — Mapa temporal 2 de “Mariazinha”



Fonte: elaboração do autor.

Em resumo, tem-se: os *fatos explícitos*, que marcam presença já no trecho inicial da narrativa, cujo destaque se pauta na morte de Josefino; posteriormente, há um corte no tempo e, nesse instante, acusa-se Zaragota pela violação de Mariazinha (ele devendo ser enforcado); há, então, um recuo para 1923 e só neste momento que Zaragota é punido<sup>70</sup>, retornando, o destaque, a Josefino; ele passa a se relacionar com Mariazinha e depois é incriminado de forma idêntica a Zaragota; acuado, foge dos moradores da cidade, atirando em si mesmo ao se ver encurralado; narra seu enterro e focaliza a ausência de Zaragota no evento, possibilitando, ao leitor, a produção de *fatos implícitos*, isto é, conjecturas sobre o motivo desse sumiço e a projeção de que haverá um novo 1923 para fechar o círculo temporal e que nele Zaragota irá reiniciar seu fardo.

Passando, enfim, aos textos de Amílcar Bettega Barbosa, “A próxima linha” e “The end”, urge anunciar a dupla possibilidade de leitura dessas narrativas, conforme ambos os contos podem ser compreendidos tanto unitariamente como em conjunto. Isso acontece ao se considerar a estrutura de **Os lados do círculo**, dado que

<sup>70</sup> Numa variação desta leitura, poder-se-ia considerar que Zaragota é visto como culpado antes de ter se relacionado sexualmente com Mariazinha, isto é, a consequência viria antes da causa. O mesmo deveria ser aplicado a Josefino e, assim, seu suicídio antecederia seu suposto crime. Entretanto, a sua segunda morte findaria sem uma explicação lógica (embora permitisse uma vinculação ao reinício do ciclo, como ocorre em outros contos de Rubião).

Os contos de “um lado” de uma ou outra maneira se correspondem com os contos do “lado um” como se houvesse um espelho no meio: o primeiro conto tem uma sequência no último, os personagens do segundo reaparecem no penúltimo, o terceiro se corresponde com o antepenúltimo, e assim vai (BARBOSA, [s/d], p.1).

Tal sequência será aproveitada, nesta leitura, por possibilitar uma abordagem do tempo distinta da fatigada ordem linear. É dizer: a leitura em cotejo dos dois contos permitirá realizar uma viagem circular pelo espaço-tempo das narrativas, criando uma espécie de buraco de minhoca<sup>71</sup> textual, isto é, uma passagem no espaço-tempo ficcional que levará a outro local (outra página) e a outro tempo (outra orientação dos fatos).

Para que isso fique mais claro, vai-se à análise de “A próxima linha” quase na íntegra, até o momento derradeiro em que o leitor será obrigado a circular em “The end” para, só ao final deste último texto, retornar ao ponto em que fora tragado da primeira narrativa e, assim, encerrá-la:

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

A imagem nunca é real.

Em seguida todas as coisas retomam suas cores, mais difusas, menos puras.

Ali adiante, Carlos e Maria estão sentados no mirante de uma pracinha em frente aos prédios das emissoras de TV, olhando-se nos olhos, os perfis recortados sobre a paisagem ao fundo, cada vez menos nítidas.

A cidade já não tem horizonte (BARBOSA, 2004, p. 23).

“A próxima linha”, conforme se verá, é uma dentre as muitas narrativas<sup>72</sup> de **Os lados do círculo** que rivaliza, de algum modo, com outras artes. Nessa perspectiva, vale destacar dois pontos de contato: o cinema, ao passo em que se emprega um efeito semelhante ao de uma câmera, ou seja, vê-se, inicialmente, uma imagem panorâmica da cidade para, aos poucos, ter-se um foco mais detido nos personagens Carlos e Maria; e a pintura, pela referência expressa às “pinceladas” e pela relevância (ou pela exorbitância) das cores na composição do cenário.

<sup>71</sup> O buraco de minhoca, em linhas gerais, consiste em um atalho no espaço e/ou no tempo, pelo qual dois pontos distintos (e distantes) espacial e/ou temporalmente estariam interligados. Essa teoria, embora provada matematicamente por Einstein, ainda não fora confirmada na prática.

<sup>72</sup> Seguem outros exemplos: “O puzzle (fragmento)”; “Teatro de bonecos”; “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”; “*Mano a mano*”; e “The end”.

Vale ainda dizer que essas duas artes, que têm a imagem como alicerce, convergem no que tange à aproximação dos olhos: quanto mais perto se está de uma pintura, mais se é nítida a artificialidade do quadro, tornam-se mais perceptíveis os traços e as cores; fato semelhante se materializa com a tela de uma televisão ou de um computador (suportes cada vez mais usados para a contemplação dos filmes), na medida em que se enxergam os píxeis conforme a vista se acerca. Esse argumento poderá ser vinculado à arte literária de Bettega Barbosa: quanto menor a distância entre o leitor e o texto, maior será a percepção do conto como ficção, como artifício.

Outro detalhe importante, relativo à semelhança do trecho e, por extensão, do conto com o cinema, consiste na reciprocidade circular do ponto de vista da narração: no primeiro momento, há nitidez na visão panorâmica, mas não se consegue focalizar nada; depois, o ponto de vista vai estreitando o seu foco, até desembarcar no instante em que se concentra nos personagens e o horizonte é que finda embaçado. Processo similar será patente nos três trechos subsequentes<sup>73</sup>, no qual Maria e Carlos estão conversando e as perspectivas se alternam circularmente:

Maria:	Carlos:
Tu me ama, Carlos?	Claro que te amo, Maria.
Me dá uma prova.	Prova?
Uma coisa que nunca tenha feito na vida, e que só faria por mim.	Que coisa?
Uma coisa que nunca fez. Tu deve ter uma coisa que nunca fez, não?	Que conversa é essa, Maria? Coisa que nunca fiz? Provar o quê?
Tu nunca teve dúvida do amor que sente por mim?	Nunca.
Nunca te sentiu dividido?	Nunca, Maria. Por que essa frescura agora? (BARBOSA, 2004, p. 24).

Antes de uma apreciação dos círculos desse fragmento, é preciso destacar que as semelhanças com o cinema e, ademais, com as artes plásticas ainda permanecem, haja vista a organização em colunas do diálogo, que pode remeter ao roteiro de cinema no seu sentido estrutural ou até a divisão da tela em dois planos, um para cada personagem, o que deságua na simultaneidade característica das artes do espaço<sup>74</sup>, conforme agregam diversos elementos em uma mesma superfície.

<sup>73</sup> No próximo capítulo, haverá uma análise mais detida na circularidade sintática e lexical.

<sup>74</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1998), em seu **Laocoon ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura**, distingue as artes em artes do espaço (como a escultura) e artes do tempo (como a poesia). Assim sendo, pode-se inferir que, teoricamente, o efeito de simultaneidade seria mais fácil de ser executado numa arte espacial (conforme um único plano possui a capacidade de concentrar variadas imagens, linhas, cores *etc.*, podendo ser

Detendo as lentes no início de conversa, vê-se Maria insegura sobre sentimento de Carlos e ele mantendo a firmeza sobre o que sente pela moça. No entanto, pode-se indicar que essa insegurança de Maria já começa a romper com as certezas do rapaz ao passo que ele não consegue articular suas próprias ideias e, praticamente, repete tudo aquilo que a mulher lhe pergunta. Ambos executam um diálogo circular: as palavras dançam, em ciranda, da boca de Maria para a de Carlos.

Esse efeito começa a variar a partir do trecho a seguir, no qual os vocábulos e as estruturas sintáticas se repetem, quase exclusivamente, dentro da fala de Maria:

Às vezes sou tão insegura.	Tu sabe que não tem por que se sentir insegura.
Às vezes penso uma coisa, às vezes penso outra.	(silêncio)
Às vezes acho que é bobagem da minha cabeça, às vezes fico preocupada.	(silêncio)
Sempre fui muito dividida. Até pra escolher uma roupa numa loja, eu nunca sei qual levar.	(silêncio)
Eu sempre fui muito dividida.	(silêncio)
(de cabeça baixa, longo silêncio) p.25).	(longo silêncio) (BARBOSA, 2004, p.25).

Na primeira sequência de falas, vê-se que a palavra “insegura” flutua de Maria para ser repetida por Carlos, seguindo, ainda, a redondez do excerto anterior para, só depois, a circularidade atracar no discurso da moça, na medida em que a expressão “às vezes” e a frase “eu sempre fui muito dividida” circundam, insistentemente, o seu relato. Por outro lado, a rubrica<sup>75</sup> que marca o silêncio de Carlos é sempre reiterada e, de tanto retornar, ganha força, de modo a converter-se num “longo silêncio” e, nesse curso, contaminar o discurso de Maria. É a partir daqui que as posturas passam a se inverter (de forma semelhante aos protagonistas do conto “Elisa”, de Murilo Rubião, texto analisado no capítulo anterior): agora, Carlos é quem passará a fazer as perguntas, enquanto Maria se esforçará para responder ou para fugir das questões espinhosas:

---

lido em diversas direções) do que numa temporal (na medida em que uma letra deve suceder a outra, uma palavra deve se pospor a outra *etc.* para que haja um texto coerente). Ou seja, ao utilizar duas colunas para representar um diálogo, Amílcar Bettega Barbosa anseia rivalizar com as artes plásticas, pois, por mais que a lógica temporal ainda vigore neste instante, a ordenação das falas de dois personagens em um mesmo plano e/ou mesma linha causa uma sensação de simultaneidade, promovendo, inclusive, um efeito de real, já que, no Brasil, em situações informais, os turnos de fala não costumam ser respeitados, sendo tomados a todo tempo.

<sup>75</sup> Na última passagem analisada e na próxima, é fácil notar um ponto de contato com uma arte ainda não mencionada, o teatro, devido ao uso de rubricas.

Tenta ver um pouco pelo outro lado, Carlos. Se fosse tu que estivesse no lugar dele, eu faria a mesma coisa.

Ai, Carlos, eu não acredito... Não é isso que eu tô dizendo...

(suspiro fundo) Ai, meu Deus...

Ai, Carlos, pelo amor de Deus, tira isso da tua cabeça, viu?

Pelo amor de Deus, deixa de ser estúpido.

É isso, então, o que tu chama de amor?

É isso o que tu chama de amor?

Ah é? Essa é boa... Quer dizer que eu ou ele dá na mesma?

Então, o que que é? Me diz. Me diz, que eu não tô entendendo.

Me diz, Maria!

Então tá. Só me diz uma coisa: tu lembra bem o que eu te falei daquela vez, não lembra?

Não me dá motivo pra ser estúpido.

Tu me ama, Maria?

Tu me ama? (BARBOSA, 2004, p.25-26).

Como no trecho passado, vê-se, ainda, uma mistura de circularidades: tem-se tanto a repetição das próprias palavras por Maria, que insiste no “pelo amor de Deus”, como a rivalidade da fala de Carlos com o discurso de Maria, haja vista que reitera fortemente o “me diz” e, com isso, tentar conduzir o diálogo. Ou seja, enquanto no começo da conversa era Maria que estava insegura sobre o amor de Carlos por ela, aqui emerge uma inversão, enxerga-se a coisa “um pouco pelo outro lado”, pois é o homem que passa a questionar os sentimentos dela, conforme a mulher demonstra preocupar-se na mesma medida com André (que, nas entrelinhas, aparenta ser o ex-namorado da moça). Isso culminará no fechamento do diálogo, no qual Carlos repete, enfaticamente, a pergunta que Maria lhe fez inicialmente, atando as duas pontas da conversa que, em princípio, parecia reta, mas que se revela circunferencial, recuperando, portanto, a estrutura de “Círculo vicioso”, conto de Bettega Barbosa já apreciado.

Ao término desse ato que começa a ganhar nuances dramáticas, Carlos age com truculência, segurando Maria com força excessiva. Em seguida, os dois caminham em direção a outro logradouro e acaloram, ainda mais, a discussão.

Bem aqui, ele — André — deu partida no automóvel, contornou a praça e desceu lentamente pela Corrêa Lima. Não podia imaginar qual seria o desenlace daquela cena. Jamais imaginaria, por exemplo, que algum tempo depois, num final de tarde de verão em seu apartamento, ao ser surpreendido com a porta abrindo com violência e riscando um abrupto quarto de círculo à sua frente, ele ainda veria outra vez no rosto de Carlos a mesma expressão de raiva e os gestos destemperados. Talvez aí sim, um instante antes do final, ele viesse a compreender que isso tudo já estava escrito, num outro tempo, como se este agora fosse mesmo uma continuação, como se fosse um reinício (BARBOSA, 2004, p.26).

Nessa passagem, o foco desloca-se do casal para o vértice pouco explorado do triângulo amoroso: André. Logo, cabe sinalizar que ele contemplava o desentendimento de Carlos e de Maria à distância, dentro do seu carro. Mais: é a sua visão das expressões do rival que permite ao leitor deslocar-se para outro espaço-tempo. É dizer: ao discorrer sobre a ira de Carlos naquele instante, o narrador heterodiegético flana para um evento que ocorrerá no futuro em relação ao momento que André experimenta e num espaço diferente do que se encontra<sup>76</sup>. Ademais, o narrador também especula (com precisão cirúrgica) sobre a iluminação que André terá ao rever a fisionomia raivosa de Carlos, uma espécie de *déjà vu*, que abarcará tanto o momento da briga com Maria, quanto a sua reprodução futura no seu apartamento.

Dessa maneira, cabe aproveitar o argumento de Albert Camus, quando assevera que já “vivemos no futuro: 'amanhã', 'mais tarde', 'quando você conseguir uma posição', 'com o tempo você vai entender’” (CAMUS, 2017, p.27). Isso significa dizer que o momento experimentado por André ao ver as feições coléricas de Carlos pode ser o futuro de outro que ainda virá (o encontro com seu inimigo no apartamento), conforme a ordem do tempo narrativo se estrutura circularmente, ou seja, um evento poderá vir antes e depois de outro caso se caminhe, reiteradamente, pela circunferência ficcional. Nessa esteira, os eventos sucedem “como se fosse[m] repetir[em]-se para sempre, igual um pesadelo” (SANT’ANNA, 1977, p. 19).

De todo modo, é essa brecha aberta pela visualização de André que arrasta o leitor para outro espaço-tempo: o conto “The end”. Nele, continua-se com a ideia do roteiro de cinema, ou, mais especificamente, de um curta-metragem, porém de modo mais marcado: o texto, então, apresenta-se de forma fragmentada e descritiva, ofertando detalhes acurados ao leitor (ou ao diretor que deseje por em cena) do que se vê. Para se ficar em um exemplo, quando se fala de um prédio, há um parágrafo discorrendo sobre a estrutura dele, sobre a quantidade de andares, sobre a portaria, entre outras minúcias.

O trecho adiante dá conta de uma conversa, pelo celular (como aponta a rubrica), entre Carlos e Maria, que, embora não seja nomeada, manifesta-se através da tendência obsessiva presente, expressa e veladamente, nas frases do homem:

---

<sup>76</sup> Outra leitura desse instante, também possível, poderia se basear no eternalismo e, nessa linha, todos os tempos estariam agregados em um único bloco e o narrador seria, no mínimo, um demiurgo que tem acesso a esses eventos “congelados”. Ademais, pode-se, ainda, considerar que ambos os acontecimentos ocorrem simultaneamente, mas em mundos diferentes (sejam físicos, sejam psíquicos). Seguindo esse raciocínio, desagua-se na teoria dos muitos mundos (ou dos mundos múltiplos), pois, de acordo com ela, “tudo o que pode acontecer *de fato* acontece. [...] Ou seja, em todos os atos de medição, a realidade física divide-se em uma multiplicidade de universos separados, em cada um dos quais pesquisadores (clonados) observam diferentes resultados possíveis de medição. A realidade é um multiverso, em vez de um simples universo” (POLKINGHORNE, 2016, p. 67).

PELO CELULAR

Sim?

Sou eu. Onde é que tu anda?

Eu? Eu tô... Tô chegando no Praia de Belas agora, quero trocar aquele sapato. Vou passar no súper depois. Tu vai lá em casa hoje?

Tá muito cheio?

O quê?

O shopping. Tem muita gente?

Ah! Um horror. Até o Natal vai ser isso.

E o dia?

O quê?

O teu dia, como foi?

Normal. Muito trabalho, mas tudo bem.

Muito trabalho, né? Tá bom aí?

O quê?

Tá bom no ar-condicionado? Deve tá bom aí no shopping.

Tá bom sim, Carlos, tá fresquinho. Tu vai lá em casa hoje?

Tá fresquinho, é? Por que tu quer saber?

Saber o quê, Carlos?

Se eu vou na tua casa.

Eu queria conversar contigo.

Como assim?

Sim, é isso, eu quero conversar contigo.

Conversar comigo?

É, Carlos, conversar, conversar...

Como assim? Conversar o quê? Que conversa é essa?

Ora, Carlos,,,

Depois falo contigo. Tchau (BARBOSA, 2004, p.138-139).

Mais uma vez, Carlos e, por extensão, o leitor esbarram em um diálogo circular, que roda, roda, roda e não sai do lugar, o que reafirma a certeza de que Maria é a pessoa que está no outro lado da linha. Nessa senda, há uma concentração das circularidades da conversa exercida na narrativa anterior e uma inversão de papéis (seja em relação à interação passada, seja dentro desse novo falatório): é Carlos quem inicia as perguntas enquanto Maria as responde; depois, ele busca manter a conversação dentro do círculo temático que planejou, sem deixar Maria desviar-se dele, cercando-a com as próprias palavras; contudo, a moça consegue reaver a autoridade da fala, expondo o desejo de ter uma conversa séria com o rapaz e é ele quem fica encurralado, rodando desgovernado pelas enunciados alheios; sem saída, opta por fugir do cerco desligando a ligação.

Em seguida, é feita a descrição pormenorizada da portaria do prédio outrora aludido; passa-se, rapidamente, a caracterização do *hall*, do elevador, da cabine e de alguém que a utiliza, respectivamente. Nesse instante, o homem que está subindo não recebe qualquer identificação nominal, entretanto, pelas revelações do conto anterior, já se pode imaginar que se trata de Carlos. Logo após, as lentes da narrativa se voltam para dentro de um apartamento, o provável endereço a que ele se destina.

NO APARTAMENTO, AO TELEFONE

Não importa, não estou preocupado com isso...

...

É amor, entende, é amor, amor.

...

Não tenho medo.

A gente vai encontrar uma solução, ela vai falar com ele.

...

Sim, ela saiu daqui agora... (BARBOSA, 2004, p.140).

No excerto acima, vê-se um homem conversando com outra pessoa ao telefone. Pela previsão do conto anterior, deduz-se que André é o autor das falas que o leitor tem acesso, enquanto é impossível determinar quem se encontra do outro lado da linha ao passo que os enunciados desse ser não se manifestam textualmente (efeito empregado comumente no cinema). E, pelo pouco que se pode extrair da conversa, a pessoa não identificada alerta para os perigos de se relacionar com Maria devido à estupidez de Carlos, que poderá tentar causar algum dano aos apaixonados.

Nesse curso, é relevante registrar que Maria acabou de sair do apartamento de André e isso permite esclarecer não só o telefonema antecedente, mas também as cenas que virão a seguir: quando Carlos ligou para Maria, ele já estava de tocaia em frente ao prédio de André, isto é, Carlos já sabia que Maria não se encontrava no *shopping* e, principalmente, que ela estava lhe traindo. Essa infidelidade, juntamente com as mentiras da jovem, servirá de gatilho para a destemperança do homem, levando-o a um ato de fúria<sup>77</sup>, como se verá nos trechos subsequentes.

NO APARTAMENTO, AO TELEFONE E DEPOIS

A gente vai encontrar uma solução, ela vai falar com ele.

...

Sim, ela saiu daqui agora... Só um pouquinho, estão tocando a campainha. Só um pouquinho...

Levanta apressado do sofá em direção à porta. No caminho tromba com a perna na revisteira. Merda. Sai mancando. Chega à porta e pelo olho mágico não vê nada. A luz do corredor deve estar queimada outra vez (BARBOSA, 2004, p.140-141).

Nessa passagem, há a repetição de duas falas do fragmento anterior, como se a narração evitasse caminhar linearmente, perdendo-se em uma repetição circular de modo a atrasar o desfecho impetuoso. Assim, após esse giro lento, André pede que a pessoa que está

<sup>77</sup> Não se pode perder de vista que os personagens femininos de Murilo Rubião são revestidos de uma carga opressora, isto é, a aflição experimentada pelos personagens masculinos, de uma forma ou de outra, vincula-se às mulheres. Uma percepção idêntica pode ser extraída a partir desta passagem de Amílcar Bettega Barbosa e, talvez, em outros de seus textos. De todo modo, é importante destacar que, embora Maria tenha falhado, nada justifica o ato criminoso que Carlos irá praticar.

do outro lado da linha lhe espere, enquanto ele se encaminha à porta do seu apartamento para atender o chamado da campainha. A partir desse momento, a narração se endereça para o discurso indireto livre e, com isso, o ponto de vista se acopla à percepção de André, que nada suspeita, seja em relação à visita inesperada (e não anunciada no interfone), seja no que diz respeito ao olho mágico escuro (provavelmente encoberto pelo dedo de Carlos).

Posteriormente, o foco se volta para a abertura da porta, de modo a expandir esse instante ao máximo, detalhando cada pormenor que antecede e/ou testemunha o feito derradeiro de Carlos.

#### MAÇANETA

Ressalto, em geral esférico ou cônico, mas que pode assumir as mais variadas formas geométricas, por onde se pega para fazer funcionar o trinco das portas.

#### À PORTA I

A maçaneta se move mas a porta não abre. Já vai. Barulho de chaves chocando-se umas nas outras, tentando a fechadura.

#### FECHADURA

Peça metálica que, por meio de linguetas que se ajustam dentro de um cilindro giratório e com o auxílio de chaves, fecha, ou abre, portas.

#### À PORTA II

Molho de chaves na mão, elas chocam-se umas nas outras. Já vai. Custa a encontrar aquela que finalmente entra, deslocando os rolamentos do cilindro, que se acomodam nas ranhuras da chave.

#### CHAVE

Artefato de metal que faz movimentar a lingueta das fechaduras, responsável pelo acionamento de todo o dispositivo que, enfim, fecha ou abre portas.

#### À PORTA III

Enquanto ouve o ruído da chave encaixando no cilindro, dá um passo para trás a fim de tomar certa distância da porta (BARBOSA, 2004, p.141).

Como anunciado, o adiamento da narração salta aos olhos nesse trecho conforme se discorre acerca das definições dos objetos que compõem a cena (maçaneta, fechadura e chave) e essas digressões se encarregam de criar um efeito semelhante ao de uma câmera em *close*. Nessa senda, produz-se a sensação de que o tempo transcorre lentamente, acarretando, assim, uma ansiedade pelo desfecho da trama, sentimento certamente experimentado por Carlos ao aguardar que André destrancasse a porta. É válido ressaltar que os fragmentos acima denominados de “À PORTA” também intensificam as expectativas de Carlos ao passo que a maçaneta gira, mas não oferece a passagem e a chave que abre a fechadura confunde-se entre outras chaves<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> Em um certo sentido, a porta exerce mais um veio temporal do que espacial, isto é, assim como as caixas dos presentes japoneses, ela “brinca de signo: como invólucro, *écran*, máscara, ela *vale por* aquilo que esconde, protege e contudo designa: ela *trapaceia*, no duplo sentido, monetário e psicológico; mas aquilo mesmo que ela contém e significa é, por muito tempo, *remetido para mais tarde*, como se a função do pacote não fosse a de proteger no espaço, mas a de adiar no tempo [...]” (BARTHES, 2007, p.61, *grifos do autor*).

Dessa maneira, assim que Carlos percebeu que a porta estava sendo destrancada, prepara seus movimentos fatais:

**PORTA**

Peça, em geral de madeira, que gira sobre gonzos e fecha, por meio de dispositivo metálico dotado de linguetas e com auxílio de chaves, uma abertura na parede que dá entrada ou saída a algum aposento ou habitação.

**À PORTA, NO APARTAMENTO**

A chave inserida no cilindro, fazendo-o girar sobre seu eixo. A maçaneta se move. E em seguida, a porta.

**A PORTA**

Maciça, mogno. Com o impacto do pé sobre o trinco, que vinha de se liberar da ranhura no marco, a porta abre com violência, riscando um abrupto quarto de círculo atrás de si.

**REVÓLVER**

Arma de fogo de porte individual, de um só cano e com calibres variados, dotada de tambor ou cilindro giratório com várias culatras, onde são colocadas as balas. Pode disparar tantos tiros quantas sejam as culatras do tambor.

**NO OUTRO LADO DA LINHA, A ÚLTIMA**

Alô?... Alô?... André?... Alô, André?... Alô, alô, alô?... Aconteceu alguma coisa, André? Alô, André? (BARBOSA, 2004, p.142).

Tal qual ocorre no trecho anterior, neste se manifesta o adiamento da ação por meio da definição de um objeto: porta. Contudo, mais do que isso, há também uma variação, ou seja, para além da acepção da porta, há uma especificação. Nesse curso, diferentemente dos outros objetos que poderiam ser genéricos, a porta (pelo seu valor circular de repetição e, provavelmente, por se configurar como a fronteira entre a passividade e a hostilidade) só pode ser, restritamente, esta porta: “maciça” e de “mogno”, de modo que seja capaz de riscar um quarto de círculo no chão após ser chutada violentamente por Carlos.

Ademais, o ponto de vista se desloca, a partir do instante de destrancamento da porta, de Carlos para André, ou melhor, do lado de fora para o lado de dentro do apartamento e já não se demora tanto em descrições, a exceção do detalhamento do revólver, peça fundamental para a coroação da cólera de Carlos. Por fim, não se sabe claramente o que aconteceu, pois não há nenhuma explicação expressa no texto, mas, pela forma com que a pessoa que aguardava André ao telefone reage, pode-se inferir que o rapaz fora baleado e o(s) estrondo(s) repercutira(m) do outro lado do aparelho.

Esse raciocínio se confirma através da leitura do excerto seguinte, que encerra o conto, cujas linhas se encarregam de relatar os instantes finais da vida de André e seus últimos juízos:

## THE END

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

O fragmento acima trafega numa via interpretativa de mão dupla: serve tanto para recuperar um excerto outrora analisado (o que permitiu uma viagem no espaço-tempo, transportando o leitor do conto “A próxima linha” para o “The end”), como para anteceder a passagem final do primeiro conto de Amilcar Bettega Barbosa abordado neste capítulo (executando, então, a viagem de retorno ao ponto onde o leitor fora absorvido em “A próxima linha”).

Portanto, cabe elucidar que o primeiro movimento dá conta das últimas reflexões de André e, nesse fluxo, há uma recapitulação da cena de Carlos e de Maria discutindo à beira do Guaíba e, mais além, da expressão irada do homem (a mesma com que André acabara de deparar ao abrir a porta do apartamento). Já o segundo se fundamenta na caracterização da noite, que, aqui, funciona como metáfora para a morte de André, basta que se liguem os sinais: vista que, aos poucos, escurece; barulhos em volta que vão se distanciando; zumbido regular<sup>79</sup>; e o líquido (sangue) escorrendo cabeça abaixo.

E, como já informado, será dentro dessa noite densa que se achará um caminho de regresso ao conto “A próxima linha”, dado que o trecho final dessa narrativa gravita em torno de uma escuridão quase idêntica:

Depois, foi escurecendo. Foi-se fazendo a longa noite, espessa, negra, uma espécie de ausência que apagava as formas das coisas, um imenso vazio isolando o murmúrio da cidade ao longe: o zumbido constante, como uma tela escura e o rolo de um filme girando indefinidamente no projetor, entrecortado por estalidos secos e repetidos, como passos ecoando na noite, como alguém dentro de um túnel e em disparada pela noite, alguém, num túnel, disparando em plena noite (BARBOSA, 2004, p.27).

Ante a semelhança dos trechos, resta focar na distinção: enquanto em “The end” as trevas serviam para caracterizar o falecimento de André que se anunciava, neste fragmento elas determinam o destino maldito dos três personagens, que estão fadados a repetir seus atos

<sup>79</sup> Esse zumbido que André ouve assemelha-se ao experimentado pelo protagonista do conto “Mariazinha”, Josefino, quando atirou em si mesmo, ou seja, isso se configura como um forte indício de que Carlos atirou na cabeça de André. O líquido que escorre do centro da cabeça fortifica essa leitura.

indefinidamente conforme o rolo do projetor, que tende ao infinito, continue a rodar, ou seja, conforme o leitor insista em reler os textos e, assim, pô-los num movimento rotativo vicioso.

Além disso, vale ressaltar outro duplo movimento dos excertos: a noite de “The end” atua tanto como passado (segundo precede a leitura, aqui proposta, do trecho que encerra o conto “A próxima linha”), quanto como futuro (já que, se se aproveitasse a perspectiva linear do tempo, a passagem de “The end” seria posterior a de “A próxima linha”). Obviamente, a ordenação temporal do trecho final de “The end” depende da leitura que se faz do trecho final de “A próxima linha” e vice-versa.

Nessa esteira, a noção de passado e de futuro pode ser destroçada segundo as voltas que leitor dará, ou seja, na medida em que o leitor caminha pelas circunferências narrativas de ambos os contos reiteradamente, torna-se cada vez mais difícil de precisar onde se localiza o início e o fim das histórias. Dito de outra maneira, para quem observa um *gif* animado (tão comum nas redes sociais) já em andamento, só lhe resta estabelecer um parâmetro arbitrário de início e, logo, de fim.

E, ao contemplar as repetições sintáticas e lexicais dos contos e, especialmente, desses últimos trechos<sup>80</sup>, vê-se que tudo corrobora para a potencialização de um tempo circular (seja em relação às situações e às sensações que, aparentemente, se repetem e, assim, exigem descrições semelhantes, seja através de uma estrutura frasal que se quer circular, que gira em torno do próprio eixo, a exemplo de “como alguém dentro de um túnel e em disparada pela noite, alguém, num túnel, disparando em plena noite”).

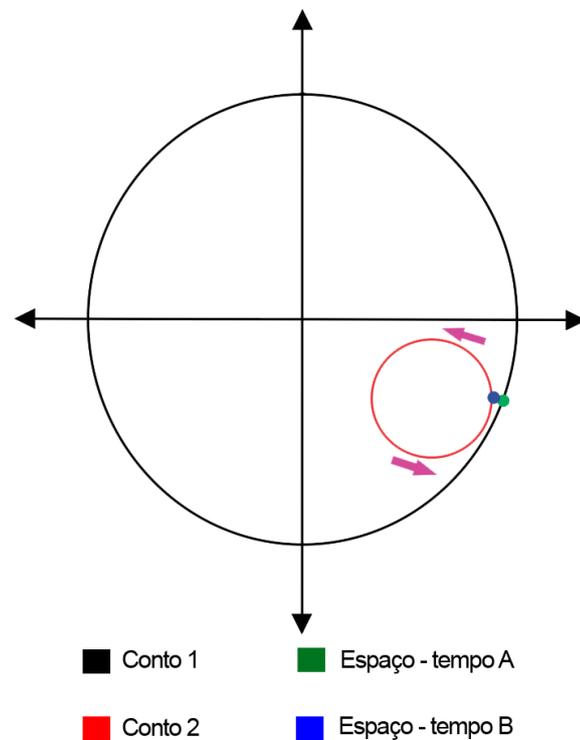
Em acréscimo, ao se considerar os títulos de ambos os textos de Bettega Barbosa e as suas alusões dentro de si mesmos, percebe-se que sempre haverá uma próxima linha, mesmo que seja tratada como a última, e que o verdadeiro *end* dos textos inexistente, converte-se apenas no fechamento de um ciclo, que logo será reiniciado pela próxima linha. Em suma, como diria E. T. A Hoffmann, em “A casa deserta”, “mas que é, afinal, a vida comum? Ai de nós, tão-só o girar no círculo estreito contra cujos limites nosso nariz se choca por toda parte [...]” (HOFFMANN *apud* PAES, 1985, p.20).

Ao final desta apreciação dos contos de Bettega Barbosa, cumpre encaminhar-se a uma sinopse visual:

---

<sup>80</sup> Parafrazeando Homi K. Bhabha (1998), em **O local da cultura**: os trechos são quase o mesmo, mas não exatamente, o que pode ser interpretado não como uma repetição idêntica dos tempos, mas sim como fruto de uma sobreposição, ao passo que o espaço-tempo pode experimentar distintos estados de forma simultânea. Por outro lado, também é possível considerá-los como um retorno a um ponto com base na ressalva de que não é possível estar no mesmo local mais de uma vez, porque tanto aquele que regressa, quanto o marco (e, ademais, a consciência sobre ele) já são outros em um segundo encontro.

**Figura 9** — Mapa temporal de “A próxima linha” e de “The end”



Fonte: elaboração do autor.

De forma mais detalhada, explica-se: o leitor inicia sua empreitada pelo Conto 1 (“A próxima linha”) até chegar no Espaço-tempo A, furo no espaço e no tempo que o levará ao denominado Espaço-tempo B (localizado no conto “The End”). Chegando nesse novo espaço e nesse novo tempo, o leitor é obrigado a circular por todo o Conto 2 desde o seu início para, só ao trecho final dessa narrativa, isto é, no Espaço-tempo B, conseguir regressar ao Conto 1 no mesmo ponto de onde fora arrancado (Espaço-tempo A) e, assim, finalizar a leitura do primeiro texto.

Encerradas as análises dos quatro contos eleitos para este capítulo, cumpre passar a uma síntese temporal de cada texto separadamente, para, em seguida, cotejá-los entre si. Nesse sentido, em “Os três nomes de Godofredo”, viu-se um tempo que caminhava pela rota linear até esbarrar na presença da segunda esposa, que causou uma ranhura nessa perspectiva; com esse inesperado retorno à vida, Joana permitiu que se compreendesse o tempo pelo viés mítico cristão (no qual não há distinção entre presente, passado e futuro, tudo ocorre simultaneamente) e, ademais, eternalista (como se o tempo estivesse aprisionado numa pedra de gelo circular e o destino de cada personagem já estivesse selado *a priori*).

Em “Mariazinha”, encontrou-se, com base na história 1, um tempo “externo” (ou seja, da natureza) que oscilava, circularmente, entre 1923 e 1943, rivalizando com um tempo “interno” na medida em que os personagens mantinham uma linearidade em seus pensamentos sobre a ordem dos fatos nessa atmosfera circular. Seguindo a trilha da história 2, houve uma pequena variação na compreensão do “tempo interno”: o discernimento dos personagens secundários passou a acompanhar a circularidade do tempo externo, ou seja, os moradores da Vila de Manacá têm suas mentes esvaziadas sempre ao reinício da narrativa e, assim, os eventos, para eles, cheiram à novidade<sup>81</sup>.

Já as narrativas “A próxima linha” e “The end”, quando lidas separadamente e sem qualquer ato comparativo entre elas, trafegaram numa senda linear mesmo com seus trechos finais apontando para outros tempos. Dessa maneira, o tempo circular só se cumpriu quando os dois textos foram lidos em conjunto (cabendo, aqui, a interpretação matemática desta palavra) e, assim, encontrou-se um tempo circular que funciona como matrioskha<sup>82</sup>, isto é, como um círculo menor contido dentro de outro maior. Ademais, é relevante marcar que essa circularidade temporal poderá avultar na proporção que se atribui uma leitura tendente a figural promovida por Erich Auerbach (1997): o trecho referente ao Espaço-tempo A lança uma promessa que será cumprida no excerto referente ao Espaço-tempo B e este fragmento, para além do preenchimento da previsão inicial, oferecerá uma nova promessa que só entrará em vigor no Espaço-tempo A e assim, circularmente, por diante.

Então, já se encaminhando para as semelhanças entre os textos, cumpre apontar que os contos de Amílcar Bettega Barbosa funcionam como círculos fechados e ao leitor caberá a força inicial para acionar essa máquina narrativa circular ininterrupta. No que diz respeito aos contos de Murilo Rubião, o leitor precisa colaborar para que o círculo temporal se feche ou se expanda, isto é, precisa projetar repetições das ações em tempos anteriores ou posteriores ao do texto. Em acréscimo, apesar de o tempo atuar em círculo, em ambas as narrativas rubianas os personagens apresentam uma consciência linear sobre os fatos.

---

<sup>81</sup> Mais especificamente, é no fragmento “A história recomeçou para a humilde Vila de Manacá” que as consciências dos habitantes são constantemente resetadas e, nessa esteira, eles ficam prontos para viver os eventos como se fosse pela primeira vez. Por outro lado, os personagens principais (Josefino, Zaragota, Mariazinha e Delfim) mantiveram suas perspectivas temporais lineares.

<sup>82</sup> Gustavo Bernardo, em **O livro da metaficção**, explica que as matrioskhas (em russo) ou as babushkas (em tcheco) “são aquelas bonecas [...] que se encaixam umas dentro das outras. A criança abre a primeira e encontra no seu interior outra semelhante, mas menor. Abre essa boneca menor e encontra uma terceira, ainda menor, e assim por diante até a última, pequeníssima, de madeira maciça — que não abre” (BERNARDO, 2010, p.31-32). Tal leitura, à maneira do paradoxo de Zenão, permite uma especulação vertiginosa: se dentro do círculo maior há um menor, dentro deste poderá haver outro e dentro desse outro poderá haver outro *ad nauseam*.

Aproximando, por fim, os contos dos dois autores, percebe-se que, em “Os três nomes de Godofredo” e nas narrativas do autor gaúcho, o tempo é citado de forma genérica, ou seja, não se faz uma marcação precisa das datas. No que abarca a leitura de todos os contos, conclui-se que os quatro abdicam de uma perspectiva estritamente linear ou circular, carregando em seus bojos uma rivalidade entre tempos. Além disso, em todos os textos, a circularidade temporal é representada não pelo viés mítico que se esperaria para esses casos — em outros termos: não se reproduz a lógica da mentalidade epopeica, cujo tempo cíclico apontaria para uma totalidade unificada da vida, como explica Lukács (2009) —, mas sim por uma intensa negatividade: os personagens estão fadados a experimentar os mesmos erros, as mesmas angústias e a mesma má sorte por toda a eternidade.

## 5 TODOS OS CÍRCULOS O CÍRCULO

[...] nosso universo tem por base a curva; tudo pressupõe isso nele; todas as nossas percepções dependem deste arranjo fundamental.

Leopoldo Lugones, *As forças estranhas*

No “Ensaio de uma cosmogonia em dez lições”, Leopoldo Lugones (2009) desenvolve uma teoria sobre a formação do universo baseada em períodos, isto é, o autor argentino defende, ficcionalmente, que o universo conhecido pelos homens não se originou do nada, mas sim de um universo que lhe foi anterior e este adveio de outro ainda anterior e assim sucessivamente para trás. Perante essa ciclicidade universal, Lugones reconhece que a representação gráfica que melhor norteia a organização do cosmos seria a curva justamente pelo seu germe circular (que espelha essas alternâncias macrocósmicas).

Nessa esteira, busca-se estender e aprimorar esse raciocínio ao universo ficcional ora investigado, ou seja, quer-se afirmar que os contos de Amilcar Bettega Barbosa e de Murilo Rubião se pautam no círculo para firmar suas bases. Assim sendo, pretende-se, aqui, apreciar uma série de recursos circulares (como a alusão expressa ou subentendida à forma circular, a repetição lexical, a sintaxe reiterativa, a disposição gráfica, dentre outros) que se coadunam em prol da sustentação estrutural dos textos.

Para tanto, recorre-se, primeiramente, a “O puzzle (fragmento)”, conto em que alguns moradores de Porto Alegre se reúnem à beira do Guaíba para criarem figuras na areia através de objetos dos mais variados e que funciona como uma espécie de apresentação de **Os lados do círculo**, seja pelo fato de vários de seus personagens circularem em outros textos que compõem o livro, seja por determinadas passagens serem retomadas e/ou aprofundadas em outros contos da obra. Logo em sua abertura, já se destacam alguns elementos circulares:

Uma espécie de necessidade vital e coletiva, uma forma de dialogar com o outro, com o teu vizinho, a telefonista da Agência Centro de quem só se conhece a voz fria de Banco do Brasil boa tarde, com o ser invisível que passa o jornal por baixo da tua porta todas as manhãs, com o sujeito que agora espera o bonequinho da sinaleira iluminar-se de verde para atravessar a rua pensando na reunião de amanhã às dez no escritório; mas uma urgência, algo que vai crescendo imperceptivelmente como imperceptivelmente a Terra vai voltando o rosto para o lado mais escuro do Universo, esse imenso oceano de sombras por onde erram constelações-fantasmas, essa noite infinita que vai revelando sobre a cidade o seu desenho inequívoco, um traçado sempre possível de linhas invisíveis ligando as peças que somos eu, tu, o teu vizinho, a telefonista [...] (BARBOSA, 2004, p. 11).

No excerto acima, nota-se a presença incipiente de uma circularidade sintática, ao se reiterar, mantendo esta respectiva ordem, o “eu, tu, o teu vizinho, a telefonista” (expressão essa que, inclusive, será retomada ao fim do texto) e, mais além, de uma circularidade lexical, haja vista que “imperceptivelmente” se duplica na mesma linha. Nesse curso, percebe-se que por mais que o narrador tente “seguir adiante” com as palavras, qualquer caminho lhe obriga a retornar ao ponto de partida: o (des)encontro entre o eu e o outro.

Isso significa dizer que apesar de cada uma dessas pessoas citadas nesse trecho enveredar por uma via distinta e genuína, todas irão, aos poucos, confluir para o mesmo destino, de modo a formar uma grande massa, ao passo que manifestam uma idêntica vontade: a de estar em comunhão para a fabulação<sup>83</sup>. Esse trajeto circular praticado pelos personagens se confirma com o auxílio de outro mecanismo giratório, a menção ao movimento de rotação da Terra, que é responsável pela ciclicidade dos dias e das noites. É por ele que os homens estabelecem a ordem periódica das atividades do cotidiano: por um turno trabalham e no outro descansam; em uma parte do dia, estão despertos e na outra, adormecem.

Gradualmente, esse entusiasmo comum e ainda embrionário, do excerto anterior, passa a se fortificar na medida em que as pessoas vão se agrupando com vistas à materialização do propósito mútuo:

[...] o alegre fim de uma jornada que só existe para justificar isto que começa agora e que já é um pouco Marta, eu, Alexandre, Campinelli, Helena, Breno, Carlos, Lizandra, Roberto, Wagner, somos já o nosso grupo, um pequeno circuito elétrico que começa a ser ativado nos vários pontos da cidade, pulsando, sinalizando, lançando garrafas ao mar da noite e se unindo nessa busca que parece reiniciar sempre de um mesmo ponto futuro, um ponto por onde não se passou mas que ao mesmo tempo é o ponto do recomeço, onde se volta e se volta e se volta a sentir tudo isso que é impossível fixar de alguma forma inteligível, seja no papel, na tela branca do computador ou falando assim para as paredes (BARBOSA, 2004, p. 12).

Nesse trecho, vê-se que a faísca individual de cada personagem passa a compor um poderoso fogo, ou melhor, é como se houvesse um circuito circular em cascata (ou um efeito dominó), no qual um componente fora impulsionado e, a partir desse gatilho, são ativados, um a um, todos os outros. Tal conjuntura poderá desembocar (como desemboca, de fato) num círculo vicioso e, por isso, a linguagem passa a acompanhar esse ritmo desenfreado e

---

<sup>83</sup> Conforme explica Antonio Candido, em “O direito à literatura”: “Vista deste modo [como todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações], a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2011, p.176).

insistente (“se volta e se volta e se volta”). Assim, o ponto de reinício do ciclo é o mesmo do início e não o é, porque os personagens passaram por ele quando o tomaram como ponto de partida (na estreia das reuniões) e não de chegada. É dizer: após se retornar a um ponto específico, este já é outro, já que nem o ponto nem os personagens (e, por extensão, nem os seus juízos sobre o ponto) são exatamente os mesmos de quando fora travado o primeiro contato.

Em adição a isso, é relevante destacar que, ao empregar o pronome pessoal do caso reto “eu”, Amílcar Bettega Barbosa brinca com o leitor, incitando-o a encontrar a referência do pronome no autor real e, assim, a tomar o texto como factual. Nunca é demais lembrar que, por mais que o “eu” aponte para Bettega Barbosa, ele deve ser tomado como termo substituto para um personagem que simula o escritor real, existindo apenas como ficção.

Nessa perspectiva, ainda cabe ressaltar que a prática da autointertextualidade (e/ou da autocircularidade) se patenteia em Amílcar Bettega Barbosa a partir desse fragmento, pois quase todos os nomes citados, à exceção de Lizandra, referem-se aos protagonistas de contos que sucedem o “O puzzle (fragmento)”: Marta ganha destaque em “O puzzle (suite et fin)”; Alexandre é, certamente, o falso herói de “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”; Campinelli é o Marcos Campinelli do conto “Álibi”; Helena sobressai em “*Mano a mano*”; Breno é o personagem que decide morar na praia com dois manequins em “Teatro de bonecos”; Carlos é o homem ciumento de “A próxima linha” e de “The end”; Roberto é quem obtém relevo na primeira parte de “Círculo vicioso”; e Wagner é o responsável pela morte de um cachorro em “Verão”.

Essa interpretação se valida por meio do excerto a seguir, que traz à tona alguns detalhes sobre a vida dos personagens que coincidem com os traços expostos nos contos em que eles reaparecem:

[...] então nos minutos que restavam antes de o céu começar a clarear sentávamos na areia para fumar um cigarro ou saborear um gole do uísque do Wagner ou do Campinelli, e era quando falávamos do nosso dia-a-dia, isso que se interpunha como um branco lapso de memória entre cada reunião do grupo (foi aí que ficamos sabendo que [...] o Wagner era diretor-executivo de uma empresa de construção, o Roberto morava no Bom Fim e era jornalista, que o Campinelli tinha por prenome Marcos, era engenheiro orçamentista e cinéfilo inveterado, que o Breno vivia de rendas e pensava em comprar uma casa na praia com dois amigos, o Alexandre era funcionário do Tribunal, a Helena vendedora numa loja de roupas, e Marta, quase sempre calada, apenas uma vez queixou-se de que sua loja não vendia bem e que ela sentia vontade de ir embora da cidade<sup>84</sup> [...] e assim permanecia, mesmo quando

<sup>84</sup> Neste momento, Marta reproduz a mesma angústia sentida pelo protagonista do conto “Exílio”, do livro **Deixe o quarto como está**, também de autoria de Amílcar Bettega Barbosa (2002). Isso implica dizer que a circularidade entre os próprios textos não está presente apenas em **Os lados do círculo**, mas na obra do autor

chegava o momento em que a noite se esgotava e sentávamos para descansar um pouco e fumar cigarros e ríamos e brincávamos uns com os outros) (BARBOSA, 2004, p. 15-16).

Após passarem a madrugada criando figuras na areia a partir de combinações arbitrárias (ou, ao menos, imprevisíveis) entre os objetos que cada participante trouxe, os seus praticantes habituaram-se a confraternizarem juntos, aproveitando os instantes de relaxamento para se conhecerem um pouco mais. Nos termos de Johan Huizinga, “as comunidades de jogadores tendem a tornar-se permanentes, mesmo depois de acabado o jogo” (HUIZINGA, 2017, p. 15). Logo, não é só a cena da montagem das figuras que se renova com regularidade circular e ritualística: a celebração pós-jogo também.

Mais adiante no texto, o narrador esclarece alguns pormenores do encontro noturno:

Claro que o itinerário se altera, isto é já uma característica, as próprias figuras na areia muitas vezes se modificam radicalmente de uma semana para a outra, e embora o destino seja sempre esta beira do Guaíba, variamos bastante o local de execução de cada figura, numa faixa relativamente extensa desde o cais do porto até a zona sul. Houve época em que a polícia andou intrigada com os objetos amanhecidos na praia e montou guarda em vários pontos, o que exigiu mudanças de última hora, quando o trajeto já parecia definido. É dessa época aquela pequena notícia no jornal que falava de uma seita ou sociedade secreta. Não havia dados precisos na nota, apenas a imagem um tanto surrealista de uns objetos dispostos nas areias do Guaíba em forma mais ou menos circular com marcas de pegadas no meio (BARBOSA, 2004, p. 16-17).

Assim como superficialmente se mostra a narração da fábula, o local da reunião dos participantes não é definido com antecedência, materializando-se intuitivamente pela caminhada, pelo tato (isto se aplica também à organização das figuras na areia, cuja variação drástica se atribui ao método empregado pelos participantes: o da tentativa e erro)<sup>85</sup>. Ademais, vale acrescentar que a curiosidade da polícia e dos jornalistas contribuiu igualmente para a consagração desse rito circular: era preciso rodar para definir o local da montagem e, assim, despistar os intrusos.

É importante mencionar que a notícia do jornal sobre “uma seita ou sociedade secreta” é outro elemento que encorpa a autointertextualidade na medida em que é retomada e aprofundada no final da narrativa “Crônica de uma paixão”, como se verá em breve. Em acréscimo, a disposição dos objetos tendente ao formato circular emerge como mais um fator

---

gaúcho como um todo. Para uma compreensão mais detalhada da autointertextualidade entre os livros de contos de Bettega Barbosa, ver a tese **Da linguagem ao círculo**: estudos sobre a composição do conto em Amílcar Bettega, de Amanda Priscila Santos Prado (2018).

<sup>85</sup> Nas palavras de Osman Lins, em **Avalovara**: “pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho” (LINS, 2005, p. 21).

que consolida o círculo como norteador da diegese. E essa configuração em roda das peças nasce de um polígono triangular para, com o aumento incessante dos lados, avizinhar-se, cada vez mais, do círculo, “[...] tentando, buscando essa forma que um dia será perfeita, que um dia será” (BARBOSA, 2004, p. 13):

A mim naturalmente cabia continuar o que já estava escrito, talvez compor uma outra geometria, com Carlos, André, quem sabe com Maria, mas dar nomes e a esses nomes um sentido, uma outra figura possível a partir de uma colher posta num vértice (porque dali partiriam duas linhas imaginárias), noutra um martelo e no terceiro, um pouco mais afastado dos dois, um singelo cinzeiro de prata. Era a nova figura que se esboçava, triangular e básica, a figura inicial, a partir da qual um novo sentido se descortinava, um sentido particular e individual mas que ainda assim (somente algum tempo depois foi possível perceber) comunicava, ainda assim alcançava o outro lado. E no outro lado (somente algum tempo depois foi possível perceber) estavam Marta e seus espelhos, inventando um jogo novo para as peças que éramos eu, tu, o teu vizinho, a telefonista... (BARBOSA, 2004, p. 18).

Esse desfecho do conto é responsável por atar as duas pontas da narrativa de modo a gerar uma circunferência, isto é, através da alusão às peças do quebra-cabeça “que éramos eu, tu, o teu vizinho, a telefonista” recupera-se ao início do texto onde essa expressão fora empregada. O “(somente algum tempo depois foi possível perceber)” repetido é outra marca da circularidade no conto e aponta para o ato reiterativo de meditar sobre a criação não só das figuras na areia, mas também da ficção na medida em que o narrador pretende se vincular à pessoa de Amílcar Bettge Barbosa real.

Dito de outra maneira, o narrador autodiegético que não se nomeia e que apenas referencia a si próprio pelo pronome pessoal “eu” tende a se confundir com o autor real da premiada obra **Os lados do círculo** ao afirmar que se encarregou de produzir uma nova estrutura com Carlos, André e Maria e com a colher, o martelo e o cinzeiro e essa estrutura pode ser vista, pelo leitor, em duas feições distintas: “A próxima linha” e “The end”<sup>86</sup>. Isso significa, em termos práticos, que, caso tente desmembrar o que é ficção e o que é realidade, o leitor fará um serviço tão fecundo quanto o cão galgo que corre, incessantemente, em círculos atrás de um coelho mecânico.

Prosseguindo, então, nessa linha (ou nesse círculo) ténue entre o autor real e o autor ficcionalizado, vai-se ao conto “Crônica de uma paixão”, cuja fábula se desenrola por meio de uma espécie de diário de um personagem escritor (que também mora em Porto Alegre e que

---

<sup>86</sup> E a autointertextualidade não para por aí. No primeiro livro do autor, **O voo da trapezista** (1999), vê-se o seguinte trecho no conto “O tempo das frutas cítricas”: “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).

também se chama Amilcar), no qual se narra, pormenorizadamente, passo a passo da paixão visceral que o protagonista sente por uma mulher que rejeita o seu afeto. Em suas divagações, o narrador autodiegético assegura que

É absolutamente inútil continuar este diálogo, pois a única frase que pode traduzir o que sinto, o que penso e o que faço todos os dias é: eu te amo. Eu te amo, eu te amo, eu te amo, eu te amo, como num disco arranhado, posso tocar indefinidamente o meu disco, mesmo que ele não avance e apenas me repita: eu te amo, eu te amo... (BARBOSA, 2004, p. 59).

Ao falar sobre a inutilidade do diálogo, o personagem Amilcar discorre sobre a impossibilidade de sair do cerco em que seus pensamentos se encontram, ou seja, por mais que tente organizar seus raciocínios de diferentes formas ou por mais que tente escapar por direções distintas, todos os caminhos o levam ao mesmo centro: a paixão desenfreada que o arrebatava. Sendo assim, só lhe resta aceitar a circularidade dos seus juízos, que reproduzem uma mesma frase em *loop* infinito, tal qual um computador com erro no sistema que repete uma janela dezenas de vezes até ser interrompido por uma ação humana.

Com o passar do tempo, o sentimento, que já era vigoroso desde o início, avulta em intensidade, de modo a fazer com que o narrador autodiegético chegasse a vias extremas, cometendo atentados contra o próprio corpo, seja pela falta de higiene ou de alimentação, seja *ipsis litteris* na medida em que ele decepa um de seus dedos, em um momento de loucura, para produzir a sensação de culpa em sua amada. E, após esse ato extravagante, o protagonista emprega os seguintes termos:

Experimento uma espécie de alívio ao sentir que a dor física é maior que a minha Dor, mas aos poucos ela, a Dor, vai se fazendo mais forte, transferindo seu epicentro da mão para esse ponto indefinível desde onde escorre a minha verdadeira e mais bela hemorragia (BARBOSA, 2004, p. 61).

Em outras palavras, ao mutilar o dedo mindinho, o Amilcar ficcional tenta transferir suas penas de uma esfera para a outra, isto é, busca deslocar sua principal dor (a emocional) para a outra camada humana: a física. Essa lógica pode ser associada a uma conhecida máxima de William Shakespeare: “uma chama apaga outra chama, / Cada angústia reduz uma outra dor: / Alegre-se com a dor que hoje reclama, / O desespero cura a dor menor” (SHAKESPEARE, 2011, p. 24).

Em acréscimo, vale ressaltar que a dor do personagem ainda se assemelha a um elétron que, de acordo com seus ganhos e suas perdas energéticas, podem circular de um

orbital para o outro. Nessa senda, as dores se alternam de acordo com as excitações do momento: assim que realizou a amputação, a dor física era o maior fogo; aos poucos, esse lume vai enfraquecendo e a dor emocional volta a incendiar. Portanto, o epicentro da dor consiste em um ponto rotativo, que ora circunda o dedo decepado, ora o restante do corpo na medida em que não é um ponto definível; ou, por outro lado, pode ainda ser visto como um círculo mínimo (um ponto) que se irradia em círculos maiores.

Essa última percepção se apoia na insistência do autor para com os pontos, dado que ele promove um esforço contínuo para problematizá-los desde o texto anteriormente analisado neste capítulo (mais precisamente quando fora citado “o ponto do recomeço”). Em “Crônica de uma paixão” esbarra-se em uma meditação afim: “é estranho, mas depois, já apaixonado, eu tento buscar o momento fatal, aquele a partir do qual me transformo num ser arrebatado, o ponto-limite, e percebo que não há ponto, mas simplesmente uma zona de fronteiras imprecisas” (BARBOSA, 2004, p. 64).

Ao raciocinar sobre o ponto-limite, isto é, o último ponto antes de se fazer o primeiro retorno, à estaca zero do círculo, o narrador autodiegético desenvolve uma preocupação idêntica a do autor real Amílcar Bettega Barbosa, ao passo que procedimentos semelhantes podem ser vistos em outras de suas narrativas. Para se ficar em um exemplo, em “Círculo vicioso”, texto abordado no capítulo II, por mais que não se materialize, expressamente, uma discussão sobre o ponto, o leitor também indaga qual seria o último instante em que o conto deixa de caminhar por uma trilha linear para trafegar por uma via circular.

Essa alteração de uma percepção linear para uma circular repercute, obviamente, na interpretação da narrativa pelo leitor e, mais além, na reflexão do personagem sobre a sua própria existência. Em síntese, o protagonista de “Crônica de uma paixão” passa a questionar o momento exato em que deixou de seguir uma esperada rota linear de vida para emperrar em um rumo circular de paixão, que lhe obriga, reiteradamente, a retornar ao ponto de partida da narração: o amor desmedido que sente por alguém que o rejeita.

Mais adiante no texto, o personagem ainda acrescenta: “um amigo me diz: há pontos que não podemos ultrapassar sob pena de não sermos mais nós mesmos a partir da ultrapassagem” (BARBOSA, 2004, p. 66). É dizer: ao superar o último ponto da circunferência, o Amílcar ficcional constata que não experimenta uma trajetória linear (ao passo que atraca, novamente, no ponto inicial da sua narração), mas sim uma circular, que o impele a repetir os próprios passos indefinidamente. Aqui se aporta, circularmente, em “O puzzle (fragmento)”, exatamente no trecho que se volta para “o ponto do recomeço”: o ponto

é o mesmo em que fora iniciado o percurso narrativo, mas é outro porque, ao se passar nele pela segunda vez, extrai-se novo entendimento.

É através dessa circularidade voraz e incessante (que limita a evolução linear das considerações ora levantadas) que se confirma a dificuldade de demarcar, com exatidão, o momento preciso em que sucedeu a mudança do parâmetro circular para o linear. Novamente aproveitando o conto “Círculo vicioso”, nota-se que o círculo já era o modelo desde o título, ou seja, a circularidade estava lá desde o ponto de partida. Isso implica dizer que o padrão linear esperado pelo leitor (e, talvez, pelo homem em seu cotidiano) não condiz com a configuração das narrativas.

Nesse curso, vale recuperar a consideração de que a linearidade talvez não seja o melhor caminho para se entender a estruturação, em larga escala, da Terra. Como já fora dito no capítulo II, em uma esfera, toda linha reta, se estendida ao máximo, equivalerá a uma circunferência. O mesmo, obviamente, aplica-se ao arco<sup>87</sup>, traço que pode ser apreendido ao se observar a movimentação regular de um pêndulo:

A partir daí, sou arrancado do chão e entregue a uma força que me desorienta e me impele ora para um lado, ora para outro. [...] O resultado de uma tentativa de aproximação minha em relação a ti é sempre desastroso, a distância aumenta e se cria uma espécie de escudo de gravidade: eu me torno grave, com isso te torno grave e o clima entre nós se torna irrevogavelmente grave. Passo a achar que não sou eu quem deve agir, e entrego-me, náufrago que sou, ao sabor da tua conduta, que machuca não por ser ríspida ou enfaticamente negativa, mas por ser pendular (BARBOSA, 2004, p. 64-65).

Na passagem acima, o narrador descreve o percurso pendular que é forçado a fazer por não ter mais o controle dos seus atos, haja vista que se encontra nas mãos da mulher que ama. Nessa senda, ora a amada o puxa para perto de si (quando sente pena do estado deplorável do protagonista), ora o afasta (quando não suporta a parcela de culpa que lhe cabe pelo estado do Amilcar ficcional) e a linguagem empregada pelo narrador reflete esse movimento oscilatório. Ademais, cabe lembrar que o pêndulo, mais do que esboçar um arco, pode também descrever um trajeto circular completo<sup>88</sup>. Assim sendo, seja qual for a representação pendular escolhida (dentre os tipos simples, esférico ou cônico), desaguar-se-á numa circularidade.

---

<sup>87</sup> O arco pode ser definido como segmento de uma curva. Se a distância entre os pontos extremos do arco divide uma circunferência em duas partes iguais (ou seja, se a distância entre os pontos extremos possui a mesma medida que o diâmetro da circunferência), tem-se uma semicircunferência; se equivaler à quarta parte da circunferência, tem-se um quadrante.

<sup>88</sup> Em uma fusão entre as definições encontradas nas apostilas disponibilizadas pelos departamentos de Física da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e da Universidade Católica de Brasília (UCB), vê-se que o pêndulo simples consiste de um pequeno corpo de massa  $m$  suspenso em um ponto fixo por um fio inextensível e de peso desprezível. Quando afastado de sua posição de equilíbrio e abandonado, o corpo oscila em torno desta

Ainda é necessário salientar que, essa alternância entre dois lados se faz presente, vigorosamente, na narrativa “Verão” (próximo texto a ser apreciado) e, com isso, notam-se representações em miniatura da grande estrutura que sustenta **Os lados do círculo** (a divisão entre “LADO UM” e “UM LADO”)<sup>89</sup>. E, ao expandir os limites da circularidade, constata-se que essa macroestrutura se baseia em modelos semelhantes empregados por escritores que influenciaram, assumidamente, o livro de Amílcar Bettega: Julio Cortázar (2011) — especialmente em **Jogo da amarelinha**, pelas divisões “Do lado de lá”, “Do lado de cá” e “De outros lados” — e Sérgio Sant’Anna (1977) — principalmente no conto “O círculo”, conforme o casal protagonista oscila entre os altos e baixos da relação circular amorosa.

Essa intertextualidade (circularidade entre textos) envereda-se, ainda, na direção da autointertextualidade (circularidade entre textos do próprio autor). O excerto a seguir recupera “O puzzle (fragmento)”:

De repente percebo que a garota ao meu lado, aliás ela é quem me faz percebê-la ao tocar o meu braço e dizer *oi, Amílcar*. Eu digo *oi* e noto que ela é bastante jovem e bonita. Ela me pergunta se estou escrevendo e eu digo que não, e ela: *esses tempos li alguma coisa sobre alguém que escrevia um livro a partir de uma notícia de jornal sobre uma sociedade secreta que se reunia à beira do Guaíba e fazia uns rituais estranhos, não sei por que mas quando te perguntei se estavas escrevendo, por um instante, achei que pudesse ser tu, e eu: não, e ela: eu sei que não, foi só uma espécie de flash, essas coisas que passam num relance pela cabeça da gente e que não têm nada a ver com a realidade; na verdade, não estou bem certa do que li, já não lembro mais, talvez eu esteja fazendo confusão com as instalações do Augusto Bora na última Bienal, lembra?, aqueles utensílios domésticos dispostos na orla do Guaíba, ele disse também que trabalhou a partir de uma notícia de jornal* (BARBOSA, 2004, p. 68, *grifos do autor*).

Na cena final da narrativa, o protagonista está em uma festa e uma moça se aproxima e lhe pergunta se foi ele quem escreveu um texto que abordava uma prática análoga a de “O puzzle (fragmento)”. O Amílcar ficcional nega a autoria e, assim, diferencia-se do Amílcar real. No entanto, é relevante apontar que esse fato de mencionar a “sociedade secreta que se reunia à beira do Guaíba” já se constitui como uma autorreferência (autocircularidade) na medida em que um conto de Bettega Barbosa real circula em outro texto seu.

Nesse fluxo, cabe marcar que o conflito autoral presente na fala da jovem também circunda outras narrativas de **Os lados círculo**, a exemplo de “A/c editor cultura segue resp.

---

posição, descrevendo um arco de círculo. Além desse modelo, ainda existem o pêndulo esférico (que se movimenta não em um plano, mas sim em uma superfície esférica, de modo a circular por todas as direções) e o pêndulo cônico (que, em vez de oscilar entre pontos próximos à posição de equilíbrio, descreve uma trajetória circular).

<sup>89</sup> *Grosso modo*, **Os lados do círculo** abriga doze contos. Dez desses estão contidos em duas divisões, “LADO UM” e “UM LADO”, cinco em cada. Os outros dois se encontram fora dessas divisões, um se encarregando de abrir o livro; o outro de fechá-lo. Em suma, a circularidade e a simetria regem a organização da obra.

cf. solic. fax”, conto em que Bettega Barbosa real ficcionaliza outro escritor, Amaro Barros, apontando-o como possível autor do conto “*Mano a mano*” e, nesse caminho, como possível autor de **Os lados do círculo**.

Logo, é válido salientar que esses círculos de encaixe de uma criação dentro criação ainda rondam o conto “Crônica de uma paixão” por outra via: a da construção do “puzzle”. Em outras palavras, explica-se que, no fragmento acima, o Amilcar Bettega Barbosa real potencializa a sua estrutura de feixes circulares aumentando o grau das fontes e/ou influências do texto inaugural da obra, visando a nausear o leitor.

Em resumo, a partir de um suposto fato que sucedia, com certa frequência, às beiras do Guaíba, elaborou-se uma suposta notícia de jornal e esta, então, servira de mote para duas criações artísticas: “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)”. Em “Crônica de uma paixão”, um personagem alude, indiretamente, ao conto “O puzzle (fragmento)” — conforme os fatos, as notícias e a criação artística desse texto tocam em pontos afins aos mencionados — e, ademais, cogita ter se enganado nessa atribuição, fazendo uma nova alusão, esta referente a outro artista: Leonardo Augusto Bora.

Já em “Verão”, como se adiantou um pouco na análise do conto “Crônica de uma paixão”, vê-se um texto que, desde o início, põe em confronto dois lados de um mesmo evento: o atropelamento de um cachorro. Isso se materializa, primeiramente, através da organização textual em colunas: uma para detalhar o cenário do crime, a Vila Cruzeiro, localidade que integra a periferia de Porto Alegre, onde o calor toma conta e as pessoas vivem em situação precária; e outra para marcar o estado mental de Wagner Henrique, empresário bem sucedido, que dirige com pressa excessiva para chegar o mais rápido possível na casa dos sogros e, então, rever sua noiva.

Após essa breve contextualização, a narrativa passa a se estruturar em um único bloco, pois o fato que une os dois lados dessa moeda ficcional se manifesta, de modo a obrigar ambas as partes a conviver no mesmo espaço:

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

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

Devido ao seu atraso para o almoço e a um encontro desgastante que teve com um de seus clientes, Wagner Henrique pisa no acelerador para chegar logo em seu destino e, assim,

aproveitar o resto do dia. Por estar em alta velocidade, não consegue frear a tempo quando o animal de estimação de um dos moradores da Vila Cruzeiro salta na frente do seu veículo. Nessa cena, chama atenção a forma metonímica<sup>90</sup> (que será bastante empregada no conto) com que se descreve o atropelamento: destacam-se as rodas como sendo as responsáveis pela morte do cachorro e não o automóvel por completo, ou seja, são as estruturas circulares do carro que estraçalham o bicho como se ele fosse uma fruta.

É a partir desse evento que os dois flancos da narrativa entram em conflito. As crianças locais, após ouvirem o barulho do impacto, aproximam-se do corpo destruído de Duque. Wagner Henrique tenta explicar que não foi culpa sua, que o cachorro surgiu de forma inesperada. Os adultos também se acercam da cena do crime e repreendem o motorista, que tenta minimizar o acontecido tratando-o como algo sem importância, até que, de repente, um dos meninos que jogava futebol nas redondezas com Bidu assegura que o atropelamento

Foi por gosto, grita o Vadinho, lá do bolo da gurizada, eu vi que ele meteu a roda por gosto.  
 Que é que é isso?, Wagner Henrique, num meio sorriso amarelo.  
 A turma se olha, o sol parece ter ficado maior e mais quente.  
 Argemiro, 24 anos, desocupado, um dos da dupla que está ganhando da Juvenal-Clodoaldo:  
 Se foi por gosto, vai ter que pagar (BARBOSA, 2004, p. 74).

Ao fazer menção à temperatura que se eleva rapidamente, aproveita-se, em certa medida, o mote absurdo de **O estrangeiro**, romance de Albert Camus (1999), no qual o protagonista Meursault assassina um homem, em linhas gerais, apenas por causa do calor e da luz forte, que emanava do sol, em seu rosto. Tal leitura se confirma por meio de duas vias: tanto ao se recuperar o título do conto analisado, “Verão”, quanto pelo curso da própria diegese, que, semelhante à obra de Camus, começa a demonstrar alterações de humor e de cordialidade entre os personagens de modo correspondente à intensidade solar.

Essa circularidade intertextual ainda se alinha a outros mecanismos circulares: a metonímia reiterada, com insistência, da parte pelo todo (quando Vadinho utiliza a expressão “meteu a roda” em vez de falar “meteu o carro”) e do duplo sentido do verbo “pagar”, que, visto em cotejo com a barbaridade do ato central de **O estrangeiro**, levanta a possibilidade de quitar o prejuízo causado à comunidade na mesma moeda, com a morte do atropelador, muito mais do que com uma recompensa financeira.

No trecho a seguir, vê-se o desdobramento dessas projeções:

---

<sup>90</sup> A metonímia também cerca o termo “papaia”, que substitui a palavra “mamão”.

Chulé, 36, passador de toca-fitas no Centro, que estava no bar jogando pife, franzino e cabeludo:

Vai ter que pagar. Vai fazendo o cheque.

Não vou fazer cheque coisa nenhuma.

Ovelha, 29, ex-presidiário e traficante, parceiro do Chulé no pife, um gringo forte e de olhos vermelhos:

Alguém tem que pagar o estrago. Ou tu acha que vai ficar passando com a roda por cima dos outros e a coisa fica por isso? (BARBOSA, 2004, p. 74)

Na mesma proporção em que o sol amplifica a sua potência, a austeridade da comunidade para com Wagner Henrique também aumenta, visto que ele se recusa a oferecer qualquer tipo de compensação pelo assassinato do animal. Nesse sentido, a conversa, já nada amistosa, na medida em que gira em torno do próprio eixo, ou melhor, na medida em que se movimenta em círculo, torna-se mais energética e mais enérgica. Aos poucos, cada morador endereça palavras mais ríspidas ao empresário e, pela resistência dele em relação ao estabelecimento de um acordo, a violência circulará<sup>91</sup> da sua forma primária, a verbal e/ou psicológica, para a sua feição física, como se verá a seguir:

Wagner Henrique não diz nada.

Chulé (gritando e agitando um pedaço de pau na mão): A gente tá esperando o pagamento!

Clodoaldo: Te coça, meu.

Gurizada (em coro, como torcida de futebol): Paga! Paga! Paga!

Wagner Henrique não diz nada. Os caras cercam.

*O Tempra*

**Zulu, Mutuca**  
(com pedras)

**Xexé, Bidu**

**Clodoaldo**  
(rindo)

*Wagner Henrique*  
(apavorado e olhando para trás.  
para o Tempra)

**Chulé**  
(com o pedaço de pau)

**Ovelha**  
(os punhos cerrados)

**Argemiro**

**Juvenal**

**Catê, Unha de Gato**

**Mulheres**

(xingando) (BARBOSA, 2004, p. 75, grifos do autor).

<sup>91</sup> É relevante, ainda, marcar que, neste conto, há, para além da reiteração da metonímia, uma recorrência circular dos ditos populares, mesmo que de forma subentendida. São eles: dois lados da moeda; pagar na mesma moeda; olho por olho, dente por dente.

Impacientes com as recusas de Wagner Henrique sobre ressarcir financeiramente os donos do cachorro atropelado, os moradores da Vila Cruzeiro começam a encurralar o empresário: primeiramente com palavras mais rotundas; em segundo lugar, com danos materiais (Zulu, um dos moleques, arremessa uma pedra no vidro traseiro do Tempra, destruindo-o); e, em terceiro, com agressões físicas que, por fim, desaguarão na morte do motorista. Essa sequência ameaçadora de passos se potencializa pela forma assumida pelo texto: o carro e Wagner são representados em itálico (formato de letra mais fino e, por que não?, trêmulo), enquanto as pessoas da comunidade são expostas em negrito (a feição mais robusta da fonte, a mais grossa).

Essa dualidade se manifesta para ressaltar, com mais pungência, a rivalidade insistente entre os dois lados do círculo ficcional de Bettega Barbosa: minoria e maioria, privilegiados e desprivilegiados, teóricos e práticos, linear e circular, realidade e ficção, razão e desrazão, sanidade e loucura. Nessa esteira, o conto “Verão” se encarrega de mostrar, apenas, um lado do círculo, aquele cuja “vitória” é dada à maioria (numérica) desprivilegiada financeiramente, mas que, por estar unida, torna-se capaz de exterminar seu inimigo com facilidade<sup>92</sup>.

Ademais, tencionando se aproximar do esgotamento da circularidade presente no último excerto analisado, é relevante acrescentar que, ao intentar cercar alguém, o grupo de pessoas que realizará este ato naturalmente se organizará em círculo. No entanto, no trecho acima não é isso que acontece; percebe-se, no máximo e com certo esforço, que é possível esboçar uma semicircunferência que parte de Zulu e Mutuca até Catê e Unha de Gato, deixando Argemiro, Juvenal e as mulheres de fora. Uma justificativa plausível que fora encontrada para isso é que o círculo aparece deformado porque é dessa maneira que o cadáver de Wagner Henrique será encontrado<sup>93</sup>.

Assim se aporta do outro lado do círculo diegético: retorna-se à linearidade comum do texto prosaico através da perspectiva da noiva do empresário, que nada presenciou da contenda entre Wagner e os moradores da Vila Cruzeiro e que, devido aos vestígios deixados pelos assassinos, imagina que o noivo fora vítima de latrocínio. Ante esse contexto, para além

---

<sup>92</sup> O outro lado desse círculo pode ser visto em “A aventura prático-intelectual de Alexandre Costa”, narrativa na qual a minoria poderosa abafa a maioria desprezada socialmente devido ao fato de esta parcela da sociedade achar-se dispersa e, com isso, permitir um combate corpo a corpo, um contra um. Além disso, o ser privilegiado, em seus confrontos, ainda desfruta das suas inúmeras vantagens, travando uma guerra com alguém que nem sabe estar lutando.

<sup>93</sup> Aqui cabe frisar que o corpo de Wagner Henrique será retalhado em três partes: cabeça, perna direita e todo o resto. Vale destacar, ainda, que o conto se divide em três partes: as duas colunas iniciais que demarcam a área de cada grupo social; um bloco textual que representa o embate entre o protagonista e os moradores da Vila Cruzeiro ao partilharem um mesmo território; e outro bloco que se volta para a noiva de Wagner Henrique que tenta encontrar explicações para a morte prematura do noivo. O uso desse número também é recorrente em Murilo Rubião, como se verá em breve.

da revolta, o sentimento que habita em Maria Eduarda é o da injustiça, que a faz perder a vontade de seguir em frente, obrigando-a a repetir as mesmas perguntas — “Por quê? Por quê? O que foi que ele fez?” (BARBOSA, 2004, p. 76); “Por quê, meu Deus? Por quê?” (BARBOSA, 2004, p. 77) — e os mesmos gestos indefinidamente:

Maria Eduarda tem o olhar vago: olha para as travessas fumegantes, a porcelana e os talheres dispostos sobre uma toalha muito alva, mas não vê nada disso, está longe. Mecanicamente, ela se põe a comer, corta o rosbife, verte o molho castanho-escuro sobre o arroz, leva à boca os brócolis tenros, os aspargos carnosos, mas nem percebe que está comendo, ela não se dá conta, ainda não consegue entender, ela come mas não entende, ela come (BARBOSA, 2004, p. 77).

Essa automatização dos movimentos de Maria Eduarda é reforçada, nesta passagem que encerra a narrativa, tanto pela maneira dispersa com que ela se alimenta, quanto pela repetição maçante do verbo comer. Ademais, faz-se necessário ressaltar que Amilcar Bettega Barbosa estabelece, novamente, o confronto entre dois lados: o de quem compreende o contexto em que se deu a morte de Wagner Henrique porque acompanhou a sua sequência de erros (os moradores da Vila Cruzeiro e o leitor da narrativa) e o de quem tenta adivinhar o que motivou esse ato extremo porque não teve acesso à sucessão de equívocos da vítima (a sua noiva e os seus familiares), isto é, o lado de quem acompanhou o desenrolar de um fato e o lado de quem especula sobre o fato a partir de seus resquícios.

Transferindo, agora, o foco deste exame para os textos de Murilo Rubião, vai-se à narrativa curta “A Casa do Girassol Vermelho”, na qual, logo de início, veem-se seis filhos adotivos comemorando a morte do pai posticho:

Xixiu, mal olhou para fora, ficou alucinado com a paisagem. Parecia um monstro. Da janela mesmo, gritou para o mundo que se compunha de quatro pessoas, além dele e de minha irmã Belsie:  
— Nanico, sujeito safado! Tá namorando, não é, seu animal de rabo?!

Nanico tirou rapidamente a mão dos seios de Belinha e respondeu desajeitado: — Tou...

Apenas Belinha, que estava gostando do jardim e das mãos do mano, não ficou satisfeita com a intervenção do irmão dela. No entanto, não se irritou. Ninguém se irritava naquele dia. Somente, como se quisesse mudar de assunto, virou-se para mim, que beijava a um canto a suave Marialice, e propôs:  
— Vamos trocar. Você fica comigo e o besta do seu irmão vai para junto de Marialice (RUBIÃO, 1947, p. 28).

Nesse fragmento que inaugura o conto, nota-se uma euforia gritante entre os personagens envolvidos, o que atrapalha uma compreensão mais clara de toda a cena. Adiantando as explicações que virão mais adiante no texto, indica-se que os seis jovens adotados pela mulher de Simeão, d. Belisária, são procedentes, apenas, de duas famílias: de

um lado, tem-se Xixiu, Belinha e Marialice, sendo todos irmãos de sangue; de outro, vê-se Nanico, Belsie e o narrador homodiegético, que também o são.

Sendo assim, pode-se marcar que a primeira aparição de um mecanismo circular no corpo do texto se revela por meio da complementaridade e/ou da simetria: o número de irmãos de uma família é igual ao da outra (três para cada) e o número de homens é igual ao de mulheres (três para cada); logo, o número de casais formado entre eles também será o três. Esse efeito de correspondência, como já visto, é igualmente empregado com recorrência na obra de Amílcar Bettega Barbosa, quando ele visa a contemplar os dois lados de um mesmo círculo ficcional. Em outras palavras, ambos os autores tentam equilibrar as alas das suas obras repartindo as medidas: o peso colocado no prato circular de um lado da balança é o mesmo colocado no outro lado.

Frente a esse contexto, cumpre ainda esclarecer que Xixiu e Belsie já são casados, enquanto os outros personagens não possuem compromissos amorosos para com os outros, o que, juntamente com a excitação gerada pela morte de Simeão, justifica o desapego entre as partes envolvidas. É dessa maneira que o círculo se manifesta pela segunda vez: pela rotatividade dos casais. E essa circularidade afetiva, que, a princípio, poderia ocasionar uma desavença entre os pares, só causa desconforto em Xixiu, cuja preocupação se concentra, basicamente, na reputação das irmãs:

Se fosse no dia anterior a proposta seria recusada e o negócio dado em briga. Mas, naquela manhã quente, queimada por um sol violento e enorme, a Casa do Girassol Vermelho, com os seus imensos jardins, tão longe da cidade quanto do mundo, respirava uma alegria desbragada.

A troca foi feita sem comentários, enquanto Xixiu, arrastando Belsie pelas mãos, saía da Casa soltando estilhaços:

— Minhas irmãs não são isso que vocês imaginam, corja de imorais! Ah! Se o velho Simeão fosse vivo! (RUBIÃO, 1947, p. 27-28).

Isso significa dizer que, ao atrapalhar os beijos de Nanico e Belinha no primeiro trecho apreciado e ao reprovar verbalmente, mesmo que por meio de uma brincadeira irônica, a troca de casais na passagem acima, Xixiu age como representante da moral e dos bons costumes, papel que, outrora, fora exercido por Simeão — e isto explica a repetição circular, beirando o disco arranhado, da expressão “Ah! Se o velho Simeão fosse vivo!”, que aqui desponta e que perpassará outros excertos. Nesse sentido, cabe marcar que, desde o início do conto, alguns personagens estão a rodar permutando funções como em um rodízio de voleibol: após a morte de Simeão, Xixiu é quem se encarrega de recuperar, ainda que de forma branda, os preceitos

do velho; depois do sumiço de Xixiu, como se verá adiante, o narrador se sentirá responsável por assumir o posto do cunhado em relação à liderança do grupo.

Em acréscimo, é de extrema relevância atribuir destaque ao uso de dois termos expressamente circulares: o sol violento, que, de certo modo, recupera os textos **O estrangeiro** e “Verão”, ao promover uma agitação incontrolável dos corpos; e o girassol vermelho, flor heliotrópica (ou seja, que rotaciona seu caule de modo a estar sempre em direção à luz solar), incumbido de nomear a casa em que habitam os personagens.

Efetuada a comutação dos pares, os três casais se dirigem à represa sem qualquer demora. Tão logo alcançam a barragem, Belinha e o narrador prontamente se despem e mergulham no açude. Após enfasiar-se da brincadeira aquática, a moça inventa uma nova diversão: impedir que seu parceiro saia da água. Este, instantes depois de escapar dos ardis da jovem, entre a raiva e a volúpia, declara ter feito o seguinte:

Agarrei o seu corpo ainda molhado e apertei-o com força. [Belinha] Gemeu, chamou-me [de] estúpido e rolou comigo na relva macia. Acabamos em carícias voluptuosas, em desejos inconfessáveis.

Já estávamos alheios a tudo que não fosse nós mesmos, quando Xixiu, correndo para o nosso lado, nos ameaçou com o passado:

—Ah! Se o velho Simeão fosse vivo, cambada de sem-vergonhas! Sairia tiro...

Belinha assustou-se e, com a fisionomia transtornada por repentino terror, murmurou, entre os dentes, as palavras do irmão: “Se o velho Simeão fosse vivo...” Apertando fortemente os seios contra o meu peito, repetia várias vezes a frase, dando uma entonação violenta de prazer às suas palavras. Repetia, repetia, convulsa e enlouquecia, colando, a espaços, os seus lábios nos meus (RUBIÃO, 1947, p. 29).

Assim que se vingou das troças de Belinha envolvendo-a circularmente em seus braços com firmeza excessiva, o narrador homodiegético e a moça rolaram lascivamente à beira do açude. Processo semelhante incorre com as referências ao velho Simeão, que rolam da boca de Xixiu para a da sua irmã e lá se viciam, passando, então, a rodar desvairadamente. E, da mesma maneira com que a reincidente alusão de Xixiu a Simeão atingira Belinha, a loucura desta ricocheteia na direção do rapaz “como que por uma corrente elétrica” (RUBIÃO, 1947, p. 30).

Em consequência disso, o narrador decide contextualizar toda a rixa de Xixiu e Simeão, com vistas a perscrutar a origem do conflito, que se desencadeara imediatamente após a morte de d. Belisária. Achando-se livre das interferências da esposa, o velho Simeão optou pela separação dos filhos adotivos, posicionando os meninos em um lado da casa e as meninas do outro e os proibindo de estabelecer contato entre si. Em uma noite, Xixiu, contrariando a censura, encaminhou-se ao aposento feminino e fora flagrado por Simeão, que

o obrigou a casar-se com Belsie. Contudo, mesmo após o matrimônio, o casal continuou a viver afastado, estando impedido de realizar qualquer aproximação.

Esse decoro lunático de Simeão acirrou ainda mais o convívio, que nunca fora pacífico, entre o filho adotivo e o pai cruel. O resultado era previsível: em uma tarde, os dois chegaram às vias de fato:

Há duas horas [Xixiu e Simeão] trocavam murros. Sentíamos que o meu cunhado começava a fraquejar, a perder, porém não intervínhamos na luta. Mesmo Belsie permanecia calma, aguardando o resultado da contenda.

Todavia, numa hora que Xixiu levou um murro mais forte, avancei para Simeão e lhe dei uma dúzia de socos no rosto. Não era preciso tanto. Um pescoção foi o suficiente para imobilizá-lo. Os restantes serviam para deixá-lo desacordado no chão.

A turma delirou. Levantamos Xixiu e juntos, as mãos entrelaçadas, dançamos em torno do corpo inanimado do vencido. Esperamos que voltasse a si. Quando recobrou os sentidos, não se mexeu. Limitou-se a nos olhar com raiva. Continuamos a dançar pela tarde adentro. Todos os acontecimentos alegres de nossa existência foram sempre comemorados com bailados coletivos (RUBIÃO, 1947, p. 32-33).

Se no trecho anterior fora Belinha que, em certa medida, executou o papel de Xixiu conforme repetia exaustivamente a expressão do irmão, no fragmento acima é o narrador que substitui o cunhado. Ao ver que Xixiu estava em desvantagem na luta contra Simeão, o narrador, enfim, interfere na luta, aplicando golpes de mão fechada que deixaram o velho desmaiado. Como forma de comemoração, os seis jovens bailaram uma “dança de roda” em volta do corpo desfalecido.

Posteriormente, Simeão, desejoso de vingança, juntou-se a dois outros homens e amordaçou o narrador para aplicar-lhe uma sova. A vítima nada pôde fazer. E, durante os dias que passou acamado, o narrador projetava atacar o velho assim que surgisse a oportunidade, plano que nunca entrou em voga porque Simeão, a partir daquela surra, sempre andava armado e acompanhado por um capanga. Foi por

Três anos [que] durou aquela guerra [fria e] surda. Até que um dia o velho teve uma síncope cardíaca e morreu [...]

Demos início à festa. Amarramos a mulher e, em seguida, armados, pegamos o guarda-costas do velho. Trouxemos a cama deste último para o jardim, onde estendemos o cadáver. Enfiamos uma rosa vermelha em suas mãos e cuspiamos todos na sua face.

Quem levou a primeira surra foi a mulher. O negro, mandei que o soltassem: queria bater nele sozinho, livre.

Ao certificar-se de que tinha pela frente um só adversário, exultou. Não por muito tempo. Os meus punhos, caindo no seu corpo, na sua cara, com toda a raiva que me provocava a lembrança do velho Simeão, fizeram-lhe ver que estava perdido.

Liquidado o negro, que ficou estirado no chão, recomeçamos o bailado de três anos atrás, em torno do corpo do velho. Dançamos, cantamos até que a noite nos encontrasse exaustos. (Xixiu gritava convulso) (RUBIÃO, 1947, p. 34).

É com regularidadeafiada, característica que comprova a existência de um movimento periódico, que os fatos ressurgem: após três anos exatos dos dois incidentes, alguém é, novamente, amarrado<sup>94</sup> para receber uma corça, assim como ocorre, outra vez, uma luta entre dois homens<sup>95</sup> e o narrador sagra-se (de novo) vencedor devido à força dos seus murros. Além disso, é imprescindível apontar que os festejos da vitória também são congêneres: uma dança circular ao redor dos vencidos.

Esses últimos fatos se deram na véspera da cena em que os seis filhos adotivos se encaminham à represa para comemorar a morte de Simeão e é por eles que se retorna ao ponto onde a narrativa fora interrompida antes da digressão. Reestabelecendo, enfim, o instante dessa suspensão, lembra-se que Xixiu estava descompensado, repetindo, a todo momento, palavras de ódio contra o finado. Pois bem: logo após bradar outra dessas imprecações, o líder do grupo mergulha na represa, sumindo em uma curva. A princípio, ninguém se preocupou, mas, na proporção que o tempo ia passando e Xixiu não retornava, a aflição de todos crescia. Já era tarde: o maior rival de Simão fora ao encontro do velho carrasco em outro plano e nesta luta não haveria interferência de nenhum dos outros jovens como acontecera na primeira vez.

Ante essa tragédia, não mais havia motivo para comemorações. Nesse panorama, quatro dos jovens se mantinham cabisbaixos, enquanto Belsie ainda gritava pelo marido desaparecido. Confundido pelo infortúnio, o narrador homodiegético tentava elevar o ânimo dos companheiros, imitando, sem sucesso, a postura afrontosa do defunto:

Era preciso reagir. O espírito de Xixiu acordara dentro de mim. Avancei doido pela estrada e, passando na frente dos companheiros, intimei-os a parar. Imprequei com furor. Xixiu soltava estilhaços pela minha boca. A luta seria agora contra a sombra do velho Simeão. Ameacei, esmurrando o peito. Tracei planos para a memorável campanha. Aos poucos, a minha voz foi amortecendo. Olhavam-me mudos, cheios de melancolia. (Xixiu morrerá mesmo). Dei-me por vencido. Não adiantava lutar. Tudo se quebrara. Humilhado, sentindo a desaprovação dos que me fitavam, virei-me terno para Belinha e lhe disse comovido:  
— Este foi o último dia, Belinha.  
Não respondeu. Esticou para o alto os olhos inexpressivos e embaçados. Abaixou-os depois para o ventre, onde começavam a surgir as primeiras pétalas de um minúsculo girassol vermelho (RUBIÃO, 1947, p. 38).

<sup>94</sup> Vale lembrar que o ato de amarrar alguém implica, de forma genérica, fazer um círculo em torno dos braços da pessoa ou, possivelmente, dentro do contexto da narrativa, atá-la a um tronco circular.

<sup>95</sup> E aqui se marcam as novas sucessões: o narrador executa, novamente, o papel de Xixiu e, ao mesmo tempo, o seu; o negro simboliza o velho Simeão; a mulher corresponde ao narrador que levou uma sova há três anos; e Simeão morto prenuncia a morte de Xixiu (o primeiro que lhe substituiu) e a flor vermelha que irá despontar no ventre de Belinha (que assumiu o lugar do irmão ao remoer a lembrança do velho).

Como já fora realizado anteriormente, os papéis dos personagens, mais uma vez, circulam de um para o outro: após a morte de Xixiu, o narrador busca representá-lo sem sucesso (tal qual o capataz corresponde, de forma malsucedida, ao seu patrão no confronto com o narrador); do mesmo modo, cumpre salientar que o girassol vermelho próximo da (ou na) circularidade do umbigo de Belinha alude à rosa vermelha colocada nas mãos do cadáver de Simeão.

Nesse curso, é cabível afirmar que a flor heliotrópica nascida no ventre da moça opera como a última peça circular do texto, retratando, por meio de símbolo, a esterilidade dos (f)atos: por mais que os papéis rodem entre os personagens, cada um só executa suficientemente bem a sua parte; por mais que se tente seguir uma trajetória linear, os personagens só são capazes de caminhar em círculos, reproduzindo as mesmas ações indefinidamente (Xixiu e Simeão estão condenados a se enfrentar em qualquer plano em que se encontrem; o narrador está fadado a imitar os atos de Xixiu *etc.*). Em síntese: tudo se movimenta apenas em torno do próprio eixo e, por isso, nada avança.

Encaminhando, finalmente, este capítulo para o seu termo, vai-se ao conto “O pirotécnico Zacarias”, cujo narrador autodiegético se encarrega de apresentar ao leitor o grande dilema que o oprime: saber se está vivo ou morto. Assim sendo, passa a elencar argumentos que reforçam ambas as percepções, de modo a manter o impasse sobre a sua condição. Posteriormente, o protagonista se empenha em descrever o momento em que se deu a sua suposta morte, para que o leitor tire as suas próprias conclusões:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro cheio de listas vermelhas, de um vermelho compacto semelhante a densas fitas de sangue: Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor.

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou (RUBIÃO, 1947, p. 42).

O excerto acima não é muito claro e nada ilumina sobre o atropelamento sofrido por Zacarias, ou seja, a dúvida do leitor permanece, pois não se sabe ao certo se o protagonista estava tendo alucinações e por isso finda sofrendo o acidente (e, nesse curso, não é capaz de julgar o próprio estado justamente por não apresentar os requisitos mentais adequados) ou se, no exato instante que o carro o acertou, deu-se início a rotatividade das cores, isto é, se a partir da violência do choque, Zacarias ultrapassara a realidade física para adentrar em um plano etéreo e/ou espiritual. Diante disso, o leitor é obrigado a percorrer, assim como o protagonista, pelas sinuosas veredas de um labirinto circular aparentemente irresolúvel.

O trecho subsequente ainda potencializa a nebulosidade do caso e, nesse fluxo, lança duas projeções: ou se configura como uma vigorosa continuação dos devaneios de Zacarias ou como a vida que se concentra em um *flash* quando se está à beira da morte:

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Presente!

Senti-me rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se lhe faltasse o apoio do sol. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa e irresistível. Em vão tentei agarrar-me às árvores, cujas ramagens retorcidas e puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Nas mãos eu levava uma roda de fogo, a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia. Mais adiante o círculo de fogo se multiplicou em cores (RUBIÃO, 1947, p. 42-43).

Devido à força do impacto do veículo em seu corpo, Zacarias, de imediato, sente a cabeça girar em descompasso. Nessa altura, para ele, é como se o sol deixasse de ser o núcleo da Via Láctea e, assim, parasse de atrair a Terra e esta passasse a rodopiar desgovernada pelo universo. Além disso, o protagonista faz questão de mencionar outro mecanismo circular que o circunda nessa circunstância: a roda de fogo, elemento que alude à profissão de Zacarias, a pirotecnia, e, mais além, resgata a circularidade das cores do excerto analisado anteriormente.

Mas, antes de comentar sobre o giro da cabeça, o leitor depara com uma espécie de chamada, na qual o nome de Simplício Santana de Alvarenga é convocado e este confirma a sua assiduidade. Nessa esteira, cumpre salientar que (tanto no trecho acima como no que será analisado logo a seguir) se materializará uma fusão entre as duas possibilidades interpretativas aqui levantadas, ou seja, há, primeiramente, uma alusão à infância de Zacarias (tempo no qual o pai dele narrava as histórias de quando era criança); para, em seguida, serem borradas as cercas do real mediante as alucinações do narrador (na medida em que ele afirma enxergar círculos de fogo e árvores distorcidas).

Essa asserção sobre a narração das experiências infantis do pai de Zacarias se patenteia através do fragmento subsequente, que ratifica a circulação de memórias entre o pai e o filho (e, por extensão, entre o pai, o filho e o leitor). Contudo, essa informação pouco contribui para esclarecer o trecho, na medida em que este rompe com qualquer possibilidade de ordenação linear do pensamento, alçando-se como um redemoinho formado por um misto de fatos, lembrança desses fatos e desvarios:

(Ao meu lado dançavam fogos de artifício. O arco-íris engolia tudo).

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Não está?

—Tire a mão da boca, Zacarias!

— Quantos são os continentes?

— E a Oceania?

— Dos mares da China não mais virão as quinquilharias!

A professora magra, esquelética, os olhos vidrados saltando das órbitas, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. As varetas eram compridas, tão longas que obrigavam d. Josefina a ter os pés distanciados uns dez metros do assoalho e a cabeça, coberta por fios de barbante, quase encostada ao teto.

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Meninos, amai a verdade!

A única verdade, porém, era que d. Josefina havia morrido vinte anos antes, isto é, algum tempo depois que papai tomou por hábito nos contar, à noite, as suas reminiscências de infância (RUBIÃO, 1947, p. 43).

Nesse fragmento, que completa e intensifica a cena anterior, o nonsense aflora em seu mais alto grau: as cores novamente abundam através dos fogos de artifícios e, mais além, através do arco-íris<sup>96</sup> (palavra que remete não só ao arco em seu sentido matemático, mas também à epígrafe que inaugura o livro **O ex-mágico** conforme se verá no próximo capítulo); as falas da professora são totalmente desconexas; e o nome de Simplício Santana de Alvarenga é reiterado circularmente sem qualquer explicação sobre quem seria essa pessoa. Em síntese: os pensamentos de Zacarias rodam, rodam, rodam e não levam a lugar algum, ou melhor, levam sempre ao mesmo lugar de incerteza e de impalpabilidade.

Após esse instante de descontrole mental, Zacarias tenta reordenar, linearmente, o seu raciocínio, voltando à cena do seu atropelamento. No entanto, é justamente por retornar ao fio da meada que ele acaba sendo tragado, outra vez, pela circularidade, vendo-se, praticamente, coagido a repetir, com poucos desvios, o excerto sobre as cores:

A principio foi azul, depois verde, amarelo e o negro. Um negro cheio de listas vermelhas, de um vermelho compacto semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelos, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Sem cor é que eu sempre desejei viver. Viver, cansar bem os músculos andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens (RUBIÃO, 1947, p. 44).

A passagem acima em muito se aproxima do primeiro excerto de “O pirotécnico Zacarias” aqui analisado e é justamente por essa proximidade que se afirma como outro trecho. Essa diferença entre os fragmentos é acentuada ao se observar os finais de ambos: no primeiro, atribui-se destaque à cor branca (a cor que concentra todas as cores em seu bojo); no segundo, dá-se em relevo à cor negra (a ausência de cor). Nesse sentido, vê-se que Rubião se

<sup>96</sup> É importante salientar que em **O ex-mágico** há uma divisão intitulada “I Arco-íris”, logo a primeira, na qual se localizam os contos “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “A Casa do Girassol Vermelho” e “O pirotécnico Zacarias”. Em duas dessas três narrativas (em “O ex-mágico da Taberna Minhota” e em “O pirotécnico Zacarias”), há uma referência textual ao arco-íris. Processo semelhante ocorre na unidade “II Mulheres”, onde aparecem menções a maio nos contos “Mariazinha” e “Elisa” (apenas “Bárbara” fica de fora). Essa circularidade incompleta dos termos reitera a compreensão do projeto estético de Rubião aqui defendida: cabe, sempre, ao leitor rematar, com a sua leitura, os círculos abertos pelo autor.

aproveita da circularidade não só por recuperar uma passagem do início do texto, mas também por empregar o recurso da simetria e/ou da complementaridade: se de um lado se encontra a abundância de cores, no outro deverá estar o seu reverso: a total ausência delas.

E tais mecanismos circulares caminham em direção à ênfase do fado circular do pirotécnico de flamar por entre seus pensamentos sem achar progresso e, ademais, de perambular por entre as ruas da cidade sem achar conforto ou acolhimento. Esse desamparo também é marcado por um meio circular empregado em “A Casa do Girassol Vermelho”: a rotatividade dos papéis.

Essa possibilidade se lança na narrativa a partir das lembranças da infância do pai de Zacarias (que, de certo modo, se camuflam dentre as recordações do protagonista, levando o leitor a confundir as memórias e a duvidar sobre quem vivenciou as experiências narradas) e começam a ganhar corpo a partir da recapitulação detalhada do acidente e dos seus desdobramentos, mais precisamente através simpatia inicial de Zacarias por Jorginho (um dos rapazes que estava no veículo que o atropelou).

De maneira mais pormenorizada, tem-se: após o acidente, as três moças que se achavam no carro desmaiam e os três rapazes<sup>97</sup> que as acompanhavam entram em discussão sobre qual será o melhor jeito de resolver o caso. Jorginho, então, sugere deixar as jovens na estrada e, depois, o cadáver de Zacarias no necrotério, solução refutada com unanimidade. Depois dessa rejeição por parte dos colegas, o rapaz passa a assoviar “uma composição de Zequinha de Abreu” (RUBIÃO, 1947, p. 45), artista que em muito agrada Zacarias.

Entretanto, não será apenas essa empatia a responsável pela troca de papéis entre os dois personagens, mas sim o retorno do narrador “à vida” após o seu desfalecimento. Na medida em que os rapazes discutiam sobre o destino do cadáver do protagonista, levantara-se a possibilidade de jogá-lo no precipício. Isso desagradaria Zacarias, pois, provavelmente, ninguém saberia do seu perecimento e, nesse curso, o seu nome sequer aparecia nos jornais.

Desse modo, Henrique, jornalista da Gazeta<sup>98</sup>, amigo do narrador, não poderia noticiar a sua morte com quase as mesmas belas palavras que empregara no necrológio do pai do protagonista. E, por outro lado, caso o seu corpo fosse encontrado, o jornalista do Estado<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Aqui, vê-se outra semelhança com “A Casa do Girassol Vermelho”: novamente, são três homens e três mulheres a formarem três casais.

<sup>98</sup> Por mais que os textos de Murilo Rubião não costumem apresentar nenhuma referência direta a uma cidade real, é possível compreendê-los dentro de um cenário mineiro, levando-se em consideração tanto a ambientação provinciana dos textos (coerente com o estado à época de produção das narrativas), quanto a naturalidade do autor e, logo, a sua experiência de vida. Sendo assim, a Gazeta referida é, provavelmente, a **Gazeta de Minas**, o jornal mais antigo do estado de Minas Gerais.

<sup>99</sup> Seguindo a lógica do contexto mineiro, o Estado pode ser visto como o **Jornal Estado de Minas**.

poderia levantar falsas conjecturas sobre ele empregando as mesmas palavras ácidas que usara contra seu pai:

Tão comovido eu me encontrava, pensando nas palavras de Henrique, que não me amargurei ao pensamento de que o cronista do “Estado”, (rancoroso inimigo da minha família) repetiria sobre a minha morte a mesma notícia que dera quando Zacarias sênior fez a derradeira viagem.

“Ultimamente o infeliz jovem andava meio perturbado das faculdades mentais, o que o levou a um gesto tão desesperado”.

Sobressaltei-me lembrando-me dessa frase. Quem sabe se alguém, encontrando o meu corpo, na estrada, não formularia logo a hipótese de que eu me tivesse jogado embaixo do automóvel com o fito de suicidar-me?

Não. Meu pai se suicidara, mas não eu! Ele estava sofrendo das faculdades mentais, não era mentira do “Estado”. Mas, não eu! Nunca, nunca fui louco! (RUBIÃO, 1947, p. 48).

Seja em relação à notícia da Gazeta, seja em relação à notícia do Estado, cogita-se que ambos os textos sobre a morte o pai de Zacarias seriam reproduzidos, quase integralmente, para também comunicar a morte do filho. Esse revezamento circular de funções ainda se revela através dos nomes dos personagens, já que ambos se chamam Zacarias Alves, diferenciando-se, simplesmente, pelo acréscimo de “Filho” no nome do protagonista. Nessa senda, um sucederia o outro não só na dinastia dos pirotécnicos (tradição ancestral da família), mas no mesmo destino fúnebre de morte violenta.

Frente essa possível reprodução de fatalidades, coube ao narrador autodiegético a rebeldia, projetando, para si, uma existência única, almejando apartar-se do desfecho enlouquecedor do pai. É a partir dessa insurgência contra a própria descendência que Zacarias receberá a sua nova herança: ao finalizar o raciocínio sobre as implicações jornalísticas da sua morte, o protagonista decide protestar contra todas as resoluções expostas até aquele minuto pela roda de amigos, exigindo, aos rapazes, que escutassem o principal interessado na discussão: ele mesmo; e Jorginho, ao deparar com a revolta de Zacarias, empalidece e desmaia. Depois de um breve diálogo entre a vítima e os outros dois rapazes, as partes conseguem selar um acordo: eles deixariam Jorginho na estrada e o protagonista substituiria, na farra noturna, o homem desacordado (proposta que também fora aceita pelas moças tão logo elas se reanimaram).

Após o rodízio de funções entre Jorginho e Zacarias, este insiste em descer no cemitério, repetindo o termo diversas vezes, apesar de os jovens assegurarem que o local estava fechado naquela hora. Retornando à solidão, Zacarias, enfim, encaminha-se ao fechamento do círculo narrativo, descrevendo o seu já visto estado de “desequilíbrio entre mundo exterior e os meus olhos, que desde aquele dia se agoniavam em uma tentativa febril

de se acostumar ao colorido demoníaco [...]” (RUBIÃO, 1947, p. 50-51) e apontando as últimas atividades que exercera antes de ser considerado um morto-vivo pela população: dedicara-se a folhear os jornais em busca de alguma notícia sobre o seu falecimento; como não encontrara nada, passou a procurar as testemunhas do acidente, atracando no mesmo resultado malgrado. E, assim, Zacarias, finalmente, resgata o início da diegese, no qual as pessoas temem se aproximar dele e no qual ele aguarda a descida da cor branca sobre a terra, oferecendo a sensação de reinício de ciclo.

Ao término da discussão destes cinco textos, pode-se, enfim, elencar e contrastar os elementos circulares empregados pelos dois autores. Ambos se aproveitam: 1) da alusão expressa ou subentendida ao círculo, com Bettega Barbosa tendendo ao uso maior da referência direta e Rubião ao da velada e/ou da simbólica; 2) da repetição lexical, com destaque a Murilo Rubião pela recorrência do emprego desse recurso nos seus dois contos analisados; 3) das ações repetitivas dos personagens, que agem como CDs arranhados; 4) do enredo circular, com Bettega Barbosa atando o final da narrativa com a introdução e com Rubião iniciando os textos *in media res* ou *in ultima res* para, depois, recuar ao começo do conto e dele, então, retornar ao ponto em que a narrativa fora suspensa; 5) do confronto constante entre dois lados, como a realidade e a ficção e como o real e o sobrenatural, com Amilcar Bettega Barbosa se inclinando ao primeiro embate e Murilo Rubião ao segundo; 6) da simetria e/ou da complementaridade: o que se coloca de um lado do círculo narrativo, coloca-se do outro; 7) das questões e/ou das ideias insistentes, a exemplo do ponto-limite em Amilcar Bettega Barbosa, e do número três, em Murilo Rubião; e 8) do círculo como forma de violência, seja física ou psíquica, contra os personagens (roda que atropela, corda que amarra *etc.*).

Em relação às particularidades de cada autor, cumpre apontar que apenas o autor gaúcho recorre: a uma disposição gráfica circular, na medida em que a sua ficção alterna, circularmente, entre formas convencionais (lineares) e formas não convencionais (duas colunas, distintos tipos de letras, desenhos da cena através do arranjo das palavras *etc.*); à sintaxe reiterativa, ao passo que estruturas frasais são repetidas com insistência; à autointertextualidade (textos que circulam em outros textos através de personagens e de fatos); à autoficção exaustiva (o escritor converte-se em personagem com o intuito de esvanecer as fronteiras entre realidade e ficção); e à metonímia, na medida em que ela é reproduzida persistentemente; e que somente o autor mineiro se vale da rotatividade dos papéis entre os personagens.

## 6 UM RELATÓRIO DE EPÍGRAFES E DE CÍRCULOS PARA UMA ACADEMIA <sup>100</sup>

O aspecto das rodas, e a obra delas, era como a cor de berilo; e as quatro tinham uma mesma semelhança; e o seu aspecto, e a sua obra, era como se estivesse uma roda no meio de outra roda.

*Ezequiel, I, 16*

O primeiro capítulo do livro de Ezequiel é responsável por inaugurar as visões proféticas desse judeu relativas à ruína de Jerusalém. Nesse primeiro momento, há a marcante presença de rodas, de aros e de cambotas, objetos encarregados de abrigar o espírito do ser vivente. E, mais precisamente, na epígrafe acima, faz-se menção a uma estrutura de círculos concêntricos, na medida em que as rodas se encaixam dentro de outras rodas.

Tal armação circular é semelhante à organização das epígrafes nas obras de Murilo Rubião e de Amílcar Bettega Barbosa. Em **O ex-mágico**, são dispostas seis epígrafes: uma para abarcar o livro por inteiro e as outras cinco referente aos cinco capítulos e/ou temas em que se dividem a obra (cada capítulo e/ou tema comporta três contos). Já em **Os lados do círculo**, há três epígrafes: uma para o livro todo e as outras duas para os dois capítulos que cindem o livro (em cada capítulo, encontram-se cinco contos e, fora de qualquer subdivisão, existem outros dois: um no início da obra e outro no fim).

Nesse caminho, ainda compete destacar o caráter profético contido tanto no livro de Ezequiel, quanto nas epígrafes das obras ora investigadas, o que implica dizer que ambas as instâncias se incumbem de anunciar o declínio de um povo ou de seres isolados. Por outro lado, enquanto no livro de Ezequiel se atribui às rodas a obrigação de conter o espírito do ser vivente, nas obras dos autores brasileiros, os círculos epigráficos contêm a síntese do destino dos personagens, configurando-se, *a priori*, como uma lei divina inquebrantável, impossível de ser violada.

Diante disso, aproveitam-se as contribuições Jorge Schwartz (1981), justamente por seu trabalho figurar como referência no que diz respeito à análise das epígrafes rubianas. Devido à eficácia de seu método, pretende-se expandir a abordagem de Schwartz para **Os lados do círculo**, sempre levando em consideração as especificidades desta obra. Desse modo, também cumpre frisar que a leitura das epígrafes de **O ex-mágico** aqui feita respalda-

<sup>100</sup> Parte da análise apresentada neste capítulo, em especial sobre as epígrafes de **O ex-mágico**, está presente, também, no ensaio enviado à revista **Letras & Letras** mencionado no capítulo III.

se nesse teórico apenas até certo ponto, mais precisamente até o momento em que será preciso romper com o teor otimista, defendido por ele, de algumas epígrafes.

Nessa esteira, pretende-se caminhar sob a luz do espírito transgressor do símio do conto “Um relatório para uma academia”, de Franz Kafka (1999), que planeja se diferenciar dos seus ancestrais para garantir a sua sobrevivência. Sendo assim, almeja-se praticar uma leitura em contraponto, na qual é preciso “[...] ler o que está ali e o que não está, e sobretudo [...] enxergar a complementaridade e a interdependência, em vez de uma experiência isolada [...]” (SAID, 2011, p. 167), pois, como diria Alberto Manguel (2000), “todas as verdadeiras leituras são subversivas, a contrapelo [...]” (MANGUEL, 2000, p. 27).

Em adição a isso, salienta-se que este tópico se concretiza por meio de um trajeto que se quer circular: ao se ler um texto a partir de sua epígrafe, faz-se uma determinada leitura, isto é, a epígrafe (e, por extensão, a obra de onde foi retirada) interfere diretamente na leitura do texto que a segue; por outro lado, ao término da leitura, costuma-se voltar ao ponto de partida (a epígrafe), ressignificando-o, ou seja, a leitura do texto influencia a releitura da epígrafe e, mais além, do contexto no qual a epígrafe foi extraída. Para se empregar os termos de Jorge Schwartz:

Toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída de seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: por um lado, a carga semântica do seu passado (o texto do qual provém); por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, ao ser inserida no novo contexto (SCHWARTZ, 1981, p. 4).

Portanto, fica claro que essa releitura da epígrafe confere uma interpretação distinta da primeira leitura. Dessa forma, envereda-se em um circuito circular ininterrupto: a leitura da epígrafe demanda a leitura do texto; a leitura do texto requer a releitura da epígrafe; a releitura da epígrafe anseia pela releitura do texto e assim sucessivamente. Nas palavras de Sérgio Alcides (2006), em “A parábola inconformada”, “[...] é como se o conto estivesse ao lado, e não abaixo da epígrafe” (ALCIDES, 2006, p. 90).

Isso posto, já se pode passar, primeiramente, ao estudo das epígrafes contidas na obra de Murilo Rubião. Seguindo o esquema elaborado por Jorge Schwartz, vê-se:

**Figura 10** — Esquema de **O ex-mágico** segundo Jorge Schwartz

	Título das unidades	Epígrafes	Grupos de contos
Arquiepígrafe	I. Arco-íris	— Epígrafe 1	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. "O ex-mágico"</li> <li>2. "A Casa do Girassol Vermelho"</li> <li>3. "O pirotécnico Zacarias"</li> </ol>
	II. Mulheres	— Epígrafe 2	<ol style="list-style-type: none"> <li>4. "Bárbara"</li> <li>5. "Mariazinha"</li> <li>6. "Elisa"</li> </ol>
	III. Montanha	— Epígrafe 3	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. "A noiva da Casa Azul"</li> <li>8. "A cidade"</li> <li>9. "Alfredo"</li> </ol>
	IV. Condenados	— Epígrafe 4	<ol style="list-style-type: none"> <li>10. "O homem do boné cinzento"</li> <li>11. "Marina, a Intangível"</li> <li>12. "Os três nomes de Godofredo"</li> </ol>
	V. Família	— Epígrafe 5	<ol style="list-style-type: none"> <li>13. "O bom amigo Batista"</li> <li>14. "Memórias do contabilista P. I."</li> <li>15. "Ofélia, meu cachimbo e o mar"</li> </ol>

Fonte: Jorge Schwartz (1981).

De modo mais detido, esclarece-se que o teórico desenvolve a sua análise epigráfica mediante uma estrutura hierárquica, na qual há uma epígrafe que envolve todas as outras, a arquiepígrafe (a do livro como um todo), enquanto as epígrafes de cada grupo de contos (I Arco-íris; II Mulheres; III Montanha; IV Condenados; e V Família) funcionam como partes menores dessa arquiepígrafe. Para empregar os seus termos, "o carácter circular/substitutivo da leitura epigráfica permite o acoplamento das mesmas" (SCHWARTZ, 1981, p. 9).

Nesse contexto, pode-se associar o método de abordagem de Schwartz à ideia de conjunto matemático, observando-se a ligação existente entre cada conjunto numérico. Em outras palavras, verificar-se-á o "conjunto epigráfico" menor e a sua relação com o "conjunto epigráfico" que o cerca. Por outro lado, para facilitar o entendimento, será adotado um percurso inverso ao empregado nas aulas de matemática (isto é, iniciar-se-á pelo conjunto maior para depois se ingressar nos menores), tendo em vista uma melhor adaptação às necessidades deste objeto de estudo.

Traçado esse breve panorama, já é necessário apartar-se de Schwartz. A partir desse ponto, o teórico se debruçará no estudo particular de cada epígrafe, e, por extensão, na sua relação com as epígrafes que a cercam. Tal procedimento, como já se explicou no parágrafo anterior, é idêntico ao que se irá realizar neste trabalho, mas os resultados de ambos os

exames são distintos: conforme argumenta Schwartz ao longo de sua observação, há uma lógica de regressão linear contida nas epígrafes, a qual principia no sentimento positivo da esperança até culminar na negatividade da desilusão; para o autor deste inquérito, o desamparo está circundando desde o início e todas as epígrafes residem no cerco congelado e imutável da desesperança<sup>101</sup>.

À vista disso, defende-se que o sentimento de descrença presente na leitura subversiva das epígrafes é semelhante ao de Franz Kafka no que concerne à relação do homem com Deus:

Recordo-me [explica Max Brod] de uma conversa com Kafka, cujo ponto de partida foi a Europa contemporânea e a decadência da humanidade. Somos, disse ele, pensamentos niilistas, pensamentos suicidas que surgem na cabeça de Deus. Essa frase evocou em mim a princípio a visão gnóstica de mundo: Deus como um demiurgo perverso, e o mundo como seu pecado original. Oh não, disse ele, nosso mundo é apenas um mau humor de Deus, um dos seus maus dias. Existiria então esperanças, fora desse mundo de aparências que conhecemos? Ele riu: há esperança suficiente, esperança infinita - mas não para nós (BROD *apud* BENJAMIN, 1994. p. 141-142).

Em outros termos, o mundo ficcional é para os personagens (seja de Murilo Rubião, seja de Amilcar Bettega Barbosa) aquilo que o mundo real é para os humanos na perspectiva kafkiana: um lugar inóspito, insalubre, do qual ninguém sairá ileso. Consequentemente, pode-se afirmar que as epígrafes servem como amostra da potência do mal-humorado “Deus da lei”, funcionando como decreto divino intransponível e inegociável: aquele que o desrespeitar será exemplarmente castigado pela cólera divina. E, seguindo o raciocínio, essa interpretação tende a se afastar um pouco do que Kafka comenta para se aproximar dos gnósticos<sup>102</sup>: o simples fato de se ter vida já é visto pelo “Deus epigráfico” como uma infração e, nesse curso, todo ser ficcional das obras investigadas é considerado culpado pelo pecado da existência<sup>103</sup>.

<sup>101</sup> Para além dessa discrepância, há, pelo menos, duas outras: aqui será feita uma leitura das epígrafes com vistas a mapear os aspectos circulares contidos nesses fragmentos de texto e/ou nas obras de que foram retirados, preocupação inexistente em **Murilo Rubião**: a poética do uroboro; e Jorge Schwartz executa, ainda, uma leitura epigráfica que se espalha em obras posteriores de Rubião (a saber: **A estrela vermelha**, de 1953; **Os dragões e outros contos**, de 1965; e **O convidado**, de 1974), apreciação que extrapola as exigências desta pesquisa.

<sup>102</sup> Embora Kafka negue em sua fala uma aproximação pessoal com os gnósticos, Günther Anders (2007), um dos principais estudiosos da obra kafkiana, confirma essa aproximação, pelo menos, na escrita literária dele. Mais do que isso, “em Kafka revive, de fato, a ideia *marcionista*, segundo a qual o Deus-criador é ‘demiúrgico’, portanto, ‘mau’ – e a correspondência é tanto mais surpreendente quanto, em Marcion, esse Deus-criador (de forma diversa que o Deus do amor) é, ao mesmo tempo, o Deus da ‘Lei’, do Velho Testamento: também em Kafka coincidem a instância divina, a lei e a ‘maldade’ (ANDERS, 2007, p. 118-119, *grifos do autor*).

<sup>103</sup> Essa “mancha” que acompanha e que assombra o homem (e, por extensão, os personagens, dado que espelham os humanos), é caracterizada com mestria por Orides Fontela, no poema “Marca”, do qual se trazem alguns versos: “As Leis olham do alto [...] Além do instante e do sangue / as Leis puramente / reinam. [...] configurando – violentando – / o humano” (FONTELA, 2015, p.104)

Canalizando, enfim, este estudo nas epígrafes rubianas, vai-se à arquitepígrafe (retirada do livro de Gênesis, capítulo nove e versículo catorze): “E quando eu tiver coberto o céu de nuvens, nelas aparecerá o meu arco.” (BÍBLIA *apud* RUBIÃO, 1947, p. 5). Para Schwartz, “a primeira obra de Murilo Rubião nasce sobre o selo da *esperança* [...] Este arco [...] é uma promessa de cor, assim como de passagem ou travessia [...]” (SCHWARTZ, 1981, p. 7, *grifos do autor*). Contudo, ao se fazer uma leitura que ultrapasse as camadas mais superficiais do excerto, consegue-se alcançar um novo entendimento, que pode ser sintetizado nos seguintes termos: no momento em que o “céu” das narrativas estiver nublado, ou melhor, nos instantes de maior adversidade para os protagonistas, avistar-se-á o arco da voz profética (neste caso, os mecanismos circulares empregados nos textos).

Em acréscimo, pode-se salientar outro movimento circular apreendido nessa epígrafe (e, por extensão, nas outras empregadas por Rubião): a constante alteração de sentido proveniente da relação epígrafe-texto literário e da relação texto literário-epígrafe-obra de onde a epígrafe foi apanhada. Dito de outro modo, no texto bíblico, esse arco marca a aliança de Deus com Noé e com todos os outros seres que sobreviveram ao dilúvio, funcionando como garantia de que não haverá outra catástrofe de mesma natureza no planeta; tendo esse conhecimento, o leitor o transporta para o livro de Rubião e, antes de iniciar a leitura, cria uma expectativa de que essa voz premonitória também estabeleça uma aliança positiva com os personagens da narrativa; mas, ao passo que lê os contos, percebe que o acordo anunciado é desastroso; e, ao finalizar a leitura, tende a reler a epígrafe e ressignificá-la de acordo com a leitura dos textos rubianos, modificando a sua interpretação não só da epígrafe em questão, mas também a da **Bíblia**.

Em suma, assinala-se que a compreensão da aliança efetuada por Deus com os mortais passa a ser influenciada pela aliança de Murilo Rubião com seus personagens e, nessa ótica, recebe a contingência de uma compreensão geométrica, tal como de um viés negativo. Em contrapartida, os textos de Rubião também adquirem novos significados nesse processo constante de leitura e de releitura. Jorge Schwartz explica, em um ensaio intitulado “Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico”, que, ao fazer uso de epígrafes bíblicas, “é como se o autor reafirmasse continuamente que, embora fantásticos, seus temas são tão antigos e tão atuais como a própria Bíblia” (SCHWARTZ, 2006, p. 101).

Após a apreciação da epígrafe do livro, dirigem-se as lentes analíticas para a epígrafe 1, a que circunscreve a unidade “I Arco-íris” (oriunda do livro de Zacarias, capítulo catorze e versículo sete): “E haverá um dia conhecido do Senhor que não será dia nem noite, e na tarde desse dia aparecerá a luz.” (BÍBLIA *apud* RUBIÃO, 1947, p. 11). Segundo Jorge Schwartz,

essa epígrafe se concatena à arquiépígrafe mediante uma mesma ordem, visto que ambas tratam ou de luz ou de cor e os seus verbos assumem a feição do futuro do presente.

No entanto, estando submissa a uma epígrafe circular e claustrofóbica (a do livro todo), destaca-se que seu teor não é tão positivo quanto aparenta, na medida em que se refere a um dia mítico (que, certamente, nunca virá conforme se funda sempre no porvir) e estaticamente imutável (como a forma rígida do círculo). Nesse fluxo, cabe especular que a luz vindoura será a da lei e a do castigo, uma vez que, ao recuperar o contexto de onde a epígrafe foi retirada, constata-se que a visão do profeta Zacarias prenuncia a vinda de Deus à Jerusalém para guerrear contra aqueles que não lhe prestam culto, caso dos personagens das narrativas rubianas<sup>104</sup>.

Detendo, agora, o foco na epígrafe 2, a que envelopa o grupo “II Mulheres” (advinda do livro Cânticos dos Cânticos, capítulo dois e versículo oito), vê-se: “Aquela é a voz do meu amado, ei-lo aí, vem saltando sobre os montes, atravessando os outeiros.” (BÍBLIA *apud* RUBIÃO, 1947, p. 53). Sobre esse excerto, Schwartz ressalta a passagem das circunstâncias de luminosidade das epígrafes anteriores à materialidade do encontro amoroso (presente, inclusive, no texto bíblico em que a epígrafe está inserida), assim como a mudança do tempo verbal, que se ancora, basicamente, no presente do indicativo.

Contudo, ao contrastar o contexto de origem desse versículo com o atual (isto é, com os contos rubianos que fazem parte do tema “II Mulheres”), nota-se que existe, na verdade, uma incongruência, um desencontro. Explica-se: a epígrafe promete a concretude e a solidez de um encontro físico, que, na prática, não vigora. Quando se observa as narrativas dessa unidade (“Bárbara”, “Mariazinha” e “Elisa”), atesta-se que em todas elas há uma fenda entre os casais, ou seja, não há uma vivência plena do sentimento amoroso por todos os envolvidos nessa relação. Em resumo, a promessa afetiva nunca se cumpre efetivamente, conservando-se em um estado de permanente adiamento até mesmo quando formulada no tempo presente. E, em um círculo, jamais haverá uma posteridade diferenciada: retornar-se-á, perpetuamente, à ordinariedade dos mesmos pontos já experimentados.

Já a epígrafe 3, referente à unidade “III Montanha”, é proveniente de São Paulo aos romanos, capítulo nove e versículo dois: “Que tenho grande tristeza e contínua dor no

---

<sup>104</sup> Nas palavras de José Paulo Paes (1990), no ensaio “Um sequestro do divino”: “seus protagonistas [os de Rubião] são vítimas de surpresas ou castigos monstruosos cuja fonte desconhecem, e é por desconhecê-la que se veem de todo inermes, não lhes restando sequer o recurso da prece intercessiva à Divindade ou de resignação ante a Sua insondável vontade, a qual peca por ausente, ou pior ainda, por inexistente” (PAES, 1990, p. 122). Isso também se aplica à obra, como um todo, de Amílcar Bettega Barbosa, traço que foi investigado, embora concisamente, no artigo enviado à revista **Raído**, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), intitulado “Inventário da ausência em ‘O rosto’, de Amílcar Bettega Barbosa”.

coração.” (BÍBLIA *apud* RUBIÃO, 1947, p. 81). É a partir dela que as interpretações de Jorge Schwartz e as do autor desta pesquisa começam, timidamente, a sincronizar. Para o estudioso, este trecho atraca na “total estaticidade” (SCHWARTZ, 1981, p.8), sendo caracterizado como representação de uma ação meditativa.

Para além disso, é indispensável salientar que essa sensação penosa que se patenteia nesse versículo é fruto da epígrafe que a antecede (em virtude do lançamento de uma promessa de encontro que nunca irá se preencher). Ademais, essa quebra de expectativa já aponta para os atos estéreis, que deságuam na vacuidade, evidenciados próxima epígrafe, representando, assim, o destino nebuloso de seus personagens. Nessa perspectiva, pode-se assinalar que esta epígrafe realiza um movimento improdutivo conforme recua e avança numa mesma proporção, ou seja, roda, roda, roda e não sai do lugar.

Encaminhando a análise para a epígrafe 4, a que envolve o grupo “IV Condenados” (retirada do livro de Ageu, capítulo um e versículo seis), vê-se: “Vós semeastes muito, e recolhestes pouco; comestes, e não ficastes fartos; bebestes, e não matastes a sede; cobristes-vos, e não ficastes quentes; e o que ajuntou muitos ganhos, meteu-os num saco roto.” (BÍBLIA *apud* RUBIÃO, 1947, p. 115). Tal excerto se encarrega de reiterar a circularidade das ações estéreis, à maneira de Sísifo, dos protagonistas dos contos do tema em questão. Como já aludido anteriormente, não importa qual seja o percurso percorrido pelos personagens: eles nunca conseguirão escapar de maldição circular proferida pelas epígrafes. Dessa maneira, constata-se que a ciranda de ações apresentada na epígrafe representa a nulidade dos atos dos protagonistas da unidade: semear e não colher; comer e não saciar a fome; beber e não saciar a sede; ajuntar ganhos e recolhê-los em um saco furado.

A última epígrafe de **O ex-mágico**, a de número 5, é a única que não advém da **Bíblia**, mas sim de um manual auxiliar do catolicismo: a **Imitação de Cristo**. O trecho desse tomo, eleito por Rubião, encontra-se no primeiro livro, capítulo dezoito e versículo quatro: “Ao mundo eram estranhos, mas íntimos e familiares de Deus.” (IMITAÇÃO DE CRISTO *apud* RUBIÃO, 1947, p.155). Observando-se o contexto atual e contrastando-o com a origem dessa passagem, extrai-se que o autor mineiro emprega o versículo da **Imitação de Cristo** de forma irônica<sup>105</sup>, pois associa os personagens pecaminosos do grupo “V Família” aos padres santos que dedicaram sua vida a Deus e ao próximo.

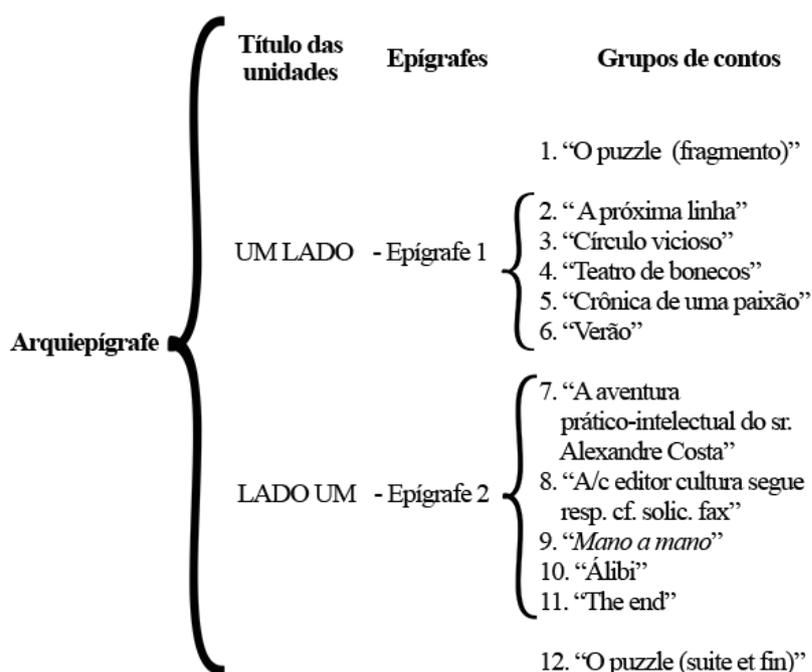
Esse deslocamento circular entre uma leitura denotativa (que se erige por meio do contexto original da epígrafe) e outra conotativa (aferida pelo emprego irônico da comparação

<sup>105</sup> O uso da ironia não é privilégio exclusivo dessa epígrafe, dado que se personifica em quase todas as anteriores, mas aqui é peça condutora da discussão.

dos fracassados personagens rubianos com representantes da santidade) deságua na seguinte conclusão: Murilo Rubião apresenta outra rota, a irônica, de acesso a Deus<sup>106</sup>. É como se Deus estivesse no cume de um círculo e estabelecesse vínculo com os homens através de duas trajetórias distintas: não há só a conhecida via da “direita” (a da retidão, a da fé, a da santidade), há também a via da esquerda (a da falha, a do defeito, a do pecado). Por esse ângulo, os protagonistas se aproximam do “Deus epigráfico” em virtude das suas deficiências: do amor fraterno desmedido (“O bom amigo Batista”); da necessidade avara de precificar todas as experiências (“Memórias do contabilista Pedro Inácio”); e da prática da mentira (“Ofélia, meu cachimbo e o mar”)<sup>107</sup>.

Transitando, então, para a análise epigráfica de **Os lados do círculo**, à moda de Jorge Schwartz, vê-se:

**Figura 11** — Esquema de **Os lados do círculo**



Fonte: elaboração do autor

<sup>106</sup> Nessa senda, vale apontar que, de acordo com o teórico Northrop Frye, “o ironista puro ou arquetípico é Deus – “Aquele que mora nos céus se ri: O senhor os coloca em ridículo” (Salmos 2:4). Ele é o ironista *par excellence*, porque é onisciente, onipotente, transcendente, absoluto, infinito e livre. A vítima arquetípica da ironia é, *per contra*, o homem, considerado pego em armadilha e submerso no tempo e na matéria, cego, contingente, limitado e sem liberdade – e confiantemente inconsciente de que é este o seu dilema” (FRYE *apud* MUECKE, 1995, p.68, *grifos do autor*).

<sup>107</sup> Isso também pode ser visto na obra de Kafka. Segundo Albert Camus (2017), em “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”, “a última tentativa do agrimensor [protagonista de **O castelo**] é encontrar Deus por intermédio daquilo que o nega, reconhecê-lo, não de acordo com as categorias de bondade e de beleza, mas atrás dos rostos vazios e horríveis de sua indiferença, de sua injustiça, do seu ódio” (CAMUS, 2017, p.134, *grifos nossos*).

Com vistas a pormenorizar o esquema acima, pode-se assinalar a presença de três epígrafes: a primeira sendo responsável por envolver o livro como um todo e as outras cumprindo a função de cobrir as duas partes (“LADO UM” e “UM LADO”) que subdividem o livro. Nesse caminho, percebe-se que dois dos doze contos que compõem a obra ficam fora de qualquer divisão, enquanto os outros dez se agregam em grupos de cinco. E, conforme explica Masé Lemos (2007):

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

E esses dois lados do vinil literário se estruturam por intermédio de uma relação simétrica (não só assinada pelo título das divisões, mas também pelo diálogo entre os contos): a narrativa “O puzzle (fragmento)”, que se encontra fora de qualquer grupo, equivale ao texto “O puzzle (suite et fin)”, também isolado; o conto “A próxima linha” corresponde ao “The end” e assim por diante. Diante disso, urge salientar que a arquitetura circular

[...] marca a obra como um todo, já que a mesma está toda estruturada a partir dessa ideia de circularidade, seja em sua divisão (um lado e lado um) seja nas epígrafes, que também remetem a essa ideia ou ainda na complementação de um conto em outro, como se tudo estivesse fechado numa redoma, num círculo (PINTO; HELENA, 2016, p. 3052).

Melhor dizendo, toda a organização do livro de Amílcar Bettega Barbosa se orienta através de princípios geométricos e, ademais, circulares, ao passo que todos os mecanismos empregados convergem para expressar a circularidade. Assim sendo, a leitura epigráfica circular se mostra, aqui, mais evidente (e, talvez, mais consistente) do que a realizada na obra de Murilo Rubião, já que as epígrafes foram eleitas por seu autor com a clara intenção de representarem a figura plana do círculo.

Isso considerado, encaminha-se este estudo à arquiépígrafe, a epígrafe que engloba o livro todo e, por extensão, todas as outras epígrafes. Esta é retirada da obra **Emparedado**, do

desconhecido Amaro Barros ([s/d])<sup>108</sup>, autor que viveu, até meados dos anos 80, em Santana do Livramento, cidade fronteiriça com o Uruguai:

e até matematicamente (o que é apenas uma forma) eu e minha falta de liberdade e meu esforço inútil para ir a qualquer lugar, estávamos explicados: com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera o círculo que o aprisiona. Uma questão de movimento ou ausência dele: o quadrado, seus lados, o círculo. Amaro Barros, *Emparedado* (BARBOSA, 2004, p.7).

Valendo-se de um procedimento idêntico ao que foi manipulado na obra rubiana, insiste-se que a leitura das epígrafes em Bettega Barbosa propicia uma determinada leitura do livro/conto. Ao final do livro, o leitor é conduzido a reler as epígrafes e as vê de outra maneira, sendo levado a repensá-las e, também, a refletir sobre o contexto de onde foram retiradas. No caso da epígrafe de Amaro Barros, não há como o leitor buscar essa obra (uma vez que se trata de um livro raríssimo ou inexistente); entretanto, o leitor é induzido, no mínimo, a reconsiderar o conto “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax” e a enxergá-lo sob outro enfoque<sup>109</sup>.

De modo mais específico, nessa epígrafe, há a revelação da rigorosidade da geometria e (por que não?) do projeto geométrico que rege o livro. A movimentação do quadrado gera uma circunferência; com a circunferência fechada, o quadrado encontra-se dentro do círculo e inscrito na circunferência; com o círculo encerrado, não há possibilidade de fuga: por mais

---

<sup>108</sup> Para se obter mais informações sobre o escritor Amaro Barros, ver a entrevista concedida por Amilcar Bettega Barbosa à Masé Lemos (2007), intitulada “Os vários lados de uma escrita circular”, na qual Bettega Barbosa explica que Barros é um desconhecido escritor de Santana do Livramento que publicara apenas uma obra, sem qualquer repercussão, e esta lhe chegou nas mãos por intermédio de um amigo. Outra possibilidade de interpretação consiste em Amaro Barros ser, totalmente, uma ficção de Amilcar, interpretação que se alça também em um texto de Amilcar (na sua dissertação **Os lados dos lados do círculo**). Nesse estudo, percebe-se que a epígrafe de Amaro Barros é ligeiramente distinta da que conta em **Os lados do círculo** e isso acarreta suspeitas quanto à origem do fragmento. Independente da rota escolhida, ressalta-se que Bettega Barbosa se aproveita da ignorância relativa à existência (ou inexistência) dessa personalidade para transformá-la, por meio do conto “A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax,” em um artista reconhecido e, ademais, em um dos possíveis autores da obra **Os lados do círculo**. Essa potencialização metaficcional tencionada ao limite foi discutida no ensaio “A metaficção em A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax”, enviado aos anais do **Congresso Entre Mares: a Literatura, Leitura do Mundo**, da Universidade de Pernambuco (UPE), ainda no prelo.

<sup>109</sup> O conto “A metaficção em A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax” se pauta em uma entrevista concedida por um escritor a um editor de cultura, via fax, cujas perguntas são suprimidas do leitor, revelando-se, apenas subliminarmente, mediante as respostas do artista. Pela menção à obra **Emparedado**, entende-se que o autor entrevistado trata-se de Amaro Barros (e isso só se alcança mediante uma releitura da epígrafe, com esta também exigindo uma releitura da narrativa e assim circularmente). Mais além, infere-se, ainda, que o conto que sucede o “A metaficção em A/c editor cultura segue resp. cf. solíc. fax” em **Os lados do círculo**, “*Mano a mano*”, foi escrito por Barros, o que, certamente, leva o leitor a problematizar a autoria da premiada obra, ou seja, o leitor passa a cogitar, pelo menos, que não só Amilcar Bettega Barbosa é responsável pela composição livro, mas também Amaro Barros ficcional.

que haja o movimento circular do quadrado, este não sai do lugar e nunca conseguirá escapar desse cárcere.

E esse aprisionamento humano provocado por essas figuras geométricas pode ser coligado, de certa maneira, a ideia do homem vitruviano, na medida em que um homem é circunscrito por um quadrado e por um círculo:

Acontece que o umbigo é, naturalmente, o centro do corpo; com efeito, se um homem se puser deitado de costas com as mãos e os pés estendidos e colocarmos um centro de compasso no seu umbigo, descrevendo uma circunferência, serão tocados pela linha curva os dedos de qualquer uma das mãos ou dos pés. Igualmente, assim como o esquema da circunferência se executa no corpo, assim nele se encontra a figura do quadrado; de fato, se medirmos da base dos pés ao alto da cabeça e transferirmos essa medida para a dos braços abertos, será encontrada uma largura igual à altura, como nas áreas definidas em retângulo com o auxílio do esquadro. [...] Por conseguinte, se nos transmitiram regras para todas as construções, elas destinavam-se sobretudo aos templos dos deuses, porque as qualidades e os defeitos dessas obras permanecem eternos (VITRÚVIO *apud* CID, 2016, p. 108).

Ao contrastar esse fragmento com o de Amaro Barros, vê-se uma nítida oposição de valores: enquanto neste último excerto o homem é tido como modelo para uma construção que aspira ao divino, no trecho do escritor brasileiro a geometria é parâmetro para o homem e, nesse caminho, serve como grade para sua retenção. Por outro lado, indo mais fundo nesse cotejo, percebe-se que em Vitruvius já habita o germe da perspectiva de Amaro Barros (e, mais além, da defendida mais fortemente pelo autor deste trabalho quando analisou as epígrafes de Rubião), tendo em vista que menciona que a geometria dos templos, por representar, de certo modo, o divino, almeja a perfeição, a imutabilidade e a eternidade; nesse curso, a leis de sua estrutura, com suas qualidades e seus defeitos, irão perdurar indefinidamente.

Em outros termos, quer-se sustentar que o destino do livro já está selado desde a passagem que o inaugura: por mais que se mexam, os personagens não conseguirão se desprender da sina circular traçada *a priori* pelo “Deus epigráfico”<sup>110</sup>. E ao se fazer a associação dessa arquiépígrafe com a epígrafe 1, retirada de Lautréamont, compreende-se que esta reforça, na primeira, tanto o fator da rigidez geométrica, quanto a ideia do homem como ser limitado por leis exteriores a si: “tua forma harmoniosamente esférica, que alegra o rosto

<sup>110</sup> Por abarcar a relação entre um quadrado e um círculo e por essa vinculação desembocar no fracasso, cabe aludir ao famigerado problema geométrico da quadratura do círculo, o qual é marcado pela impossibilidade de se desenhar um quadrado com a mesma área de um círculo empregando somente uma régua e um compasso para tal atividade. Contudo, segundo informam Edward Newman e James Kasner (1968), “quando se declara que não se pode quadrar o círculo, o que se quer dizer é que *isto não pode ser feito com régua e compasso apenas*, embora, com o auxílio de um integrador ou de curvas superiores, a operação se torne possível” (NEWMAN; KASNER, 1968, p. 75, *grifos dos autores*). Ao se expandir tal argumento às epígrafes, chega-se à esperançosa conclusão de que poderá haver salvação caso se modifiquem as ferramentas utilizadas.

grave da geometria, só me lembra em demasia os olhos pequenos do homem, iguais aos do javali pela pequenez, e aos dos pássaros pela perfeição circular do contorno” (LAUTRÉAMONT *apud* BARBOSA, 2004, p. 21).

Mediante uma observação superficial, já se pode apontar a presença explícita do círculo: seja na “forma harmoniosamente esférica” do Velho Oceano (interlocutor que aqui está omitido), seja na “perfeição circular do contorno” dos olhos. Nessa senda, é admissível declarar que essa aplicação da epígrafe não decorre apenas devido às alusões ao círculo, pois 1) ao discorrer sobre o formato esférico do Velho Oceano, Amilcar Bettega realiza um paralelo dessa configuração circular com a simetria e o equilíbrio da estrutura do capítulo (e, por extensão, da obra como um todo); 2) ao abordar os olhos pequenos do homem, dá conta, também, da sua pequenez<sup>111</sup>, isto é, visão limitada dos seres humanos, que ainda não conseguiram ter acesso à esmagadora maioria dos conhecimentos apesar dos avanços científicos conquistados — o que irá dialogar, mais à frente, com as ideias de Carl Gustav Jung (2008), quando assevera que o homem ainda não é o seu próprio dono —; 3) e, ao apresentar a perfeição circular do contorno, há o reforço desses dois argumentos: a excelência geométrica (que resvala no divino) e a mesquinhez do humano (que é sempre comparado a outros animais)<sup>112</sup>.

Concentrando o foco analítico na epígrafe 2, vê-se: “Depois de algum tempo no topo, o movimento teria de se realizar, progressivamente, em direção ao fundo. Porque era um círculo” (SANT’ANNA *apud* BARBOSA, 2004, p. 81). Relacionando-a com as anteriores, é perceptível, para além da menção ao círculo, a noção de detenção gerada por um invólucro circular e/ou circunferencial. Em outros termos, por estarem inscritos na circunferência, os personagens são levados a desenvolver suas ações através de um movimento circular, que não os permite evoluir linearmente, mas sim de modo programado e repetitivo, oscilando entre momentos bons e ruins, entre a parte alta e a baixa do círculo.

Nesse cenário, todas as epígrafes de Rubião e de Bettega Barbosa seguem o rastro daquilo que Lukács (2009) protocola como um fator regular dos romances, mas que também poderá ser lançado às narrativas ora apreciadas: a sensação de fracasso, na medida em que os personagens são obrigados a embarcar em “[...] uma luta encarada já a priori como inútil e

<sup>111</sup> Nas palavras de Evandro Affonso Ferreira (2014): “levasse a sério a própria pequenez ser humano viveria às escondidas [...]” (FERREIRA, 2014, p. 83).

<sup>112</sup> Conforme elucida Rafael Dias Ferreira (2011), a escolha dessa epígrafe por Amilcar Bettega Barbosa não se realizou, apenas, por conter referências à figura do círculo, mas pelas semelhanças dos projetos estéticos de ambos os autores. Nesse sentido, elencam-se alguns pontos de contato entre os escritores, como a problematização de definições técnicas e o propósito de abalar os fundamentos racionalistas.

somente como humilhação” (LUKÁCS, 2009, p.119). É dizer: por mais que prossigam circulando no andamento de suas vidas ficcionais, os personagens sequer cogitam a possibilidade de rompimento do cerco nocivo em que habitam, resignando-se diante do poder demiúrgico oculto e esmagador.

E, complementando a exposição, reitera-se a noção de que esses personagens, para o “Deus epigráfico”, trafegam na via do pecado inicial e, à maneira de Josef K. em **O processo** (2005), são sempre culpados até que se prove o contrário e comprovar a inocência é um episódio impossível. Nessa senda, cabe, ainda, relacionar todo esse contexto com o seguinte soneto de Gregório de Matos, na medida em que o “Deus epigráfico” carece do personagem pecador para exhibir sua grandeza:

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,  
de vossa alta clemência me despido;  
porque quanto mais tenho delinquido,  
vos tenho a perdoar mais empenhado. //  
Se basta a vos irar tanto um pecado,  
a abrandar-vos sobeja um só gemido:  
que a mesma culpa, que vos há ofendido,  
vos tem para o perdão lisonjeado.//  
Se uma ovelha perdida e já cobrada,  
glória tal e prazer tão repentino  
vos deu, como afirmais na sacra história, //  
eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,  
cobrai-a; e não queirais, pastor divino,  
perder na vossa ovelha a vossa glória. (MATOS, [s/d], p. 1)

Em suma, registra-se que, ao se desviar da lei divina, o pecador oferece a oportunidade a Deus de demonstrar a Sua misericórdia, de afirmar-se como o Deus do perdão e do amor. No entanto, a voz da lei que se encontra nas epígrafes é dura e abusiva, representando, apenas, a cólera celestial. Em outras palavras, a recuperação das ovelhas desgarradas, nas epígrafes, funda-se pela instauração do medo e do castigo. E, acompanhando o curso dessa reflexão, ressalta-se que esse uso autoritário do poder também se identifica nas divindades gregas. Como exemplo, recorre-se a Luciano de Samósata ([s/d]), em **Prometeu no Cáucaso**, no instante em que explica porque o homem fora criado:

Não fora a humanidade, as glórias do universo não teriam testemunha; e pouca satisfação haveria de dar a riqueza que a ninguém excita inveja. Faltar-nos-ia um termo de comparação, e nunca saberíamos, nós deuses, o quanto somos felizes, sendo-o todos igualmente. O grande não é grande, senão quando se pode comparar com o pequeno (SAMÓSATA *apud* CID, 2016, p. 107)

Assim sendo, pode-se assinalar que tanto os deuses da Grécia Antiga, quanto o “Deus epigráfico” necessitam subalternizar os seres menos potentes para se sentirem mais fortes. Prontamente, defende-se, nesta ocasião, que ambas as categorias supremas se firmaram sob imagem e semelhança do humano<sup>113</sup> e, justamente por isso, apresentam um teor demoníaco e vingativo. Dessa maneira, pode-se conectar o “Deus epigráfico” contido em ambas as obras à instância divina esboçada pela protagonista  de **Avalovara**, no momento em que ela questiona: “Deus nos cria, Inácio? Se nos cria, larga-nos, esquece-nos depois, decrepitude e morte são problemas nossos. Eu os criei; agora, danem-se” (LINS, 2005, p. 226)<sup>114</sup>.

E, ao se expandir esse argumento, repara-se que o “Deus epigráfico” atua como um pai que abandona os filhos e que só retorna bêbado para espancá-los. Agindo assim, Ele revela a sua natureza satânica, comporta-se como “um [...] deus que, graças à inadequação do material que acolhe, podia somente aparecer como um demônio, fez-se na verdade um demônio, arrogando para si o papel de deus no mundo abandonado pela providência e carente de orientação transcendental (LUKÁCS, 2009, p. 106).

Ante o mundo desamparado pela bondade divina, só resta ao homem o convívio irônico com o Onipotente. Para Georg Lukács,

[...] a ironia é essa liberdade do escritor perante deus [...] Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus [...]; ironia que – ela própria demoníaca – concebe o demônio no sujeito como essencialidade metassubjetiva e, com isso, num pressentimento inexprimido, fala de deuses passados e futuros quando narra as aventuras de almas errantes numa realidade inessencial e vazia; ironia que tem de buscar o mundo que lhe seja adequado no calvário da interioridade, sem poder encontrá-lo; que dá forma simultaneamente ao prazer perverso do deus-criador com o malogro das débeis insurreições contra sua fancaria poderosa e inútil e ao sofrimento sublime, além de toda expressão, do deus-redentor com sua incapacidade de regressar a este mundo. A ironia, como autossuperação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus” (LUKÁCS, 2009, p. 95-96).

Isso significa dizer que: da mesma forma que os personagens das narrativas de **O ex-mágico** e de **Os lados do círculo**, o escritor se julga livre e acredita ter total domínio sobre o mundo que inventa, mas é regido por leis superiores que desconhece; o escritor habita um mundo que Deus abandonou e esse desamparo repercute na luta de seus personagens para se

<sup>113</sup> E o ser humano, muitas vezes, apoia-se na crueldade. Nas palavras de Epicuro ([s/d]): “se Deus ouvisse as preces dos homens, há muito já teriam todos perecido – pois sempre o que pedem é o mal um do outro” (EPICURO *apud* CID, 2016, p. 141).

<sup>114</sup> Uma sensação semelhante de orfandade avulta em **A obscena senhora D**: “porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, *en el cielo* [no céu], a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade sua própria cabeça?” (HILST, 2018, p. 49).

ajustarem a um mundo ficcional onde não há adequação nem possibilidade de sucesso, seja em uma revolta contra as pragas lançadas pelo, talvez, demiurgo, seja através da esperança na vinda de um salvador que irá restaurar a harmonia terrena.

Diante desse panorama caótico e desfavorável, a ironia funciona como a maior liberdade possível porque enquanto houver um foro superior (mesmo que ficcional) a probabilidade de se ser totalmente livre é ínfima. “Em que medida os personagens do escritor são objetivos?”, pergunta Hebbel. “Na medida em que o homem é livre em sua relação com deus” (HEBBEL *apud* LUKÁCS, 2009, p. 93)<sup>115</sup>. E, ao se ampliar essa especulação ao limite, percebe-se que até o próprio Deus pode estar sendo vítima do próprio sortilégio, como se vê no segundo soneto que compõe o poema “Xadrez”, de Jorge Luis Borges ([s/d]):

Tênue rei, oblíquo bispo, encarniçada  
rainha, peão ladino e torre a prumo  
sobre o preto e o branco de seu rumo  
procuram e travam sua batalha armada. //  
Não sabem que a mão assinalada  
do jogador governa seu destino,  
não sabem que um rigor adamantino  
sujeita seu arbítrio e sua jornada. //  
Também o jogador é prisioneiro  
(a máxima é de Omar) de um tabuleiro  
de negras noites e de brancos dias. //  
Deus move o jogador, e este, a peça.  
Que deus detrás de Deus o arдил começa  
De pó e tempo e sonho e agonias? (BORGES *apud* FUX, 2016, p. 178).

Ao passo que faz parte de um sistema de subordinação, é possível cogitar que Deus também deve estar obedecendo a uma hierarquia. De modo mais detalhado, elencam-se: os personagens, que são submetidos às leis epigráficas selecionadas pelo escritor; o escritor, que governa seus personagens e que é sujeitado por normas divinas; Deus, que submete o escritor ao seu jugo (e este seus personagens) e que é manipulado por outro Deus e assim *ad infinitum* e *ad nauseam*<sup>116</sup>. Nessa perspectiva, uma instância inferior imita a que está logo acima e, nesse caminho, cada criatura espelha seu criador. Como conclusão, nota-se que todas as instâncias dependem reciprocamente uma da outra, isto é, para que essa engrenagem circular funcione corretamente, é necessário que todos cumpram o papel designado pelo seu dirigente.

<sup>115</sup> E, segundo Albert Camus, “o problema da ‘liberdade em si’ não tem sentido. Porque está ligado de uma outra maneira ao problema de Deus. Saber se o homem é livre exige saber se ele pode ter um amo. A absurdidade particular deste problema é que a própria noção que possibilita o problema da liberdade lhe retira, ao mesmo tempo, todo o seu sentido. Porque diante de Deus, mais que um problema de liberdade, há um problema do mal. A alternativa é conhecida: ou não somos livres e o responsável pelo mal é Deus todo-poderoso, ou somos livres e responsáveis, mas Deus não é todo-poderoso” (CAMUS, 2017, p.62). Como bem resume Orídes Fontela em seu poema “Teologia II”: Deus existir / ou não: o mesmo / escândalo.” (FONTELA, 2015, p. 410).

<sup>116</sup> Em suma: “[...] \_livre é aquilo que não existe\_” (COSTA, 2018, p.99).

Ou seja, na prática, a única saída efetiva, mesmo que arriscada e dolorosa, para o homem e para os personagens se libertarem dessa dominação alienígena, é ignorar as ordens superiores e, mais do que isso, a existência de tais ordens. Nessa esteira, assegura-se que “o homem só se tornará ele-próprio no momento em que estiver radicalmente des-mistificado. Só será verdadeiramente livre no momento em que tiver matado o último Deus” (ELIADE *apud* PAES, 1990, p. 121)<sup>117</sup>.

Diante desse contexto, indica-se que, ironicamente, o livro da Imitação de Cristo, uma das fontes epigráficas de **O ex-mágico**, será bastante útil para que se promova uma tentativa de resolução desse impasse entre os personagens e as epígrafes e (por que não?) entre homens e Deus, caso lido subversivamente. Vai-se à passagem chave:

Há duas doutrinas, uma de Deus, imutável como ele, outra do homem, mutável como ele. A sabedoria incriada, o Verbo divino espalha a primeira nas almas preparadas para recebê-la; e a luz que lhe comunica é uma parte dele mesmo, de sua verdade substancial e sempre viva. A todos se oferece, mas com mais abundância se comunica ao humilde de coração [...] A doutrina do homem, pelo contrário, adula o seu orgulho, pois é ele seu autor: “Esta ideia é minha; eu fui o primeiro que disse isto; nada se sabia a este respeito antes de mim”. Espírito soberbo, eis aqui tua linguagem. Mas bem depressa contestarão a essa poderosa razão, que faz sua alegria: rirão de suas ideias falsas que ele tinha por verdadeiras, de suas descobertas imaginárias [...] (ROQUETTE, [s/d], p. 32).

O trecho acima apresenta a principal distinção entre dois preceitos: o divino e o humano. Como já fora discutido à exaustão, o divino é inalterável, rígido, enquanto o humano é instável e versátil. Sendo assim, advoga-se que os personagens, para terem alguma chance de escapar da opressão epigráfica, necessitam alterar os mecanismos de autoridade, ou seja, é fundamental caminhar a contrapelo do que prega a **Imitação de Cristo**, substituindo a lei divina pela do homem e, nessa vereda, sair da espessa inalterabilidade para a liquidez da volubilidade, por mais que este paradigma nunca cesse, sempre esteja em constante processo de revisão<sup>118</sup>.

<sup>117</sup> O autor Evandro Affonso Ferreira (2014), em **Os piores dias da minha vida foram todos**, eleva ao máximo a necessidade humana de total independência nos dois excertos subsequentes: “sou irreligiosa; que cada um resolva sem auxílio ou influência externa seus desarranjos suas inquietações seus fantasmas” (FERREIRA, 2014, p. 84) e “antes, *confessionário*; agora, *divã*. Caminharemos todos um dia com os próprios pés?” (FERREIRA, 2014, p. 100, *grifos do autor*).

<sup>118</sup> Em contrapartida, Friedrich Schlegel, conforme explica D. C. Muecke (1995) em **Ironia e o irônico**, caminha, primeiramente, pela via contrária, apontando Deus e/ou a Natureza como instâncias mutantes (ao passo que estão sempre criando e aniquilando suas invenções) e o homem como ser tendente a fixar as coisas, a engessá-las com simplificações para facilitar seu uso. De todo modo, ambas as interpretações podem convergir em um ponto: o do movimento como forma fundamental à vida terrena em detrimento da inalterabilidade (já que esta se ergue como uma espécie perecimento de tudo que é mundano). Mais adiante em suas considerações sobre Schlegel, Muecke compara o artista com a Natureza e, enfim, atribui ao homem características dinâmicas. Nas suas palavras: “esta Ironia [...] da situação do homem não deveria ser encarada como um predicamento sem

Dito de outro modo, aqui se endossa que os protagonistas das narrativas abordadas sentem os estragos na pele por participarem de um jogo do qual não existe possibilidade de se ter acesso integral às normas. Para se empregar os termos de Carl Gustav Jung (2008):

O homem gosta de acreditar-se senhor da sua alma. Mas enquanto for incapaz de controlar os seus humores e emoções, ou de tornar-se consciente das inúmeras maneiras secretas pelas quais os fatores inconscientes se insinuam nos seus projetos e decisões, certamente não é seu próprio dono (JUNG, 2008, p. 83).

Em síntese, os protagonistas se julgam senhores dos seus destinos ao acreditar que são donos dos seus atos e da repercussão destes. No entanto, há elementos desconhecidos pelos personagens (neste caso, a voz epigráfica), que regem as suas existências ficcionais e, nessa trilha, sobrepõem-se às vontades de cada indivíduo. Dessa maneira, atesta-se que, enquanto os personagens não abdicarem de uma postura passiva para uma ativa, ou seja, enquanto eles não admitirem suas fraquezas e, nesse rumo, perseguirem e/ou rastrearem o aprendizado *in totum* (mediante vias racionais, emocionais, práticas, sensíveis, intuitivas<sup>119</sup> *etc.*, mesmo beirando a totalidade impossível dos paradoxos de Zenão<sup>120</sup>) não haverá chance de abdicar da sina circular que lhes foi imposta.

Enfim: os personagens e os seres humanos necessitam avançar no conhecimento dos terrenos inexplorados, dominar o uso de novas técnicas, para, quem sabe assim, inteirarem-se, cada vez mais, da performance do planeta que habitam, seja ela confusa ou não. Nessa esteira, os homens devem se aproximar do *super-homem* legitimado por Nietzsche (2011) em **Assim falou Zaratustra**, categoria pautada no aprimoramento mundano das capacidades humanas, para, só então, terem alguma chance de enfrentar seus algozes. Somente assim será possível

---

esperança [...] Assim como de uma Natureza personificada pode-se dizer que brinca com – ou ironiza – suas formas criadas, parecendo prometer a cada uma delas uma inteireza e uma estabilidade sem-fim da criação e des-criação, assim também o homem, ou mais especificamente o artista, sendo ele próprio parte da natureza, tem ao mesmo tempo uma energia criativa e uma des-criativa, uma inventividade entusiasta, irrefletida, e uma inquietação irônica, autoconsciente que não pode satisfazer-se com a finitude da realização, mas deve continuamente transcender mesmo aquilo que sua imaginação e inspiração criaram. O que deveria ser realmente um predicamento sem esperança seria um universo totalmente compreensível e portanto, num sentido, um universo morto” (MUECKE, 1995, p.40).

<sup>119</sup> E se isso for se estendendo até serem elencados a espiritualidade e o misticismo, por exemplo, a discussão irá retornar ao ponto de partida deste capítulo, revelando-se como um circuito circular fechado e vicioso; por isso, evitaram-se os vocábulos.

<sup>120</sup> “Os argumentos de Zenão sobre o movimento, que tanta inquietação causaram naqueles que tentam resolver os problemas que eles invocam [são os seguintes]. O primeiro afirma a não-existência do movimento, com a assunção de que uma coisa que se move deve chegar à metade do trajeto antes de chegar a seu fim [e assim sucessivamente, ao infinito]. [...] O segundo é o chamado ‘Aquiles’, e diz que, numa corrida, o corredor mais rápido [Aquiles] nunca alcançará o mais lento [a tartaruga], uma vez que o mais rápido deve chegar primeiro ao ponto de onde o mais lento partiu [e assim ao infinito], de maneira que o mais lento terá sempre uma vantagem. [...] O terceiro [...] assevera que a seta está parada no ar, conclusão a que chega a partir da suposição de que o tempo é composto de momentos [infinitamente pequenos]” (ARISTÓTELES *apud* CID, 2016, p. 224). É dizer: de acordo com Zenão, nada se movimenta; logo, nenhuma distância poderá ser (inteiramente) alcançada.

suportar o absurdo e os abusos da existência e, como o Sísifo de Albert Camus (2017), é preciso abdicar de qualquer herança paternalista, romper o cordão umbilical com o há muito evanescente divino, abraçar a órfã e a tresloucada condição humana, encarar as penas sem qualquer lamúria e atacar, com viço, cada pedra humanamente eleita.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando perguntado, por Ernesto González Bermejo, sobre qual era o seu conceito de conto, Julio Cortázar respondeu que já o comparou “[...] a uma esfera. É uma coisa que tem um ciclo perfeito e implacável, uma coisa que começa e termina tão satisfatoriamente como uma esfera: nenhuma molécula pode estar fora de seus limites precisos” (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 28). Para um contraponto, recorre-se à Amanda Priscila Santos Prado (2018), conforme ela argumenta que o conto pode ser visto como um círculo, na medida em que essa narrativa, “por força de sua brevidade, se limita a apenas um núcleo ou à possibilidade de um ponto central que o condense e suporte” (PRADO, 2018, p. 49).

Nesse curso, independente da quantidade de dimensões que servirá de parâmetro para a compreensão desse gênero literário, nota-se que a redondez é fator recorrente e relevante para a sua conceituação. E, ao serem consideradas as narrativas examinadas neste estudo, constata-se que o caráter circular do conto pôde ser intensificado ao máximo, de modo a transbordar em variados segmentos: na representação do espaço e do tempo (capítulos II e III, respectivamente), na alusão expressa ou subentendida ao círculo, na repetição lexical, nas ações repetitivas dos personagens, no enredo, na disposição gráfica das palavras (capítulo IV) e na relação entre as epígrafes e os textos literários (capítulo V).

Entretanto, como demonstrado, essa experiência da circularidade não é vista com bons olhos pelos autores ora apreciados e, ademais, pelos seus personagens. Diferentemente do herói epopeico, que aceitava as desditas do seu destino “[...] de cabeça erguida, certo de realizar sua essência concreta no momento em que assume a fatalidade, sem os disfarces da vida comum, subindo ao degrau mais alto da existência [...]” (MACEDO, 2009, p. 205), o herói moderno (leia-se: anti-herói) se ancora na passividade, assumindo, melancolicamente, o fracasso de seus atos antes mesmo de praticá-los.

Diante de tal panorama, este inquérito insiste em vislumbrar, assim como fez Nelson Goodman, que “o mal não se encontra no círculo propriamente dito, mas na negação dessa circularidade” (*apud* BERNARDO, 2010, p. 24). E os textos desses dois autores, ao revelar a circularidade do mundo moderno, seguem na esteira do que defende Günther Anders (2007) sobre Franz Kafka, demonstrando, portanto, como o mundo não deveria ser.

Em outras palavras, Amílcar Bettega Barbosa e Murilo Rubião dão o primeiro passo para a mudança, para a construção de um mundo melhor, já que é através do reconhecimento dos erros, dos vícios e das limitações humanas que se pode começar a visualizar quadros mais

esperançosos para a humanidade. Nessa vereda, a literatura, por meio de suas advertências, comporta bastante potencial para ser aproveitada como ferramenta contra o mal e não como alimento de sua cegueira. Isso implica afirmar que o estudo dos textos literários é capaz de engendrar poderosos artifícios para o enfrentamento dos malfeitores “de tal maneira que quem recorrer a ele [a Kafka, a Bettega Barbosa ou a Rubião] para defender seu próprio comportamento no mundo, ou quem o imitar, seja reconhecido no ato” (ANDERS, 2007, p. 136) e, logo, se poderá gritar contra o ofensor: “Eu sou Houdini e você é uma fraude!”<sup>121</sup>.

Em acréscimo, cabe destacar que, ao se voltar para as obras **Os lados do círculo** e **O ex-mágico**, este trabalho não pretendeu se firmar como uma saída para a circularidade, denunciada nos livros, da realidade contemporânea. O seu objetivo foi menos pretencioso: quis-se, somente, por meio de uma postura ativa, aproximar-se da saída, caminhar em sua direção. Para tanto, foi preciso esgarçar os contos, com vistas a observar a atividade dos mecanismos circulares segundo a pena de cada autor. O “sistema axiomático”<sup>122</sup> a seguir sintetiza as principais conclusões alcançadas ao longo desta discussão.

**AXIOMA:** o círculo atua como elemento norteador das obras **Os lados do círculo**, de Amilcar Bettega Barbosa, e **O ex-mágico**, de Murilo Rubião.

**PROPOSIÇÃO 1:** o círculo é aplicado nas narrativas de Amilcar Bettega Barbosa e de Murilo Rubião através do seu veio negativo.

**PROPOSIÇÃO 2:** a representação do espaço nos contos “Círculo vicioso”, de Amilcar Bettega Barbosa, e de “Alfredo” e “Elisa”, de Murilo Rubião, se pauta na circularidade.

**PROPOSIÇÃO 3:** o problema de Apolônio pode ser aplicado aos três contos analisados no capítulo II, já que esse trio apresenta um mesmo ponto de tangência: o movimento periódico.

**PROPOSIÇÃO 4:** as narrativas “Alfredo” e “Elisa” se aproveitam do círculo apenas na sua bidimensionalidade intrínseca, enquanto “Círculo vicioso” desfruta não só das duas

<sup>121</sup> Conforme explica Mickael Marvey (2016), Harry Houdini, talvez o mágico mais famoso do mundo, dedicou parte da sua carreira a denunciar falsos guias espirituais que se aproveitavam da inocência do povo para obter vantagens. Muitas vezes camuflado, ele assistia às sessões espíritas buscando detectar trapaças; quando percebia o truque, retirava o disfarce e pronunciava a frase acima.

<sup>122</sup> Preferiu-se, aqui, empregar um método lógico para expor os resultados encontrados não só pela economia de espaço, mas também pela oportunidade de rivalizar com a matemática. Nesse sistema, cabe explicar que “o axioma é o fundamento, a estrutura e o começo da criação de qualquer sistema lógico. Ele pode ser questionado, mas não é demonstrado; partindo dele, construímos as proposições (ou teoremas), que podem ser demonstradas a partir desses axiomas. As conjecturas, pelo próprio nome, são suposições e hipóteses das quais não conseguimos provas nem a veracidade nem a falsidade. Para provar que uma conjectura é verdadeira, é necessário provar que ela vale para todos os elementos desse conjunto, e para prová-la falsa é necessário encontrar somente um contraexemplo” (FUX, 2016, p.56). E, para que o leitor destas linhas possa se familiarizar (e até se inspirar), ainda mais, com este tipo de organização do conhecimento, foram disponibilizados, no apêndice, dois sistemas sobre o conto “Mariazinha”, de Murilo Rubião (um para cada leitura proposta no capítulo III).

dimensões, mas também da tridimensionalidade circular (ou seja, do círculo passa-se à esfera).

PROPOSIÇÃO 5: a representação do tempo nos contos “Os três nomes de Godofredo” e “Mariazinha”, de Murilo Rubião, e de “A próxima linha” e “The end”, de Amilcar Bettega Barbosa, tira proveito da circularidade.

PROPOSIÇÃO 6: os contos apreciados no capítulo III demonstram a rivalidade existente entre variadas concepções temporais, de modo a oscilar, principalmente, entre as perspectivas linear e circular.

PROPOSIÇÃO 7: o tempo, nos contos “A próxima linha” e “The end”, funciona como uma engrenagem de círculos fechados, cabendo ao leitor apenas o gatilho de colocar essa máquina narrativa em movimento.

PROPOSIÇÃO 8: nos contos “Os três nomes de Godofredo” e “Mariazinha”, o leitor é convidado a colaborar para que o círculo temporal se complete ou se potencialize (isto é, o leitor precisa projetar repetições das ações em tempos anteriores ou posteriores ao do texto).

PROPOSIÇÃO 9: em “O puzzle (fragmento)”, “Crônica de uma paixão” e “Verão”, de Amilcar Bettega Barbosa, e em “O pirotécnico Zacarias” e “A Casa do Girassol Vermelho”, de Murilo Rubião, notam-se diversos mecanismos circulares, a exemplo da alusão expressa ou subentendida ao círculo, da repetição lexical, das ações repetitivas dos personagens, do enredo circular, entre outros.

PROPOSIÇÃO 10: nos textos de Amilcar Bettega Barbosa, presentes no capítulo IV, encontram-se alguns recursos circulares não empregados por Murilo Rubião: a disposição gráfica circular, a sintaxe reiterativa, a autointertextualidade, a autoficção e o uso constante da metonímia.

PROPOSIÇÃO 11: nos textos de Murilo Rubião, presentes no capítulo IV, encontra-se apenas um recurso circular não empregado por Amilcar Bettega Barbosa: a rotatividade dos papéis entre os personagens.

PROPOSIÇÃO 12: a relação entre epígrafe(s) e texto (ou obra) é, naturalmente, circular, pois a leitura da epígrafe modifica o sentido do texto e a leitura do texto modifica a compreensão da epígrafe e, por extensão, da obra onde esta foi retirada.

PROPOSIÇÃO 13: as epígrafes de **Os lados do círculo** e de **O ex-mágico** podem ser interpretadas isolada e hierarquicamente, na medida em que a epígrafe do livro como um todo circunscreve as demais (as dos capítulos) e estas interagem entre si.

PROPOSIÇÃO 14: todas as epígrafes de Amilcar Bettega aludem, expressamente, ao círculo, enquanto só uma em de Murilo Rubião (a do livro todo) faz isso.

PROPOSIÇÃO 15: o destino improdutivo dos personagens já está prenunciado pelas epígrafes e, ademais, pela marcação da circularidade nessas epígrafes.

CONJECTURA 1: a sensação de impotência experimentada pelos personagens em relação aos seus destinos representa o fracasso do homem em ser dono da própria existência, visto que este assume um papel passivo diante de desígnios superiores sequer comprovados.

CONJECTURA 2: é impossível, para um personagem, se rebelar contra a própria sina, traçada *a priori* por uma instância superior; no entanto, para um homem, esse ato talvez seja exequível.

CONJECTURA 3: os dois autores visam a revelar, através dos seus textos, as ruínas circulares de nosso mundo, ou melhor, as ruínas do nosso mundo circular.

PROPOSIÇÃO 16: o projeto circular de Amilcar Bettega Barbosa é manifesto, ao passo que o de Murilo Rubião é velado.

PROPOSIÇÃO 17: ao fazer uso do círculo, Amilcar Bettega Barbosa busca tencionar, ao máximo, os limites da ciência, conforme explora a circularidade com o apoio das mais variadas áreas do saber. Já Murilo Rubião, no aspecto circular, exige uma participação mais ativa do leitor, dado que o obriga a, constantemente, transformar o arco delineado pelas narrativas em uma perfeita circunferência.

Sendo assim, tal qual Johan Huizinga (2017) no prefácio de **Homo Ludens**, “estava fora de questão, para mim, preencher [com este escrito] previamente todas as lacunas de meus conhecimentos. Tinha que escolher entre escrever agora ou nunca mais; e optei pela primeira solução” (HUIZINGA, 2017, p.1). Por se querer circular, este trabalho não terá fim, embora precise acabar aqui, mesmo “[...] sabendo que ela [a pesquisa] ainda estava muito longe da configuração perfeita, que era apenas um passo, um passo remetendo ao passo seguinte e a outro e a outro [...]” (BARBOSA, 2004, p.16). Essa compreensão do autor já o leva, desvairadamente, a invejar o encargo circular de “Anfion, entre pedras / como frutos esquecidos / que não quiseram // amadurecer, Anfion / como se preciso círculo / estivesse riscando // na areia, gesto puro / de resíduos, respira o deserto, Anfion” (MELO NETO, 2010, 32-33) e, nesta redonda aridez da escrita, já é possível ouvir a voz obsessiva e enxergar a miragem pálida de Clinio Malabar a exigir sua vara, seu carvão, seu giz.

## REFERÊNCIAS

- ALCIDES, S. A parábola inconformada. *In: RUBIÃO, M. A Casa do Girassol Vermelho e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 81-90.
- ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- ANDERS, G. **Kafka: pró e contra – os autos do processo**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1992.
- AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.
- AULA 42: aplicações do movimento harmônico simples. Disponível em: <[http://lilith.fisica.ufmg.br/~wag/transf/FMECDIST/U15\\_A42\\_Oscilacoes\\_AplicacoesMHS.pdf](http://lilith.fisica.ufmg.br/~wag/transf/FMECDIST/U15_A42_Oscilacoes_AplicacoesMHS.pdf)>. Acesso em 10 jan. 2019.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBIERI, V. Dos veces el mismo rostro. *In: CÓCARO, N. (Org.). Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1960. p. 43-45.
- BARBOSA, A. B. Matemática do conto. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2725,1.shl>>. Acesso em: 16 jul. 2018.
- \_\_\_\_\_. **Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O voo da trapezista**. 2.ed. Porto Alegre: WS Editor, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Os lados do círculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Os lados dos lados do círculo**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras. UFRGS, Porto Alegre, 2000.
- BARROS, M. de. Uma didática da invenção. *In: \_\_\_\_\_ . Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 299-304.
- BARTHES, R. **O império dos signos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. (Coleção Roland Barthes)
- BENJAMIN, W. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. *In: \_\_\_\_\_ . Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 141-142. (Obras escolhidas; v. 1).
- BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BÍBLIA online. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

BORGES, J.L. As ruínas circulares. Disponível em: <[http://imagomundi.com.br/arte/borges\\_ruinas.pdf](http://imagomundi.com.br/arte/borges_ruinas.pdf)>. Acesso em: 30 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. Kafka e seus precursores. Disponível em: <[https://prioste2015.files.wordpress.com/2015/03/tl3\\_borges.pdf](https://prioste2015.files.wordpress.com/2015/03/tl3_borges.pdf)>. Acesso em: 18 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

\_\_\_\_\_. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. v.1.

BORGES FILHO, O. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf)>. Acesso em: 6 jun. 2017.

CANDIDO, A. Direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

CAMUS, A. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. **O mito de Sísifo**. 9.ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CAMPRA, R. **Territórios da ficção fantástica**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CASARES, A. B. **A invenção de Morel**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHALTON, N.; MACARDLE, M. **A história da ciência para quem tem pressa**. Tradução de Milton Chaves. Rio de Janeiro: Valentina, 2017.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 24.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CID, M. (Org.) **Antologia Fantástica da Literatura Antiga**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

CORTÁZAR, J. **O jogo da amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

COSTA, W. C. **O velocista**. Recife: Cepe, 2018.

COLAÇO, R. R. Inventário da ausência em “O rosto”, de Amílcar Bettega Barbosa. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/7721/4761>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. Os lados do círculo em “Os três nomes de Godofredo”, de Murilo Rubião. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/39616/25009>>. Acesso em 30 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. Outro problema para Apolônio: o descobrimento da circunferência em Amílcar Bettega Barbosa e em Murilo Rubião. Disponível em: <<http://www.gelne.com.br/arquivos/E-book-Aracaju-Linguistica-e-Literatura-teoria-analise-e-aplicacoes.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *In*: \_\_\_\_\_. **Ensaio**s. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FERREIRA, E. A. **Os piores dias da minha vida foram todos**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FERREIRA, R. D. Concentricidades e excentricidades calidoscópicas na metaficção *Os lados do círculo*, de Amílcar Bettega Barbosa. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/letras-pos/files/2012/02/Concentricidades-e-excentricidades-calidosc%C3%B3picas-na-metafic%C3%A7%C3%A3o-os-lados-do-c%C3%ADrculo-de-Amilcar-Bettega-Barbosa.pdf>>. Acesso em: 6 mai. 2018.

FONTELA, O. **Poesia completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTOURA, D. B. da; RODRIGUES, I. de O. A rotação dos símbolos em os Lados do Círculo, de Amílcar Bettega Barbosa. Disponível em: <<http://sites.unifra.br/Portals/36/ALC/2008/a%20rota%E2%80%A1%C3%86o.pdf>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

FUX, J. **Literatura e matemática**: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GALEANO, E. La creación. *In*: \_\_\_\_\_. **Memoria del fuego I**: los nacimientos. 19.ed. Madrid: Siglo XXI, 1991. p.16.

GONZÁLEZ BERMEJO, E. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

HALLIDAY, D.; RESNICK, R.; E. WALKER, J. **Fundamentos da Física**. v. 2. 8.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2006.

HERNÁNDEZ, F. O cavalo perdido. *In*: \_\_\_\_\_. **O cavalo perdido e outras histórias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 17-65.

HILST, H. A obscena senhora D. *In*: \_\_\_\_\_. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 11-57.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

HOFFMANN, E. T. A. A casa deserta. *In*: PAES, J. P. **Os buracos da máscara**: antologia de contos fantásticos. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 19-55.

IEZZI, G.; MACHADO, A; DOLCE, O. **Geometria plana**: conceitos básicos. São Paulo: Atual, 2008.

IMBERT, E. A. El fantasma. *In*: CÓCARO, N. (Org.). **Cuentos fantásticos argentinos**. Buenos Aires: Emecé, 1960. p. 69-74.

JAFFE, N. Diante do Senhor. *In*: \_\_\_\_\_. **Não está mais aqui quem falou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 13-15.

JAFFÉ, A. O simbolismo nas artes plásticas. *In*: \_\_\_\_\_. JUNG, C. G. et al. **O homem e seus símbolos**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JESUS, F. S. Movimentos de rotação e translação da Terra. Disponível em: <<http://www.geografiaopinativa.com.br/2013/10/movimentos-de-rotacao-e-translacao-da.html>>. Acesso em 3 nov. 2017.

JOLLES, A. O mito. *In*: \_\_\_\_\_. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 83-108.

JUNG, C. G. et al. **O homem e seus símbolos**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KAFKA, F. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Um relatório para uma academia. *In*: \_\_\_\_\_. **Um médico rural**: pequenas narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KASNER, E.; NEWMAN, J. **Matemática e imaginação**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

KILHIAN, K. Os 10 problemas de Apolônio. Disponível em: <<http://www.obaricentrodamente.com/2013/04/os-10-problemas-de-apolonio.html>>. Acesso em: 3 nov. 2017.

LAUTRÉAMONT. **Os cantos de Maldoror**. Tradução Joaquim Brasil Fontes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

LEMOS, M. *Os lados do círculo* – espaços ficcionais. *In*: DEALTRY, G.; LEMOS, M.; CHIARELLI, S. (org.) **Alguma prosa**: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 179-192.

\_\_\_\_\_. Os vários lados de uma escrita circular. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8950&categoriaid=1>>. Acesso em: 6 mai. 2018.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LINS, O. **Avalovara**. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOSA, I. **Sob céus estranhos**. 2.ed. Porto: Edições Afrontamento, 1987.

LUGONES, L. El descubrimiento de la circunferencia. *In:* \_\_\_\_\_. **Cuentos fantásticos**. Madrid: Mestas Ediciones, 2010.

\_\_\_\_\_. Ensaio de uma cosmogonia em dez lições. *In:* \_\_\_\_\_. **As forças estranhas; Contos fatais**. São Paulo: Globo, 2009. p. 151-193.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico)

MACEDO, J. M. M. Posfácio do tradutor. *In:* LUKÁCS, G. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico). p. 165-229.

MAGNANI, G. Nel mezzo delle guerre di nostra vita. Disponível em: <[http://www.discorsivo.it/storia/2011/07/15/nel-mezzo-delle-guerre-di-nostra-vita/?fbclid=IwAR0TLGikyny7m29Xa3VaB2cJIPV\\_1u89ycpT9X1K3XHC8eAPI4vRU9BxMS4](http://www.discorsivo.it/storia/2011/07/15/nel-mezzo-delle-guerre-di-nostra-vita/?fbclid=IwAR0TLGikyny7m29Xa3VaB2cJIPV_1u89ycpT9X1K3XHC8eAPI4vRU9BxMS4)>. Acesso em: 22 dez. 2018.

MAIA, A. P. **Enterre seus mortos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MANGUEL, A. Um leitor no bosque do espelho. *In:* \_\_\_\_\_. **No bosque do espelho**: ensaios sobre as palavras e o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 19-30.

MARVEY, M. **A arte da mágica**. Recife: MXM Gráfica e Editora, 2016.

MATOS, G. Pequei, Senhor... Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pndp/pndp010709.htm>>. Acesso em: 6 mai. 2018.

MELO NETO, J. C. Fábula de Anfion. *In:* \_\_\_\_\_. **Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto**. Seleção e prefácio de Carlos Secchin. 10.ed. São Paulo: Global, 2010. (Coleção Melhores Poemas)

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO, L.; OLIVEIRA, K. Judas: sob o signo do mal. *In:* SANTOS, J. F.; JEHA, J. (Orgs.) **Sobre o mal**. Curitiba: Appris, 2015. p.109-124.

NIETZSCHE, F. W. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

PAES, J. P. Um sequestro do divino. *In:* \_\_\_\_\_. **A aventura literária**: ensaio sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 117-123.

PANDU, P.; PANDU, A. **Que nome darei ao meu filho?**: influência do nome, data do santo, diminutivos, etimologia, significado, variantes, história. 23.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

PARISIO, J. P. No arquipélago das solidões. *In:* CARPEGGIANI, S. (Org.) **Ficcionais vol. 2**: escritores revelam o ato de forjar seus mundos. Recife: Cepe, 2016.

PÊNULO simples. Disponível em:

<<http://www.ucb.br/sites/100/118/Laboratorios/Mecanica/pendulosimplesv1.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

PEREIRA, M. V. Contos interligados: faces do círculo em Os lados do Círculo. Disponível em: <[http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/moema\\_pereira.pdf](http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/moema_pereira.pdf)>.

Acesso em: 30 dez. 2018.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. *In*: \_\_\_\_\_. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

PINTO, C. H. S.; HELENA, L. Reflexões em torno do desassossego. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491411965.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491411965.pdf)>. Acesso em: 6 mai. 2018.

PLATÃO. **O banquete**. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

POLESSO, N. B. Profanação. *In*: \_\_\_\_\_. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015. p. 252-255.

POLKINGHORNE, J. **Teoria quântica**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

PRADO, A. P. S. **Da linguagem ao círculo**: estudos sobre a composição do conto em Amilcar Bettega. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras. UFAL, Maceió, 2018.

ROQUETTE, J. I. Reflexões. *In*: IMITAÇÃO de Cristo. 30.ed. Embu – SP: Editora Ave-Maria, 2013. p. 32.

ROVELLI, C. **A ordem do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

RUBIÃO, M. **A estrela vermelha**. Rio de Janeiro: Hidrocampo, 1953.

\_\_\_\_\_. **O convidado**. São Paulo: Quíron, 1974.

\_\_\_\_\_. **Os dragões e outros contos**. Belo Horizonte: Movimento-Perspectiva, 1965.

\_\_\_\_\_. **O ex-mágico**: contos. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1947.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, S. **Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SANTIAGO, S. O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?). *In*: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 176-187.

SANTOS, M. A. da S. Movimento Circular; Brasil Escola. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/fisica/movimento-circular.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

SARTRE, J-P. **A náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHAPIRO, L. Halá branco. *In*: \_\_\_\_\_. MANGUEL, A. (Org.) **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.333-343.

SCHWARTZ, J. **Murilo Rubião**: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico. *In*: RUBIÃO, M. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 101-110.

SENE, L. S.; GAMA-KHALIL, M. M. Representação do espaço nas narrativas fantásticas de Murilo Rubião. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/viewFile/4299/3191>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de Bolso)

STEVENSON, R. L. **O médico e o monstro**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

## APÊNDICE A - SISTEMA PARA A HISTÓRIA 1 DE “MARIAZINHA”

AXIOMA: a narrativa começa *in ultima res*.

PROPOSIÇÃO 1: Josefino se encontra sob o efeito de drogas lícitas (fumo e álcool).

PROPOSIÇÃO 2: Josefino tentara o suicídio atirando em si mesmo.

PROPOSIÇÃO 3: as duas proposições anteriores dificultam o entendimento da situação e a clareza da exposição pelo narrador autodiegético.

CONJECTURA 1: o padre Delfim está executando a extrema-unção para Josefino.

CONJECTURA 2: os sinos lamentam a morte de Josefino que se aproxima e a morte dos que lhe antecederam na desdita.

CONJECTURA 3: o padre Delfim some no espaço porque, como se trata do ano de 1943, ele já se tornara bispo; sendo assim, ele já não exerce as suas antigas funções. O que fizera no trecho inicial trata-se de um *delay*, ou seja, os fatos ainda estavam se organizando no tempo e, por isso, ele ainda estava atuando como padre (o que foi corrigido posteriormente).

PROPOSIÇÃO 4: o início, de fato, da narrativa se dá em 1943 (este obviamente diferente do 1943 em que Josefino se mata) através da reivindicação de punição para Zaragota, levantada pelo bispo Delfim, alegando que aquele havia apressado as núpcias com Mariazinha vinte anos antes.

PROPOSIÇÃO 5: há um ano de 1923 cuja narração não se aprofunda, aparecendo apenas por alusão (o ano em que Zaragota e Mariazinha praticam o ato sexual).

PROPOSIÇÃO 6: após o enforcamento de Zaragota, o tempo recua para 1923 (ano distinto ao aludido anteriormente, embora possua o mesmo referente) e algumas mudanças acontecem e/ou retornam aos moradores de Manacá, porém a consciência dos fatos “futuros” (os que aconteceram em 1943) permanece nos personagens.

PROPOSIÇÃO 7: às vésperas do seu casamento com Mariazinha, Josefino assume, aos olhos da população de Manacá, o lugar de infrator da moral e dos bons costumes outrora atribuído a Zaragota.

PROPOSIÇÃO 8: Josefino cessa de atribuir culpa a Zaragota assim que percebe que os dois foram seduzidos por Mariazinha.

PROPOSIÇÃO 9: Josefino se entrega aos vícios para minimizar seu ressentimento e também como forma de expiação. Esse estado lhe dá coragem para voltar ao local onde praticou o ato sexual com Mariazinha e lá acabar com a própria existência.

PROPOSIÇÃO 10: Josefino atenta contra a sua vida em 1923, mas seus efeitos só se manifestam em 1943, o que recupera a abertura da narrativa.

PROPOSIÇÃO 11: ao falar do próprio enterro, Josefino assume que já se encontra morto. Logo se conclui que o conto é narrado por um defunto.

CONJECTURA 4: os mortos vivem isolados de qualquer entidade humana, estando elas vivas ou não. Desse modo, Zaragota não comparecera ao enterro de Josefino por estar preso na

solidão de sua nova condição (nem faz parte do mundo dos vivos nem compartilha o mesmo plano do protagonista).

CONJECTURA 5: o irmão de Josefino será o próximo a ser vítima da “maldição” experimentada por Zaragota, por Josefino e, certamente, por outros homens não mencionados no texto.

CONJECTURA 6: as violações das leis cristãs por meio do sexo antes do casamento só ocorrem em 1923, enquanto as punições aos homens infratores só se concretizam em 1943.

### Sistema para a história 2 de “Mariazinha”

AXIOMA: a narrativa não começa *in ultima res*.

CONJECTURA 1: a narrativa trata-se de um sonho ou de uma máquina ficcional e/ou de reprodução espectral (vide os exemplos de “Círculo vicioso” e de **A invenção de Morel**).

PROPOSIÇÃO 1: há um revezamento de papéis entre Zaragota e Josefino como noivos de Mariazinha.

PROPOSIÇÃO 2: o trecho inicial da narrativa dá conta da primeira morte de Josefino que, com isso, cede seu lugar de destaque no texto a Zaragota.

PROPOSIÇÃO 3: após receber as acusações de violação de Mariazinha e ser morto, Zaragota repassa o protagonismo para Josefino e, assim, um ciclo se fecha e, ademais, dá início a outro.

PROPOSIÇÃO 4: os excertos que inauguram e encerram a narrativa são distintos entre si porque tratam de mortes diferentes do mesmo personagem.

PROPOSIÇÃO 5: os sinos lamentam as mortes passadas de Zaragota e de Josefino, assim como as mortes que ainda virão para esses personagens.

PROPOSIÇÃO 6: os defuntos a que Delfim alude, no segundo trecho analisado, são Zaragota e Josefino.

PROPOSIÇÃO 7: Josefino demonstra saber que o matrimônio lhe trará má sorte, o que indica que já o fizera antes.

CONJECTURA 2: Zaragota não comparece ao enterro do amigo não por estar morto, mas sim porque o evento não tem nenhum valor em si, visto que Josefino retornará, em breve, à vida.

CONJECTURA 3: haverá um novo 1923 para fechar o ciclo em voga e, nele, Zaragota reiniciará seu fardo. Depois, Zaragota cederá lugar a Josefino e assim sucessivamente.

CONJECTURA 4: os moradores da Vila de Manacá (exceto os personagens Mariazinha, Josefino, Zaragota e Delfim) têm suas mentes esvaziadas sempre no trecho “A história recomeçou para a humilde Vila de Manacá” e, assim, os eventos que virão a partir daí, para eles, cheirarão à novidade.