

LIMITES DA REPRESENTAÇÃO CLÁSSICA EM TEXTOS FICCIONAIS NARRATIVOS

Maria Madalena Gonçalves

“*The short story likes to be classic.*”
Norman Mailer

“*The world cannot be expressed, it can perhaps be indicated by mosaics of juxtaposition, like objects abandoned in a hotel room, defined by negatives and absences.*”
William Burroughs

Partamos de dois lugares de paragem obrigatória a que sempre regressamos (mesmo quando pensamos deles nos afastar) ao abordar a questão da *representação* num contexto de criação estética, ou seja, quando nos colocamos na esfera da arte e da poesia¹.

I

Partamos, em primeiro lugar, da inevitável referência às teorias poéticas de Platão e Aristóteles – nossa herança crítica – em quem reconhecemos a origem das duas principais tradições da representação (visual e poética²): a tradição *diegética* da representação e a tradição *mimética* da representação.

A TRADIÇÃO DIEGÉTICA

Lembremos que a tradição que vem de Platão decorre da distinção que o filósofo estabelece entre os dois tipos de discurso através dos quais a arte verbal imita a realidade – o discurso da narrativa pura (*haplē diēgēsis*), exemplificado no ditirambo (uma espécie de hino, mais tarde discutivelmente associado à poesia lírica), e o discurso da narrativa imitativa (*mimesis*),³ exemplificado no teatro. Dois tipos de discurso bem distintos, em que, no primeiro caso, na *diegesis*, é a fala

¹ Sentido grego para literatura.

² A distinção entre *representação visual* e *representação poética* é feita com base no conceito aristotélico de *mimesis*. Aristóteles usa o termo *mimesis* para se referir à produção de *imagens*, na linha do que já antes dissera Platão, mas utiliza o conceito também para se referir à produção de *fábula* (o *mythos* grego), o que é novo em relação a Platão e, por isso, uma contribuição pessoal - e muito importante - para a teoria da *mimesis*. Com efeito, embora a *mimesis* seja concebida como comum a todas as artes desde Platão, Aristóteles estabelece uma clara distinção entre a *mimesis* que faz imagens (a *mimesis* visual) e a *mimesis* que cria fábula, intriga (a *mimesis* poética). Esta, ao contrário da outra, é capaz de criar objectos que se destacam da

realidade para ganharem autonomia, porque, segundo Aristóteles, não tem que haver necessariamente modelos imediatos na realidade empírica para os objectos poéticos (para mundos ficcionais). A *mimesis* poética não é uma mera imitação do mundo; ela é capaz de criar objectos imaginários, objectos que não existem previamente, já o mesmo não acontecendo com a *mimesis* associada às artes visuais. A *mimesis* poética é capaz de produzir a noção de **possível**. Quando se refere à capacidade de a *mimesis* criar o seu próprio mundo com os seus próprios critérios, Aristóteles diz o seguinte: “De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis”, sugerindo assim nas coisas “impossíveis mas críveis” uma verosimilhança do inverosímil só possível pelo trabalho interno e consistente da *mimesis poética*. É que a verosimilhança identifica-se com a credibilidade (com o que pode ser admitido) e o que pode ser admitido, o crível, depende do fazer poético (é o trabalho da *mimesis*), depende das leis da unidade da sua composição técnica. Aristóteles desenvolve pois uma concepção de *mimesis* que leva ao reconhecimento da autonomia do espaço estético, lançando as bases para aquilo que virá

do poeta que sobressai e, no segundo, na *mimesis*, é a fala das personagens que sobressai. A mistura das falas, a do poeta e a das personagens, produz um terceiro tipo de discurso com grande potencial de representação, a narração épica. Neste caso, não são só as falas do ‘poeta’ (em geral ligadas a uma linguagem de autoridade) e as das personagens, em discurso directo, que estão em jogo, mas também pensamentos e consciência, sentimentos e subjectividade reportados, que não são expressos em “voz alta”.

O romance, especialmente o do séc. XIX, soube explorar excelentemente esta terceira modalidade, ou seja, a mistura e o equilíbrio entre *diegesis* e *mimesis* (entre *discurso autoral* e *discurso directo*, entre o discurso do narrador que surge sob a forma de comentário, sumário, descrição, etc., e o discurso das personagens, que surge na cena, no diálogo). Mais tarde, entre os anos 20 e 30 do século XX, o pós-formalista Mikhail Bakhtin desenvolveu uma sofisticada teoria do romance em que procurou demonstrar que este género é o produto (histórico) de uma espécie de montagem de vozes, estilos e registos, um complexo polifónico⁴ (uma heteroglossia) constituído por vários discursos sem hierarquias (sem que nenhum discurso seja mais importante que outro, em que cada um relativiza a autoridade do outro), teoria onde fica provada também a não existência de uma metalinguagem estática ou estável. Sensivelmente pela mesma época, também Bertolt Brecht introduziu no seu teatro ‘épico’ o aspecto diegético que a concepção aristotélica havia apagado quando, por exemplo, estruturou a acção dramática em episódios, ou relatou a acção no palco, ou recorreu a canções e títulos como forma de interligar os acontecimentos, quando usou um “estilo histórico poético”, como ele diz, reconhecendo: “Em suma, são possíveis muitas formas de narração. Algumas são-no já conhecidas, outras estão ainda por inventar.”⁵ Os recursos

cénicos de distanciamento brechtiano funcionam na base da manipulação das normas verbais.

Aspectos básicos da actividade verbal como estes estão na origem das teorias diegéticas da narração, que desenvolveram os conceitos de *discurso* e de *metalinguagem* num esforço diligente de compreenderem e definirem o que é a narração⁶ e na convicção de que a literatura é, antes de mais nada, uma questão de linguagem.

A TRADIÇÃO MIMÉTICA

A outra tradição, a de Aristóteles, decorre directamente da importância que o filósofo atribuiu a uma imitação que se assemelha ao drama, ao *mostrar* da representação teatral. As teorias miméticas da narração, que decorrem directamente do conceito aristotélico de *mimesis*, concebem a narração como se esta fosse a apresentação de um espectáculo, como se ela fosse um mostrar. Assim, nesta tradição, a história não é *contada* mas *mostrada*, de tal maneira que a linguagem se torna veículo para uma visão “cénica” do acontecimento. Nesta tradição, mais importante do que falar é ver. *Mostra-se* o objecto da imitação⁷ como no teatro. O que é que isto significa na prática? Um enquadramento cénico do objecto a representar, a noção de perspectiva, uma unidade espacial e a verosimilhança da percepção por parte de quem observa ou lê. É possível reconhecer estes aspectos (a presença de Aristóteles) em algumas passagens dos textos que servem de *corpus* à nossa análise.⁸

FUNDAMENTOS PARA O MODELO DA NARRATOLOGIA CLÁSSICA

Se o legado platónico nos deixou a ideia de que a narração é uma actividade verbal linguística, de que a narração deve ser vista como uma linguagem (a arte imita a realidade

a ser uma concepção de literatura *como ficção*, o que nos interessa recordar na distinção feita, para o propósito deste artigo.

³ Ver Platão (1983) *República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (livros III e X). Para Platão toda a arte é mimética (ver o sentido lato do termo *mimesis*, significando imitação por oposição a realidade, in *República*, livro X). Sendo mimética, a arte imita através da narração (Cf. *República*, livro III). A arte imita a realidade através de um acto *narrativo* verbal, ela é *apresentação verbal*, oral ou escrita, de *acontecimentos que se sucedem no tempo*. Toda a criação é pois um *contar* – toda a criação é uma *narrativa* – e só há duas maneiras de contar: ou através da *diegesis* (caso em que a representação das acções é feita pelo poeta que fala em seu próprio nome), ou através da *mimesis* (caso em que a representação da acção é feita pelo poeta que fala através das personagens, pedindo emprestada a voz de outro). O exemplo de *narrativa mimética* (*mimesis*, aqui, em sentido restrito) é a representação teatral. Platão ainda considerava uma terceira modalidade do contar, a modalidade mista (caso em que a mimese e a diegesis estão conjugadas, como na epopeia). Mas qualquer que seja a modalidade empregue, o que importa

a Platão é a voz do poeta que conta, o importante é o contar como actividade linguística. Compreende-se que, por esta razão, ele se torne a referência tutelar dos estudos literários (e, mais tarde, cinematográficos) que desenvolvem uma teoria *diegética* da representação, uma teoria fundamentalmente interessada nos acontecimentos *narrados*.

⁴ Ver. TODOROV, T. (1977) *M. Bakhtine. Le prince dialogique*. Paris: Seuil.

⁵ BRECHT, B. (1957) “Pequeno organon para o teatro”, in *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugalia Editora: § 67: 207

⁶ Para o desenvolvimento destes pontos, consultar BORDWELL, D. (2008) *Narration in the Film Fiction*. London: Routledge.

⁷ Esse objecto era, para Aristóteles, a actividade humana.

⁸ Os textos estão reproduzidos na íntegra, em apêndice, no final deste artigo.

⁹ Encontra-se um diagrama elucidativo da situação de comunicação na narrativa, vista nesta perspectiva, em CHATMAN, S. (1978) *Story and Discourse*.

através de um acto narrativo *verbal*, como diz Platão, a arte é apresentação *verbal*, oral ou escrita, de acontecimentos que se sucedem no tempo), não admira que a concepção diegética da narração, devedora deste legado, encare a *narração como uma enunciação*, ou seja, como um processo que cria as condições para que uma actividade verbal, linguística – o enunciado narrativo propriamente dito – se realize. Assim, se toda a narração depende de códigos linguísticos, então, nesse processo estão envolvidos o falante e os seus códigos de linguagem (o produtor do enunciado narrativo como enunciador), o ouvinte (ou receptor), e um mundo de referências partilhadas entre ambos. Estão ainda envolvidos o contexto em que a narração se produz, e certas formas linguísticas particulares, como os pronomes e os modos verbais (indicativo, imperativo, etc.), os tempos dos verbos (presente, passado, etc.) e a pessoa gramatical (eu, ele, etc.) que deixam as suas marcas físicas no enunciado narrativo. Todos estes aspectos, em conjunto, possibilitam a realização do acto verbal que é escrever ou falar uma linguagem – que é escrever ou contar uma narrativa.⁹

A NARRATOLOGIA, OU A TEORIA DA NARRATIVA

Com base nas categorias linguísticas de *enunciado* e *enunciação*, a teoria da narrativa (a narratologia¹⁰) postula a existência, em qualquer estrutura narrativa, de um nível a que chama *história* e de um outro a que chama *discurso*. Enquanto a *história* (equivalente ao *enunciado* em linguística) é definida como a acção vista enquanto cadeia cronológica de acontecimentos ligados entre si por relações de espaço, tempo e causalidade¹¹, o *discurso* (equivalente à *enunciação* em linguística) é visto como o processo dramaturgico mediante o qual os acontecimentos da *história* são transmitidos pela ordem em que se encontram no enunciado (no texto). As noções de *história* e de *discurso* são dois conceitos-chave metodológicos da maior importância nos estudos narratológicos que se desenvolveram com o

estruturalismo francês e também com a tradição anglo-americana nos anos 60 do século passado, estudos que culminam no modelo homogéneo da narratologia clássica e seus instrumentos conceptuais conhecidos: estrutura e segmentação, espaço e tempo, intriga e tema(s), personagem e motivação, ponto de vista, acção, etc..

II

O segundo lugar de paragem obrigatória é ainda um outro *locus classicus* no debate sobre representação e que interessa igualmente recordar para o estudo que vamos fazer. Tem ele a ver com a própria ideia de *representar a realidade*.

A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Esta ideia não é consensual. Há quem defenda que a realidade pode ser representada¹² e há quem negue essa possibilidade. Nos estudos mais recentes sobre a matéria, os argumentos pró-representação estão ligados a uma ontologia realista que vê na lógica e na razão a possibilidade de as percepções humanas acederem ao real, enquanto os argumentos anti-representação se ligam, *lato sensu*, a formas radicais do pensamento pós-modernista avesso ao enfoque mimético da representação. No entanto, entre os defensores da representação e as posições mais radicais de recusa,¹³ existem posições intermédias que, admitindo a representação e, portanto, um objectivo estético mimético, não podem, ainda assim, deixar de reconhecer que o real é instável, cada vez mais objecto de uma crise de desconfiança em relação a verdades e certezas e que, portanto, a *mimesis* só pode expor rupturas e contradições que denunciam a complexidade (endémica e permanente) do mundo empírico com o qual se relaciona de forma simbólica e mediata. Daí a *mimesis* tornar-se o lugar de uma tensão formal porque é o lugar onde se constrói e ao mesmo tempo se

Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press.

¹⁰ A narratologia tem raízes no formalismo russo, na linguística de Saussure, no estruturalismo e na semiótica.

¹¹ “O rei morreu e depois a rainha morreu” é *história* (fábula); é o relato puro, não modalizado pelo *discurso*. A *história* segue a lógica da continuidade, do *post hoc* (do “a seguir”). “O rei morreu e depois a rainha morreu de desgosto” é *discurso* (intriga), é o modo como o leitor tomou conhecimento do que se passou. O *discurso* segue a lógica da consequencialidade, do *propter hoc* (do “por causa”). A exposição dos acontecimentos (o *discurso*) depende ainda do **ponto de vista** e do **tempo**, duas condicionantes muito importantes da estruturação das acções. O exemplo tornou-se clássico e pode encontrar-se em FORSTER, E. M. (2005 [1927]) *Aspects of the Novel*. London: Penguin Classics.

¹² Os que advogam a possibilidade da representação, ou um ‘retorno’ a ela, são apelidados de conservadores.

¹³ O relativismo céptico destas posições lembra o cepticismo radical de

David Hume que duvidava da possibilidade de se chegar a qualquer conhecimento definitivo do mundo exterior.

¹⁴ “*Metaficção* é um termo atribuído à escrita ficcional que, de maneira auto-consciente e de forma sistemática, chama a atenção para o seu estatuto de artefacto de maneira a colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade” (in WAUGH, P. (2003 [1984]) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge. Desta definição infere-se que a *metaficção* se aplica à ficção que reflecte sobre a sua própria estrutura como linguagem.

¹⁵ Como diz John Fowles, “Fiction is woven into all ... I find this new reality (or unreality) more valid.”

¹⁶ Na Aula Aberta de 2008 (ver “Modos de representação no teatro e no cinema: o teatro *mostra* (e depois *conta*) e o cinema *conta* (e depois *mostra*). Ou é o contrário?”, in *Cadernos PAR n.º3*), prometi regressar a estes dois textos para os analisar em mais pormenor. A ocasião surge agora.

destrói qualquer ilusão ficcional. Ou seja, de forma paradoxal, ela cria a ilusão e desfaz a ilusão no próprio acto de a criar. Esta é a principal característica da ficção contemporânea. Autores como Brian McHale, Patricia Waugh e Peter Stoicheff, que desenvolveram estudos sobre narratologia no sentido da superação do modelo narratológico estruturalista rígido, são unânimes em reconhecer que na ficção pós-modernista e, em particular, em textos metaficcionais¹⁴ que não chegam a ser experimentalistas (caso dos textos de Bettgea Barbosa que vamos analisar de seguida) a *mimesis* levanta, antes de quaisquer outras, questões de natureza ontológica (a começar pela mais básica ‘o que é o mundo?’), e que a tendência é para que ela se volte para si mesma, quer dizer, para si enquanto ficção auto-consciente, capaz de elaborar não só uma crítica aos seus próprios métodos de construção, como capaz de explorar a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário. É que a realidade é vista como uma construção verbal, quer dizer, só existe na linguagem que a descreve. Não há realidade para além de mundos interpretados e citados. Portanto, o real é também *texto*¹⁵ e, uma vez sendo texto (discurso), a fronteira entre texto e mundo dissolve-se, fica menos nítida, mais fluida.

III

Lembrar estes lugares-comuns e a problemática que suscita, aqui enunciados de modo necessariamente sumário, não será uma redundância antes uma necessidade para o que pretendemos fazer neste artigo. Tomando como *corpus* de análise “A próxima linha” e “The end”, dois textos de prosa narrativa mencionados em Aula Aberta anterior,¹⁶ queremos:

- i) Testar a operacionalidade do modelo narratológico clássico que serve a tradição platónica e aristotélica da

representação em textos narrativos, apontando-lhe uma ou outra eficácia conceptual e alguns limites.

- ii) Reequacionar o problema da representação no quadro da linguagem literária e da escrita narrativa (meta)ficcional.

EFICÁCIA DO MODELO

É possível identificar em “A próxima linha” e em “The end” situações de representação poética que vão buscar à tradição platónica e à aristotélica o melhor das suas propostas. De uma maneira geral, podemos dizer que a representação narrativa em “The end” se assemelha claramente aos métodos do drama em certas passagens geradoras de *presença*, de ‘espectáculo’, no sentido da *mimesis* aristotélica. Já no que se refere ao processo de transposição narrativa em “A próxima linha”, a narração consiste, aí, primordialmente, numa actividade verbal de acções assegurada por uma voz narrativa dominante e omnisciente que *conta* factos, de acordo com uma concepção de narração mais próxima dos postulados poéticos de Platão.

A fim de provar o que acabamos de dizer, vamos socorrer-nos do modelo da narratologia clássica (o modelo narratológico estrutural) que desenvolveu instrumentos conceptuais capazes de ajudarem a compreender como se organizam os acontecimentos numa narrativa. Como já foi dito, este modelo estabelece a distinção entre *história* e *discurso*, e prescreve que o acontecimento narrativo¹⁷ faça parte da *história*. Neste modelo, o acontecimento nunca é entendido como um facto discursivo mas como algo que ocorreu e que pode ser representado no plano da *história*. Aqui, cada acontecimento se liga a outro numa cadeia lógica causal (uma causa produz sempre um efeito; um efeito é sempre o resultado de uma causa). A *história* é precisamente essa construção lógica de acontecimentos concatenados uns nos outros. É um plano

¹⁷ Em sentido estrito, o *acontecimento* é o efeito de causas; em sentido lato, é um evento que revela a transição de um estado para outro, que revela uma alteração. Na narrativa ortodoxa, ele é o motor da narrativa, o ponto de referência a partir do qual registamos o avanço das coisas.

de construção no qual o próprio tempo (pensado, convencionalmente, em termos vectoriais) também tem o seu lugar, pois os acontecimentos têm uma duração, um antes e um depois, e estão sujeitos a uma finalidade. Para a narratologia clássica, o tempo é um elemento mensurável e tão igualmente segmentável e espacializável quanto o próprio acontecimento. Na realidade, o tempo é o lugar do acontecimento.

Nesta perspectiva, tanto em “A próxima linha” como em “The end”, o mais importante acontecimento é o homicídio de André perpetrado por Carlos, que o mata por ciúmes. De que forma está representado este acontecimento num e noutra texto? A representação difere nas duas narrativas. Vejamos:

- a) Em “A próxima linha”, o homicídio é aludido pelo narrador em *flashforward* na última secção do texto:

“Jamais [André] 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.”

Neste final de narrativa, o homicídio fica apenas enunciado nas palavras do narrador, em quem nós confiamos – “*Talvez aí sim, um instante antes do final*” -, e remetido para um “fora do texto” que nos leva a não perceber como esse acontecimento pôde ocorrer e em que circunstâncias efectivamente ele ocorreu. Isso ficará para quando (e se) o leitor ler “The end”, e perceber que este texto é (ou, pelo menos, parece ser) a *continuação* do outro com o qual se relaciona em óbvia e estreita relação metaficcional (voltaremos a este ponto mais adiante).¹⁸

Sendo assim, talvez se possa dizer então que o verdadeiro acontecimento de “A próxima linha” é, antes, a revelação do encontro de Maria com André e sua suposta traição em relação a Carlos, revelação que é feita em discurso directo pela própria Maria a Carlos no diálogo que ocupa a parte

central da narrativa. Este diálogo, que constitui uma cena, é central e absolutamente necessário ao sentido da acção - do acontecimento visto na sua sequência temporal cronológica -, já que é só depois desta revelação ser feita que o homicídio ocorre (o que se vê em “The end”, em directo, e o que nos é somente comunicado, em diferido, em discurso narrativizado, pelo narrador, em “A próxima linha”).

Em resumo: ao nível da *história*, o homicídio dá-se **por causa de** Carlos e **depois de** este saber que Maria se encontrou de novo com o ex-namorado. Ou seja, a morte de André é o *efeito de uma causa* (vingança de Carlos pela suposta traição de Maria), causa essa que é *determinada temporalmente* (só *depois de* saber que Maria se havia encontrado de novo com André é que Carlos mata André). Os acontecimentos estão, de acordo com o modelo narratológico que estamos a utilizar, lógica e cronologicamente relacionados entre si, numa cadeia de eventos sólida e estável, sem que haja margem para dúvidas ou possíveis equívocos, pois clareza, simetria e proporção são os princípios básicos de narrativas como estas, assentes num sistema estrutural que apela à coerência. A narratologia clássica trabalha para pôr em evidência essa coerência, a inteligibilidade deste tipo de textos, a sua *geometrização*¹⁹ (segundo certos teóricos, a geometria é uma espécie de lei universal da narratologia), procurando reduzir ou eliminar todos os obstáculos e irregularidades que possam perturbar o espaço homogéneo das suas constantes.

- b) Se, em “A próxima linha”, Bettgea Barbosa optou pela voz de um narrador onisciente que usa o

¹⁸ Convém lembrar que o autor afirmou, em entrevista, ter reunido os contos de *Os lados do círculo* dispendo-os de tal maneira que o primeiro coincide com o último, o segundo com o penúltimo, o terceiro com o antepenúltimo, e assim por diante. Não se trata de uma organização em *mise-en-abîme*, antes de uma composição em leque, onde cada texto é o espelho de um outro e cada um peça individual de um todo complexo e multifacetado.

¹⁹ Esta expressão é de Andrew Gibson (que a foi buscar a Derrida em *Força e significação*) e que a utiliza em relação ao imaginário narratológico tradicional. A geometrização da narrativa assenta num sistema estrutural coerente que assegura o encadeamento lógico-causal dos acontecimentos numa cadeia temporal linear, unívoca e irreversível, que o leitor é capaz de reconstruir.

flashforward para dar conta do acontecimento, já em “The end” a estratégia discursiva é outra. O acontecimento – o homicídio – é narrado o mais *mimeticamente* possível, transmitido como acção. Para isso, a voz do narrador foi dispensada. Em sua substituição, o texto é repartido em secções que podem ser entendidas como as didascálias de uma acção teatral. Estas “direcções de cena”, com as respectivas descrições do cenário, fazem as vezes de um narrador que sabe tudo e que vê tudo, mas a transmissão da informação narrativa não tem a responsabilidade de uma voz a secundá-la. Cria-se assim o efeito máximo de *mimesis*, mediante o qual a acção pode chegar ao leitor como se estivesse a desenrolar-se à frente dos seus olhos, sem nenhuma espécie de filtro mediador. Também é possível entender estas secções como a planificação em *storyboard* de uma narrativa visual (cada secção é a cena de um roteiro pronto a ser executado). A acção está lá, indicada nas secções-*frames*, para ser protagonizada. (Quem a protagoniza não chega a ser nomeado, mas o leitor sabe, por dedução contextual, ser Carlos). Assim, em “The end” a morte de André pode ser acompanhada pelo leitor como se todos os passos conducentes ao acto de disparar sobre ele estivessem a desenrolar-se em directo, em tempo real, à frente dos seus olhos. Cria-se um efeito de compasso de espera (nele, leitor), de “cortar a respiração”. De facto, ainda que não seja dito, porque não há presença de narrador, nós sabemos que Carlos

entra no prédio

Corte para descrição do HALL

O HALL

Ampla, uma parede envidraçada (etc.)

sobe de elevador até ao apartamento de André

Corte para descrição do ELEVADOR, CABINE
e PERSONAGEM DENTRO DA CABINE DO ELEVADOR

ELEVADOR

Dispositivo ascensório (etc.)

A CABINE

3m² carpete de 5 mm, (etc.)

NA CABINE DO ELEVADOR

Sozinho. A mão direita rígida no bolso (etc.)

toca à campainha

Corte para descrição da CAMPAINHA

A CAMPAINHA

Estilo sino, blim- blom (etc.)

e *dispara* sobre André quando a porta se abre “com violência, riscando um abrupto quarto de círculo atrás de si.”

Corte para descrição da PORTA e REVÓLVER

A PORTA

Maciça. Mogno. (etc.)

REVÓLVER

Arma de fogo de porte individual. (etc.)

Primeira observação: também aqui se confirma que, no plano da *história*, onde se observam as acções, as personagens, o espaço e o tempo, André morre (*efeito*) porque, desprevenidamente, abre a porta do seu apartamento (*causa*); que Carlos mata André na sequência de suspeitas de traição da namorada (cf. diálogo, entre os dois, ao telemóvel), etc.. Confirma-se, igualmente, que as acções formam sequências, ou seja, segmentos narrativos marcados pela unidade de espaço, de tempo e de acção. Neste caso, um só local (o prédio onde vive André); uma duração de tempo contínua (o tempo de entrar, subir, tocar à campainha e disparar); uma situação em que a relação causa-efeito não deixa dúvidas (o momento em que, por ter aberto a porta, André morre). Confirma-se, também, que cada secção se liga à

seguinte de forma consecutiva, fiel à lógica causal do realismo. As ligações fazem-se por continuidade diegética (pelo *raccord*, se quisermos utilizar a linguagem do cinema), desta maneira garantindo uma unidade estável à sequência e assegurando a coesão e a homogeneidade narrativas. Toda esta técnica de “montagem” se integra numa estética da transparência.

Segunda observação: o leitor acompanha a sequência de acções realizadas por Carlos (*entrar* no prédio, *subir* no elevador, *tocar* à campainha, *disparar* sobre André) sabendo o que vai acontecer a André, mas André desconhece o que vai acontecer a si próprio (“longe de imaginar o que lhe ia acontecer”, informação prestada, pelo narrador omnisciente, na última secção do texto intitulada THE END). Esta é a situação típica do *suspense* (o leitor sabe mais do que a personagem). O *suspense* é criado por esta descoincidência de saberes e também, neste caso, pelo retardamento do ponto culminante da acção principal (o disparo dos tiros de revólver sobre a vítima), momento que tende a ficar adiado pela sistemática interrupção/corte na sequência temporal das acções, na quebra frequente da sua unidade. Os cortes preenchem espaços, impedem que a acção se complete e criam *suspense*, mas, também, simultaneidade de tempos, como está muito bem representado na secção NO APARTAMENTO, AO TELEFONE E DEPOIS, onde nos é dado, primeiro, o ponto de vista da vítima, no interior do seu apartamento, quando ouve tocar à campainha, e, depois, na secção imediatamente seguinte À PORTA NO CORREDOR, onde nos é dado o ponto de vista do agressor, no exterior do apartamento, no momento em que toca à campainha.

Terceira observação: o retardamento sistemático do momento climático (o disparo dos tiros do revólver) pelas constantes interrupções na acção vive da descrição meticulosa dos espaços e dos objectos que separam o agressor da vítima (portaria, hall, elevador, cabine, campainha, porta, maçaneta, fechadura, chave, revólver). Entre *entrar* e *subir*, *subir* e *tocar*, *tocar* e *disparar* há interrupções na cadeia destas várias acções, pausas descritivas para que o tempo do discurso possa registar, em focalização externa (qual lente de uma câmara de filmar) os pormenores dos espaços que o agressor

tem de percorrer e dos objectos que se lhe atravessam no caminho (afinal, tanto uns como os outros extensões metonímicas do seu próprio *ser* e do seu próprio *fazer*), e para que o leitor *veja* e os *sinta* como se fosse o próprio agressor, envolvido, também ele, na própria acção de matar. O leitor fica preso à acção porque é obrigado a parar (como o agressor) e a ver, em *close up*, os vários ângulos dos obstáculos que tem de transpor para atingir o seu objectivo. Cada descrição é portanto uma paragem com sentido funcional, com o sentido de dar ao leitor a possibilidade de se deixar implicar nos objectos (porta, maçaneta, fechadura, chave, revólver), suspenso, por instantes, o decurso da acção na qual estes objectos se inscrevem.

²⁰ Apesar de uma 'cena' também ser narrada, no que diz respeito à sua duração o tempo da *história* (o tempo narrado) procura ser igual ao tempo do *discurso* (ao tempo que narra). No 'sumário', ao contrário, o tempo da *história* é mais longo do que o tempo do *discurso* (ou seja, leva-se menos tempo a contar os factos do que o tempo que eles levaram efectivamente a acontecer).

Estas observações são suficientes para reconhecermos que, embora seguindo estratégias discursivas diferentes, as narrativas em análise respeitam os preceitos da representação clássica para a qual há um modelo de análise narratológico adequado. Apoiados neste modelo, seria igualmente fácil mostrar que em "A próxima linha" há também *acção* no sentido mimético do termo (cf. a cena do diálogo entre Maria e Carlos), e que, em "The end", há *narração* no sentido diegético do termo (leia-se o final deste texto, a secção intitulada THE END). Aquele diálogo é um exemplo de representação mimética no sentido aristotélico (é um exemplo do que é 'cena'²⁰, na terminologia de Genette), e este final contém, indubitavelmente, traços diegéticos de representação no sentido da poética de Platão (é um exemplo do que é 'sumário', na mesma terminologia). Mas não pretendemos ser exaustivos e o espaço deste artigo não permite uma análise mais detalhada.

LIMITES DO MODELO

Chegados a este ponto, é altura de provar que o modelo

homogéneo da narratologia clássica e seus instrumentos conceptuais mostram fragilidades operativas nestes mesmos textos, apesar da sua fidelidade a um programa narratológico tradicional, onde as suas configurações são previsíveis e convencionais, e onde, como fica provado, é fácil identificar uma estrutura redutível a uma ordem diagramática (há um começo, um meio e um fim, há causas e efeitos, há *suspense*, etc.).

Que fragilidades são essas? Por onde passam então os limites da eficácia deste modelo? A resposta está nos próprios textos, e devemos procurá-la na sua dimensão metaficcional – na sua auto-referencialidade não mimética – porque é essa dimensão que interroga e põe em causa a própria *geometria* do modelo.

Quando atrás referimos que o homicídio de André, em “A próxima linha”, nos é transmitido em discurso narrativizado por um narrador omnisciente afirmámos que esse discurso era insuficiente em relação ao esclarecimento cabal do modo e das circunstâncias particulares em que o acontecimento ocorreu. Só em “The end” ficamos totalmente inteirados de tudo – do *quando*, do *porquê*, do *onde* e do *como* se deu a morte de André. Nesse sentido, é legítimo perguntar se as histórias destes dois textos acontecem em sequência temporal (uma depois da outra). Os títulos sugerem isso. Igualmente legítimo é saber se as duas histórias são, afinal, uma só (duas versões diferentes do mesmo acontecimento), e, nesse caso, se uma pode ser substituída pela outra, por exemplo. Se as histórias nos dois textos acontecem em sequência temporal, uma depois da outra (e tudo aponta para que, a uma primeira leitura, elas assim possam ser entendidas), ou se estamos perante duas reconfigurações da mesma história (o que também é uma possibilidade), ou se cada uma remete para a outra e para si enquanto modo particular e diferente de contar o mesmo acontecimento (homicídio por ciúme), o que pode facilmente ser verificado comparando o final das duas:

“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. 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 projector, entrecortado por estalidos secos e repetidos, como passos ecoando na noite, como alguém dentro de um túnel e em disparada pela noite, alguém, num túnel, disparando em plena noite.” (“A próxima linha”)

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

então há que reconhecer que estamos perante a construção de um mundo ficcional que aceita qualquer destas hipóteses sem que haja contradição entre elas, pois o que esse mundo ficcional criou foi também e sobretudo a sua própria realidade, afirmando, de forma auto-consciente, a natureza verbal – arbitrária – dessa realidade que criou. O que queremos dizer é que o mundo ficcional criado não é só uma construção verbal capaz de imitar directamente construções não-verbais, isto é, mundos cujo sentido depende da referência a contextos de todos os dias. É claro que essa referência ao contexto do quotidiano está lá – é o lado mimético, incontestável, do mundo da representação e da motivação realista destes textos (quantos e quantos crimes passionais não lemos nós todos os dias nos jornais diários sabendo que essa é uma das matérias privilegiadas no mundo das referências miméticas!); é também inegável que os factos narrados parecem contar-se a si próprios, resultado de uma objectividade que se apoia na fenomenologia do senso comum. Mas a par desta referência ao contexto do quotidiano e de uma instância dominante a que os factos são referidos desponta o factor linguístico, que é primordial. Por ele se vê que o mundo ficcional criado é constituído pela remissão de texto para texto e pela reverberação caleidoscópica da escrita de um no reverso da escrita do(s) outro(s). Neste jogo de linguagem, instável e problemático, sempre novo e diferente (pois, como podemos nós confiar na verdade da representação mimética quando a origem empírica do facto se torna o efeito de uma estrutura estranha à reflexão, à cópia, à duplicação do real?), há um inequívoco interesse em fazer despontar uma auto-

²¹ GIBSON, A. (1996)
*Towards a Postmodern
Theory of Narrative.*
Edinburgh University
Press: 216

-referencialidade não mimética no seio do próprio mimético. Isto significa que o interesse das narrativas metaficcionais pelo seu próprio estatuto de ficção rivaliza com a representação mimética, que o seu *dizer* interrompe a ilusão da representação. Ou, se se quiser, a representação é, neles, simultaneamente confirmada e contradita. Neste tipo de ficção, os textos e a escrita produzem textos e escrita, o contar entra em colisão com o imitar. Escrevendo narrativas com variantes múltiplas (versões diferentes do mesmo acontecimento, sobreposição de histórias, situações repetidas e transformadas, etc.), ou praticando a auto-reflexividade para se provar a não representabilidade do real, está a enveredar-se pelo caminho da **teorização do acto de contar através do acto de contar**, em última análise, pela teorização da ficção através da prática da ficção. É isso que acontece com Bettega Barbosa nos textos que reuniu em *Os lados do círculo*.

O modelo narratológico tradicional não está preparado para descrever este tipo de textos, não tem instrumentos conceptuais aptos para descrever a narrativa que se teoriza a si mesma. Há quem diga até que o modelo narratológico é contrário à metaficção, incapaz de descrever relações estratificadas e formais onde elas não existem. Nas palavras de Andrew Gibson, “Narratology refuses to think of narrative as heterogenous, a composite or mobile multiplicity.”²¹ Ora, a metaficção investe, justamente, na multiplicidade de espaços possíveis, obrigando o leitor a passar de um para o outro através de uma experiência de leitura feita de mobilidade e errância. Assim, no que toca ao tempo, por exemplo, alguns elementos das narrativas metaficcionais podem ser lidos como prolepses, outros como analepses, mas, em qualquer dos casos, o mais certo é que não haja verdadeiramente um só futuro ou um só passado a que a narrativa se prenda, como se pode verificar neste segmento discursivo de “A próxima linha”:

“(...) 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.(...)”

Realmente não é claro a que “agora” se refere a parte final da frase e qual o sentido de dizer que este tempo do “agora” é uma “continuação” (um depois?) e um “reinício” (um outra vez, do princípio?) de algo que se passou “num outro tempo”. Esta frase contém ambiguidades de natureza temporal que desestabilizam a aparente solidez do encadeamento lógico-temporal com que os factos nos foram transmitidos até aqui. Numa análise mais pormenorizada, podemos dizer que:

- i) *“Talvez aí sim, um instante antes do final (...)”* é uma prolepse relativa ao momento em que André morre, mais concretamente, ao momento em que ele abre a porta do seu apartamento e é baleado por Carlos (cf. “The end”). Isto ocorre dias depois da discussão entre Maria e Carlos, discussão que acaba de ser testemunhada por André no mirante da pracinha (cf. “A próxima linha”).
- ii) *(...) ele viesse a compreender que isso tudo já estava escrito, num outro tempo (...)* é uma analepse relativa a “isso tudo”, ou seja, a tudo o que esteve na origem da sua própria morte, tudo o que está para trás e que inclui: suspeitas de Carlos a respeito do envolvimento de Maria com André, confissão de Maria, ciúmes de Carlos, discussão entre ambos, gestos destemperados e expressão de raiva de Carlos, que André já conhecia da cena do mirante, etc..
- iii) *(...) como se este agora fosse mesmo uma continuação, como se fosse um reinício (...)* O tempo do agora gera perplexidade e é ambíguo. Refere-se este “agora” ao momento da morte de André, ao momento em que André, surpreendido por Carlos à porta do seu apartamento, compreende “isso tudo” como se tudo isso já se tivesse passado uma vez, num antes, e agora tudo - o desenlace fatal - fosse a “continuação” desse antes, ao mesmo tempo que a possibilidade de um novo começo (um “reinício”) no sentido de *uma nova história...?* (Ou o tempo do *agora* refere-se ao momento em que André, dentro do seu automóvel, assiste à cena da discussão entre

Carlos e Maria no mirante da cidade, e, nesse caso, o “agora” implica que a discussão a que assiste é posterior à sua morte?)

Não nos iludamos: a temporalidade que está aqui em jogo *não é só* a da sequencialidade lógica de *chronos*, a dimensão temporal da causa (por muito que assim pareça ser). Este fragmento discursivo baralha as temporalidades, este “agora” instaura, em termos temporais, um possível *continuum* que mistura passado, presente e futuro sem distinguir limites ou barreiras. Esta temporalidade é própria da *intensidade* de uma breve iluminação, corresponde, talvez, ao momento que antecede a morte física, ao momento do encontro de André-vivo com a surpresa instantânea da (sua) Morte. Ela é o *fiat* que emerge inadvertida e involuntariamente, sem se fazer anunciar, e sem função referencial específica senão a da escrita onde ocorre, único lugar onde o acontecimento se pode libertar como *situação múltipla* e como *paradoxo* e onde é possível repetir-se singularmente como se se tratasse sempre de uma primeira vez. É a escrita que regista a singularidade radical de cada nova forma de o acontecimento acontecer (passe o pleonasma), sabendo nós, no entanto, que cada uma dessas novas formas *não é* o acontecimento mas apenas um arremedo dele. Talvez seja, afinal, isto que Bettega Barbosa ensaia na parte final de ambas as narrativas ao re-escrever um “final” idêntico e, no entanto, diferente para o crime que nos conta. Compararem-se, de novo, esses finais que correspondem ao momento da morte de André:

Depois, foi escurecendo. Foi-se fazendo a longa noite (etc.)
(“A próxima linha”)

Depois tudo foi escurecendo, foi-se fazendo a longa noite (etc.)
(“The end”)

ii) **A representação no quadro particular da linguagem literária e da escrita narrativa metaficcional**

“(Por quê, se a pura realidade é a pura realidade e a linguagem é mero arremedo?)”
Bettega Barbosa, “Álibi”, in *Os lados do círculo*.

“A próxima linha” e “The end” recriam a experiência do mundo empírico (o mundo dos factos e dos acontecimentos) como se entre esse mundo e a linguagem que o representa houvesse uma perfeita e clara adequação. A convicção de que a apreensão do mundo se faz pelos sentidos, dentre os quais a visão – *o ver* – é de extrema importância, é apanágio da linguagem que é utilizada nos textos, uma linguagem extremamente exacta, transparente e negadora da sua própria existência como *medium*. O *ver* precisa deste tipo de linguagem para se ligar a uma estética da ilusão ficcional, ilusionismo que servirá o chamado ‘realismo óptico’,²² que é precisamente o tipo de realismo presente em ambos os textos de Bettega Barbosa.

²² Expressão cunhada por FEYERABEND em *Farewell to Reason*, 1987.

Porém, no espaço da representação destes textos o mesmo acontecimento pode ser sujeito a um efeito de perspectiva (uma espécie de anamorfose óptica) que lhe realça as suas qualidades móveis, não estáticas. O começo de “The end” mostra-nos bem do que estamos a falar. O texto abre com três definições diferentes do termo “amor” como se de três possíveis entradas do termo para um dicionário de língua portuguesa se tratasse. Ora, desde logo a linguagem das entradas dos dicionários pertence a uma prática discursiva não-literária, mas ela aqui compete ao lado da linguagem literária propriamente dita, e ao lado da linguagem cinematográfica, e, também, da linguagem cénica, que são outras tantas linguagens igualmente convocadas nesta narrativa para rivalizarem entre si criando combinações inesperadas, ambivalências e multiplicações na acção mimética que está em jogo. Essa acção centra-se na relação triangular amorosa entre Maria, Carlos e André e no homicídio de André perpetrado por Carlos; ou, como desde logo fica anunciado na abertura preambular de “The end”, entre “Amor I – ou Martelo”, “Amor II - ou Colher” e “Amor III – ou Cinzeiro”. Estes títulos baralham os dados.

Confundem. O leitor não sabe por que a cada um destes “amores” estão acopladas as palavras martelo, colher e cinzeiro (mesmo depois de ler, na íntegra, “The end”). A menos que tenha lido o texto “O puzzle (fragmento)”, o primeiro do livro, e perceba por essa leitura que esses são os possíveis pertences das pessoas de um grupo que têm por costume reunir-se na praia, à noite, movidas por “Uma espécie de necessidade vital e colectiva, uma forma de dialogar com o outro [...]”, e que nesses encontros espalham os objectos que trazem (estes ou outros) pela areia da praia,

“arranjando-os da maneira que melhor exprimisse nosso gesto, construindo aos poucos e quase com amor a nossa figura, estudando-a, assumindo seus pontos negativos e positivos, muitas vezes admirados com a harmonia precisa com que certos objectos se relacionavam entre si.”

É preciso saber então que “martelo”, “colher” e “cinzeiro” remetem para situações narrativas de outros textos da mesma colectânea, numa óbvia relação de entrelaçamento textual, relação em que os textos re-produzem, re-elaboram, re-configuram, repetem e, em suma, transformam outros textos no interior de si mesmos. Daí que a ‘verdade’ para que esses objectos apontam, a sua referencialidade, não possa ser a do mundo empírico. A verdade é um artefacto condicionado linguisticamente, ela é estritamente verbal, isto é, contingente, solta, provisória.

A ficção metaficcional promove esta dimensão de auto-referencialidade não mimética. Já tínhamos visto que assim era na descrição das características dos objectos *prédio, celular, elevador, cabine, porta, maçaneta, fechadura, chave, revólver*, etc.. Aqui, a dimensão de auto-referencialidade passa pelo tipo de linguagem utilizado. O seu elevado grau de tecnicidade e transparência produz uma proximidade inequívoca ao objecto. A linguagem é tão invisível que parece ser a *mimesis* “pura” do objecto. Na verdade, o que ela faz é criar a ilusão do objecto. Mas faz também mais: paradoxalmente, ao apagar-se como linguagem, ela também lembra que é linguagem (podemos dizer que a negação do seu ‘ruído’ transporta consigo o ‘ruído’ que nega), e, ao lembrá-lo, constrói e chama a atenção para um mundo autonomizado em relação aos referentes do mundo empírico que supostamente representa.

Assim se procede na tentativa de ultrapassar a *mimesis*, quer dizer, recorrendo a uma descrição (dos objectos) do mundo nos limites de uma linguagem que parece não mediatizada (que parece ter-se libertado de quaisquer símbolos verbais, uma linguagem sem *performance* linguística). Desta maneira a *mimesis* desconecta-se do mundo, parecendo renunciar ao reflexo e à cópia. Quando a linguagem se torna assim tão funcionalmente instrumental, tão rigorosamente técnica e precisa, a distância entre o mundo empírico e o mundo da *mimesis* tende a diminuir, a representação mimética fica como que neutralizada, esvaziada. A *mimesis* deixa de representar o mundo para se tornar o lugar de uma experiência de intensidade e abstracção. Se *mimesis* existe é, de facto, sob forma reprimida, sob a forma de um recalcado – há garantia da precedência do objecto sobre a sua cópia, mas, ao mesmo tempo, há a negação dessa precedência, de maneira tal que a separação entre um e a outra fica como que suspensa na (in)certeza de que um e a outra são (?) “a mesma” coisa.

A autonomia verbal criada, ou pela polifonia de múltiplas linguagens, ou pela descrição dos objectos por meio de uma linguagem no limite da representação, ou por arranjos tipográficos nas páginas do livro que imitam visualmente o conteúdo da história, ou por outros artifícios como os que nos fazem hesitar entre saber se Marcos “é” Wagner Henrique, ou se o narrador “é” o Sr. Alexandre Costa sentado à frente do seu computador, ou se Marcos “é” o Sr. Alexandre Costa “nas suas incursões nocturnas pela cidade e seus tipos”, e Clarice “é” Maria?, enfim, artifícios de repetições e redundâncias e variações nas focalizações e desestabilizações temporais e jogos de linguagem que são como “peças de um puzzle a ser formado, como um filme a ser montado”, essa autonomia verbal, dizíamos, permite concluir que a linguagem que primeiro parecia reflectir de forma passiva um mundo coerente (as palavras do texto referindo-se aos objectos do mundo real), não é, afinal, o suporte desse mundo mas antes parte de uma interacção discursiva relacional, heterogénea, móvel e em permanente conflito. Rigorosamente falando, essa autonomia verbal é parte de uma prática metafictional que trabalha técnicas formais de fricção entre linguagem (consciência, mundo) e metalinguagem (escrita, texto).

Os lados do círculo, onde se encontram “A próxima linha” e “The end” (e as restantes dez narrativas donde se extraíram as referências há pouco citadas), é uma

²³ “Obstinar-se significa, em suma, manter para com e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera.” in BARTHES, R. (2007) *Lição*. Lisboa: Edições 70: 23

²⁴ “O puzzle (fragmento)” in BARBOSA, A. B. (2004) *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras: 18

compilação de experiências onde essa fricção tem lugar. É um espaço de ambiguidades e de idiosincrasias, um espaço de escrita metaficcional onde se ensaiam tais técnicas (um texto remete para outro, uma personagem é e não é a mesma personagem, etc.). A sua prática abre brechas no edifício singular, unitário e homogêneo da representação narratológica clássica. Os instrumentos conceptuais na abordagem destes textos têm de ser outros. Têm de ser instrumentos que ajudem a perceber que o sonho da razão que concebe a narrativa como a história de acontecimentos que se desenrolam no tempo de forma causal e linear corresponde a um mundo que deixou de ser espacialmente homogêneo, linear e previsível, um mundo que entrou em crise, um mundo de tal forma diverso, múltiplo e fragmentado que é difícil continuar a pensar numa qualquer substância para ele... Talvez comecemos por perceber isso mesmo na escolha dos próprios títulos das narrativas aqui analisadas: “A próxima linha” remete para a “obstinação” da *escrita* (para usar uma expressão de Barthes²³), para a possibilidade de “continuar o que já estava escrito, talvez compor uma outra geometria” (no dizer de Bettgea Barbosa²⁴) e, “The end”, de forma irónica, declara o fim de um *contar* simultaneamente narrativo e diacrónico, estável e conclusivo. Ambos os títulos sugerem afinal, e cada um à sua maneira, que a *última* palavra é sempre a *próxima*. •

A próxima linha

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

A imagem nunca é real.

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, olham-se nos olhos, os perfis recortados sobre a paisagem ao fundo, cada vez menos nítida.

A cidade já não tem horizonte.

MARIA:	CARLOS:
Tu me ama, Carlos?	Claro que eu 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?
Nunca teve vontade de, sei lá, não estar comigo?	Como assim? Lá de vez em quando é bom ficar sozinho. A gente já falou sobre isso.
Não. Eu digo de estar com outra pessoa.	Ah, qual é, Maria? Não tô te entendendo agora, tá querendo me dizer que não quer mais nada comigo, é?
Ai, Carlos. Bem capaz...	É que a gente tá aqui, superbem, aí de repente tu me vem com essas histórias de prova, de se sentir dividida...
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. (de cabeça baixa, longo silêncio)	(silêncio) (longo silêncio)
Ele me procurou, Carlos. (silêncio)	O quê? Quem te procurou? Quem?
Me ligou, disse que precisava muito falar comigo. Acredita, Carlos, ele tava desesperado.	Vem cá, eu conheço bem essa lengalenga. Tu conhece também. Conhece ou não conhece? Tu sabe onde isso vai dar, sabe ou não sabe?
Ele tava muito mal, Carlos.	Ah, tá. E tu morrendo de pena? Parece que não aprende, Maria. Tu não aprende? Hein? Não aprende?
Deixa de ser bobo. Eu só fui ajudar...	O quê? Tu teve com ele?
Já disse, fui ajudar, como ajudaria qualquer outra pessoa.	Ah, pára, Maria. Tu tá brincando comigo. Porra, depois de tudo o que aconteceu?
Tenta ver um pouco pelo outro lado, Carlos. Se fosse tu que estivesse no lugar dele, eu faria a mesma coisa.	Ah é? Essa é boa... Quer dizer que eu ou ele dá na mesma?
Ai, Carlos, eu não acredito... Não é isso que eu tô dizendo...	Então, o que que é? Me diz. Me diz, que eu não tô entendendo. Me diz, Maria!
(suspiro fundo) Ai, meu Deus...	Então tá. Só me diz uma coisa: tu lembra bem o que eu te falei daquela vez, não lembra?

Ai, Carlos, pelo amor de Deus, Não me dá motivo pra ser es-
tira isso da tua cabeça, viu? túpido.
Pelo amor de Deus, deixa de
ser estúpido.
É isso, então, o que tu chama Tu me ama, Maria?
de amor?
É isso o que tu chama de amor? Tu me ama?

Carlos levantou e segurou com força o braço de Maria, er-
guendo-a com certa brusquidão. Tinha a fisionomia transtornada
pela raiva e seus gestos eram duros e violentos, quase fê-la cair ao
descer as escadas do mirante. Seguiram rápidos e discutindo
muito, em direção à rua que fazia uma curva no sentido da cidade.

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

Bem aqui, ele — André — deu a partida no automóvel, con-
tornou 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.

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.

The end

AMOR I (OU MARTELO)

Sentimento que predispõe alguém a desejar o outro com um grau de intensidade muito maior do que a sua capacidade de se oferecer. Desencadeia emoções e reações as mais variadas, conforme a personalidade de quem ama. Produz encantamento, arrebatada. E cresce na falta, na ausência do ser amado. Ironicamente, é o objeto amoroso que, mesmo passivo, se apodera do sujeito, simplesmente por ser tudo, para aquele que ama. Surge, por parte deste, o desejo de isolamento dele com a pessoa amada (o mundo atrapalha), o que faz nascer o sentimento de que o outro existe somente para ser amado por ele. A alegria e o sofrimento. A euforia e o desespero. Tudo ou nada. O medo da perda, da substituição, ou mesmo a idéia de que o outro possa ter eixos de vivência paralelos, quando não dominado, leva a um sentimento doloroso e obsessivo.

AMOR II (OU COLHER)

Intensa atração por outra pessoa, que pode ser sexual e instintiva,

ou fruto de uma simpatia lenta e racional. O corpo, cedo ou tarde, como base para a cumplicidade da ligação amorosa. Os desdobramentos da afeição sensual são imprevisíveis, satisfeitos ou não os desejos de contato físico.

AMOR III (OU CINZEIRO)

Forte inclinação afetiva pelo outro, apego e afeição profundos, desejo de entrega e dedicação absoluta, sentimento que se traduz por uma alegria plena. Alguma coisa naquela pessoa passa a ser tudo o que o outro, ele acredita, sempre procurou. Aquele que ama, alimentado pela possibilidade da concretização amorosa, é inundado pela felicidade e pela crença de que todos os impedimentos práticos ao gozo dessa felicidade serão naturalmente suplantados, pelo simples motivo de que a felicidade, ele acredita, é o resultado único e natural desse estado enamorado, de imenso enlevo e descompasso com a realidade.

DE CONCRETO, O PRÉDIO

Concreto, aço e tijolo. Um prédio alto, uns doze andares, largo recuo onde abundam folhagens ornamentais. O porteiro fica sentado à mesa no hall, que abre para a rua com uma grande porta de vidro.

A MULHER

Surge da escuridão atrás da grande porta de vidro, coloca os óculos de sol e avança pelos quinze metros em basalto rosa que a levam à calçada e aos ruídos do tráfego intenso de fim de tarde. Segue a pé em direção à Vasco da Gama. Usa vestido com estampas florais e carrega a bolsa com displicente elegância. O sol, ainda vivo apesar do horário, se reflete nos cabelos e nas curvas do corpo.

O AUTOMÓVEL

Pequeno, ágil, fácil de manobrar, capaz de ocupar uma vaga métrica na Felipe Camarão, em direção oblíqua à entrada de um prédio alto e com largo recuo onde abundam folhagens ornamentais. O interior do automóvel é simples e despojado. De acessório incomum, apenas o telefone acoplado ao console, as teclas fazem bip ao serem pressionadas.

O CELULAR

Nokia. Digital, com múltiplas funções. O som da chamada é um zumbido muito eletrônico associado a uma vibração mecânica, e por isso torna-se perfeitamente audível (perceptível) desde dentro de uma bolsa de mulher, mesmo estando ela na rua e em meio aos ruídos do trânsito de um final de tarde em Porto Alegre.

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 eu falo contigo. Tchau.

O PORTEIRO

O *Ministério da Saúde* averte: *fumar pode causar câncer do pulmão, bronquite crônica e enfisema pulmonar*, dizem as letras pequenas ao pé de uma foto de uma pradaria americana, na contracapa da revista pousada sobre a mesa da portaria. O mesmo está escrito na carteira de Minister que surge vazia do bolso da camisa. Também está no canto inferior do outdoor que recebe o sol de cheio no outro lado da rua. E também no cartaz publicitário afixado na parede da mercearia. Fumar pode ter conseqüências catastróficas.

O HALL

Amplo, uma parede envidraçada, quadros na outra, sofá e duas poltronas, a mesa do porteiro. Ao fundo, o elevador.

ELEVADOR

Dispositivo ascensório mecânico-elétrico constituído por uma cabine, cabos e motor, usado para o transporte vertical entre os vários andares de um edifício.

A CABINE

3 m², carpete de 5 mm, parede de fundo revestida com vidro fumê

espelhado. A botoneira, quando acionada, acende o número do andar: 8.

Em geral, quando estão sozinhas e o elevador tem espelho, as pessoas se olham no espelho.

NA CABINE DO ELEVADOR

Sozinho. A mão direita rígida no bolso. Olha-se no espelho, mas é como se não olhasse, não vê nada.

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...

A CAMPAINHA

Estilo sino, blim-blom, alto, sonoro, capaz de causar susto a alguém distraído.

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.

À PORTA, NO CORREDOR

O dedo indicador da mão direita sobre a lente do olho mágico. O dedo indicador da mão esquerda pressiona o botão com uma sineta desenhada. Blim-blom. Alguns segundos. Barulho de alguma coisa sendo derrubada. Um palavrão. Som de fechadura girando. A maçaneta se move.

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 lingüetas 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 lingüeta 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.

PORTA

Peça, em geral de madeira, que gira sobre gonzos e fecha, por meio de dispositivo metálico dotado de lingüetas 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?

THE END

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

BIBLIOGRAFIA

MCCAFFERY, L. (1982) *The Metafictional Muse*. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press.

WALSH, R. (1995) "Fiction about Fiction?", *Novel Arguments: Reading Innovative American Fiction*. Cambridge University Press.