

Um mundo sem promessas em *Deixa o quarto como está*

Ana Maria Lisboa de Mello

PUCRS



Do Modernismo à contemporaneidade, o conto brasileiro não cessa de interessar escritores e leitores, ganhando novas formas e temas que respondem às necessidades de expressão de uma identidade nacional e de um fazer artístico peculiar. Os contistas brasileiros têm experimentado diversos modos de criação literária, construindo um espectro de modalidades que vai desde o modo realista *stricto sensu*, passando pelo território do estranho e do fantástico e chegando a uma prosa fragmentada e/ou contaminada pelo computador e pela *web*, tal como demonstra a coletânea *Geração 90: manuscritos de computador*, organizada por Nelson de Oliveira.¹

O número de contistas no Brasil cresce consideravelmente a partir do Modernismo, crescimento que foi maior ainda depois dos anos 70, de modo que se pode dizer que é a forma literária mais escolhida pelos novos escritores. Ao organizar a antologia *Os cem melhores contos brasileiros*,² Ítalo Moriconi inclui trinta contistas surgidos no início do século XX aos anos 60 e quarenta e três contistas nos anos 70 aos 90. Esses números podem dar uma idéia da presença mais marcante do conto na produção literária brasileira das últimas três décadas do século XX, sobretudo se considerarmos o número de contistas que iniciaram sua carreira no limiar do XXI.

De 1970 em diante, o Brasil aprofunda-se como uma nação capitalista e moderna, feita de extremas desigualdades sociais, realidade que se prolonga até o presente. O crescimento econômico da década de 70 (em média quase 10% ao ano) atrai milhões de trabalhadores rurais para as cidades. Alguns se integram satisfatoriamente à vida urbana, mas a maioria sobrevive em favelas que

¹ Cf. OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Jinkings Editores Associados, 2001.

² MORICONI, Ítalo (Org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

se multiplicam nesse período. Nas décadas de 1980 e 1990, as taxas de crescimento da economia baixam significativamente e ampliam o número de miseráveis nas grandes cidades, não permitindo uma integração efetiva das camadas pobres na sociedade. A crise do petróleo de 1973, os altos custos de empreendimentos estatais e as graves dificuldades do capitalismo internacional, em fins dos anos 70 e início dos 80, fazem com que a inflação se torne incontrollável. Nesse momento, a Ditadura Militar torna-se impopular e se encaminha para o esgotamento. Com o fim do regime ditatorial em 1985, as diversas formas de controle social são abrandadas, mas a redemocratização não traz nem o controle da inflação, nem o retorno ao desenvolvimento. O crescimento vegetativo da população dificulta a integração de mais de milhões de brasileiros, gerados nas últimas décadas, no sistema econômico.

No plano dos valores, assiste-se, a partir dos anos 70, à derrocada final dos códigos de existência da sociedade patriarcal/agrária, substituídos por novos comportamentos e novas expectativas, que se relacionam a princípios urbanos e capitalistas. O crescente individualismo e suas formas de expressão, tais como o culto ao dinheiro e a fruição de bens de consumo, constituem, a partir de então, os novos pilares éticos da sociedade.

Frente a tais transformações, os escritores captam uma experiência coletiva de esfacelamento e pulverização da realidade, quando não de caos. A velha ordem desaba, e um mundo instável e inseguro ocupa o seu lugar. Todas estas mudanças influenciaram decisivamente a prosa de ficção das últimas décadas na direção de uma temática urbana. Além disso, ressalte-se que a prosa ficcional brasileira revela uma síntese entre ruptura e tradição já no final da década de 1970 e nas décadas seguintes. Amílcar Bettega Barbosa, ao fazer uma reflexão sobre seus contos, sublinha a sensação de encarceramento que a grande cidade, paradoxalmente, produz no homem:

A impressão de claustrofobia dentro de um apartamento quarto-e-sala é a mesma quando nas ruas da metrópole e seus espigões perfilados. O trânsito louco, o bombardeio visual das placas de propaganda, o esmaecimento da afetividade, a solidão em meio à impessoalidade das multidões, ajudam a dar a idéia de encarceramento à vida na cidade. Há falta de horizontes na grande cidade, físicos ou figurados.³

O emprego do insólito e do irracional foi, em muitos momentos do século XX, o recurso eleito pelos contistas brasileiros para de-

³ BARBOSA, Amílcar Bettega. Entrevista a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2725,1.shl>. Acesso em 15 de maio de 2008.

nunciar a realidade opressiva, sem saída e sem qualquer alternativa que possa fazer face à injustiça. Nessa linhagem, incluem-se, sobretudo, os contos de J. J. Veiga⁴ e Murilo Rubião,⁵ mas também os de Moacyr Scliar, Sergio Sant' Anna e Ignácio de Loyola Brandão, entre outros contemporâneos, que palmilham os territórios do *nonsense* como recurso eloqüente para denunciar a realidade sufocante, desesperançada e sem sentido.

Esse universo do “estranho” pode ser visto no conto “O pelotão”, do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973) de Sergio Sant' Anna, paradigmático da violência que se instala no País após 1964. Trata-se da história de tipos reunidos em um quartel, que recebem ordem de fuzilar um homem. Podem ser considerados tipos, e não personagens, porque são despidos de idiossincrasias, não têm nomes, nem rosto distinguível; têm que praticar a violência, limpar o chão manchado de sangue e depois tomar café, sem comentar nada, demonstrando para os superiores a sua indiferença em relação ao que acabam de ver e realizar:

O pelotão entrou no refeitório e recebeu ordens de sentar-se e ficar à vontade. O Pelotão percebeu que o café da manhã estava melhorado como numa data comemorativa. O Pelotão sabe que não era uma data comemorativa. Mas o Pelotão alegrou-se, ao ver chocolate em vez do café habitual. E bolinhos, ao invés de pão.

O Pelotão manteve sua alegria austeramente sob controle.

A desintegração das formas realistas tradicionais, a partir de 70, rompe com a linearidade narrativa e a pretensão de uma concepção totalizante e lógica do mundo. Isso explica o apelo ao fantástico, recurso para “traduzir” a inquietude, o desencanto e a falta de perspectivas humanistas no mundo contemporâneo, regido pelas leis do mercado. Essa modalidade de conto está seguidamente próxima do “estranho puro”,⁶ caso em que os acontecimentos são singulares, inquietantes e produzem um sentimento de angústia no personagem que se vê diante da possibilidade de equivalência entre o caos e a ordem, entre a razão e a “desrazão”.⁷

⁴ J. J. Veiga (1915-1999) é autor de vários livros de contos, entre os quais *Os cavalinhos de Platipanto* (1968), *A máquina extraviada* (1968) e *Objetos turbulentos* (1997).

⁵ Murilo Rubião (1916-1991) é autor das seguintes coletâneas de contos: *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974), *A casa do girassol vermelho* (1978).

⁶ Cf. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975 (Debates). p. 53.

⁷ É esse clima que Irene Bessièrre identifica nos contos de Julio Cortazar e Jorge Luis Borges, a ponto de se poder pensá-los como renovadores do gênero fantástico. Cf. BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique; poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974 (Université; thèmes et textes). p. 143-159.

Uma das formas de sublinhar, pela linguagem, o absurdo é ultrapassar o âmbito da razão até atingir o extremo ilogismo, tal como faz Ionesco ao enunciar uma espécie de silogismo do absurdo: “Eu tenho medo da morte. Eu tenho medo de morrer. Eu tenho medo de morrer, talvez, porque, sem o saber, eu desejo morrer. Portanto, eu tenho medo do desejo que tenho de morrer”.⁸

Constata-se, também, na contística brasileira, sobretudo a partir dos anos de 1970, a existência de narrativas que, tendendo para o caráter alegórico, instigam o leitor ao deciframento e à interpretação.⁹ Já no início da leitura, o segundo sentido, que será instituído pela interpretação alegórica, acaba, com sua força, por afastar o sentido primeiro, literal, da “história 1”, exigindo a construção da “história 2”, tal como observa Ricardo Piglia nas suas “Teses sobre o conto”.¹⁰ Nesse caso, “uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário”.¹¹ O ensaísta observa também, em suas “teses”, que Kafka narra com clareza a “história secreta” e sigilosamente a visível, “até transformá-la em enigmática e obscura” e “esta inversão funda o kafkiano”.¹²

Murilo Rubião é um dos principais representantes da tendência à produção de um fantástico alegórico, construído, segundo alguns críticos, ao estilo de Kafka, embora o autor não conhecesse o escritor tcheco quando da publicação de seu primeiro livro em 1947, *O ex-mágico*. Seus contos são introduzidos por epígrafes da Bíblia que sugerem cifradamente, ao leitor, um viés interpretativo, convidando-o, de início, a ler a “segunda história” subjacente à primeira. Cria narrativas marcadas por um clima opressivo e insólito, tal como nos contos “O convidado” e “A fila”, cujos acontecimentos instauram o clima paradoxal do absurdo. Para Rubião, a “literatura é sempre uma transformação/ deformação da realidade. Enquanto o jornalista se agarra ao fato real, sem afastar-se da sua essência, o escritor procede de maneira inversa, porque ele apreende nas coisas um sentido que escapa aos outros”.¹³

⁸ IONESCO apud BRUNEL, Pierre. Verbete “Absurde”. In: *Encyclopædia Universalis*, 2004.

⁹ Cf. estudo de João Adolfo Hansen sobre a alegoria, em que diferencia o procedimento construtivo da alegoria, “técnica metafórica de representar e personificar abstrações”, da alegoria interpretativa ou hermenêutica. A segunda é “um modo de entender ou decifrar”. In: HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. SP: UNICAMP, 2006.

¹⁰ PIGLIA, Ricardo. *Laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ RUBIÃO, Murilo. Introdução. In: _____. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981. p. 3-4.

Predominam, nos contos de Rubião, as histórias opressivas em que se registram as angústias existenciais e o absurdo da condição humana. Dentre esses, por exemplo, está o conto intitulado “O edifício”, do livro *O pirotécnico Zacarias* (1974). Nele narra-se a história de uma construção que teria um número ilimitado de andares cuja finalidade ninguém sabe, nem o engenheiro responsável, contratado pelo conselho da Direção Geral do empreendimento. Ao ser contratado, ouve dos conselheiros a informação de que ele próprio morreria sem ver o término da obra:

– Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos, constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último.¹⁴

A advertência dos membros sinaliza para a vigência de um mundo sem promessa, sem perspectiva de redenção e onde qualquer vaidade é um equívoco face à finitude da existência, ao sentimento de vazio e ausência de esperança. Certo dia, indo novamente à Fundação para conversar com os conselheiros sobre o prédio, o engenheiro descobre que todos haviam morrido e que não haviam deixado “recomendações especiais para a continuação do prédio”, segundo o “único auxiliar remanescente do enorme corpo de funcionários”.¹⁵ Decidiu, então, paralisar a construção, mas esta decisão não é acatada pelos obreiros, e a construção do edifício prossegue *ad infinitum*. O conto retoma o mito de Babel no sentido da falta de comunicação entre os homens e da perda da esperança de contato com o divino. Face à impossibilidade de salvação pela transcendência, já que a torre (ou seja, o edifício), à medida que sobe, não sinaliza a possibilidade do encontro com o divino apontada pelo mito, resta apenas o fazer sem-sentido, projetado na monotonia dos andares que vão sendo construídos de modo igual e sem finalidade alguma.

Nessa tendência ficcional, a distorção das imagens seguidamente põe em cena visões grotescas. Conforme Propp, o grau mais elevado do exagero é o grotesco, podendo atingir dimensões tão exageradas que se transforma em monstruoso.¹⁶ Do riso passa-se, então, ao terrível, como é o caso do protagonista do conto “O ar-

¹⁴ RUBIÃO, Murilo. O edifício. In: _____. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981. p. 39.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶ PROPP, Vladimir. *Comichidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992 (Série Fundamentos; 84). p. 91.

quivo” de Victor Giudice,¹⁷ um funcionário chamado João (a grafia do nome é intencionalmente com letra minúscula) que aceita todas as condições opressivas impostas por seu chefe, tais como a redução progressiva do salário e o rebaixamento do cargo, atitude de humilhação propícia ao escárnio. O protagonista vê, progressivamente, diminuídas as suas funções e a sua importância no trabalho, mas aceita tudo passivamente e até agradece as “oportunidades”. Quando o chefe lhe comunica que passaria a trabalhar sem salário, o funcionário, totalmente aniquilado, decide pedir a aposentadoria, mas aquele reage à decisão, estimulando-o a permanecer. É, então, que a personagem sofre a metamorfose; essa expressa, no conto, a falta de sentido que torna a vida indigna de ser vivida:

A emoção impediu qualquer resposta. João afastou-se. O lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu, ficou lisa. A estatura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Tornou-se cinzento. João transformou-se num arquivo de metal.¹⁸

Entre os contistas contemporâneos que se valem do *nonsense* para expressar a sociedade atual, destaca-se Amílcar Bettega Barbosa, autor que lança a sua primeira reunião de contos, intitulada *Vôo do trapezista*, em 1994. Esse livro recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura – categoria conto – no ano seguinte. Em 2002, publica *Deixe o quarto como está* ou *Estudos para a composição do cansaço* pela Companhia das Letras, editora que lança em seguida, em 2004, o livro intitulado *Os lados do círculo*, vencedor do Prêmio Portugal Telecom em 2005. Afora os três livros citados, Bettega participa de várias antologias.

Deixe o quarto como está ou *Estudos para a composição do cansaço*¹⁹ é um título que se inspira na obra de Raymond Carver (1938-88), escritor considerado pela crítica como o Tchekhov americano. O título do livro de Bettega é extraído de uma frase de Carver, do livro *Três rosas amarelas*, citada em epígrafe: “Deixe o quarto como está. Agora, está tudo pronto. Estamos prontos. Quer ir?”. A retomada de parte da frase no título aponta para a atmosfera dos contos narrados por Bettega, nos quais transparece a idéia de aceitação da realidade e de necessidade de continuar, pois parece que nada pode ser alterado. Tendo em vista que os recursos da razão são insuficientes

¹⁷ GIUDICE, Victor. O arquivo. In: MORICONI, Ítalo (Org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

¹⁸ GIUDICE, op. cit., nota 17, p. 384.

¹⁹ BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está* ou *Estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

para dar um sentido ao vivido, o estranho já está na raiz de tudo. O livro de Bettega revela aquilo que, no século XX, é decorrente do declínio da fé religiosa e do descrédito nas ideologias, dando lugar a incertezas e desesperança, ou seja, a crença na transcendência e nos valores tradicionais, que pareciam imutáveis, já desmoronara.

Na sua totalidade, os contos de *Deixa o quarto como está* revelam a tentativa de formular, através das imagens, o sem-sentido que perpassa tudo, em que pese os limites da linguagem para expressá-lo. Em certos contos, as personagens estão mergulhadas em situações insólitas, opressivas, melancólicas das quais não conseguem sair; terminam por deixar de resistir, por se entregar finalmente ao absurdo. Desse modo, revelam que reconhecem a sua incapacidade para compreender a realidade e parecem admitir a existência de um mistério inalcançável e inefável. Os espaços onde circulam as personagens indiciam seguidamente a opressão: casas sombrias, com cômodos escuros, rebocos caindo, cheiro de mofo, telhado coberto de musgo (caso do conto “Auto-retrato”), porões a serem habitados, tal como no conto “Hereditário”. Como observa Bachelard, em *A poética do espaço*, o porão é “o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas”.²⁰

“Auto-retrato” – primeiro conto do livro – já desconcerta o leitor pelo grau de ciframento e pela ausência de balizas nítidas para desencadear o processo hermenêutico, revelando características de relato de um sonho. O título aponta para a idéia de auto-revelação, e esse processo é representado através do narrador que vê e avalia a “casa” a partir do alto, como se uma câmera filmadora captasse, de um prisma privilegiado, o conjunto da casa, cercada por altos muros, com telhado “muito sujo, musgo nas telhas”.²¹ Gaston Bachelard observa que a casa, “mais ainda do que a paisagem, é um estado de alma. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade”.²² No conto, a casa tem as “janelas sempre fechadas” e muros espessos e cinzas que aprisionam seus dois habitantes – uma mulher “gorda” e o “homem-cão”. Ela sai de seu interior, deita-se no jardim e fica ali petrificada, ao sol; ele posiciona-se na sombra, de prontidão, e mostra-se austero, calça botas, está a serviço da mulher, vigiando o espaço. A “câmera” focaliza, em seguida, dois meninos do lado de fora, de dez anos mais ou menos, que tentam pular o muro. O narrador sugere que a câmera capta os meninos de longe e deduz, dos gestos, o que eles falam:

²⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 36-37.

²¹ BARBOSA, op. cit., nota 19, p. 11.

²² BACHELARD, op. cit., nota 20, p. 84.

Os meninos se aproximam um do outro, conversam alguma coisa (todo o som é deduzido, é óbvio). Caminham e param repetidas vezes, sempre rentes ao muro. Volta e meia um deles gesticula, apontado o topo do muro. [...] Os garotos estão excitados, é visível isso, seus movimentos são rápidos e em tempos: avançam, param, estudam, avançam... Na verdade, mais parece um avanço muito vagaroso e gradual, só que visto como num filme em rotação acelerado. Avançam e param, avançam. Até que descubrem o lugar ideal para descer, onde o galho de uma árvore ultrapassa o muro por cima.²³

Uma vez dentro do jardim da casa, os meninos são imediatamente capturados pelo “homem-cão”, que os prende “pelo cogote, um em cada mão”.²⁴ Em seguida, leva-os para perto da “gorda” petrificada, em posição de estátua. Nesse momento, sem mexer o corpo, ela deixa verter uma lágrima e faz um gesto de carinho, indiciando uma sensibilidade reprimida:

Sem mexer o resto do corpo, a gorda espicha o braço, assume um ar compungido, e roça os nós dos dedos sob o queixo de cada um dos garotos, lentamente. Há alguma coisa no rosto dela difícil de identificar, mas que bem pode ser uma lágrima. O gesto cessa, e ela se põe outra vez estática.²⁵

O “homem-dobermann” bate a cabeça de um menino contra a do outro, anulando-os mutuamente, fazendo-os cair desmaiados no chão. É o lado criança, o da simplicidade natural, espontânea, ágil e não-estagnada que o homem tenta imobilizar. Ao acordarem, os meninos são expulsos pelo portão, momento em que o homem-cão entrega-lhes balas, espécie de recompensa por jogá-los fora da casa. Voltando, então, ao título do conto – “Auto-retrato” – e à hipótese interpretativa de ver a casa como um “estado de alma”, as personagens adultas afiguram-se como dois princípios constitutivos da psique humana, o feminino e o masculino. O primeiro, representado pela mulher estática, é inerte, indicando uma cristalização ou contenção de sentimentos e emoções, já que fica estática diante do iminente sofrimento das crianças, mas deixa escapar talvez uma lágrima, ainda que sem conseqüências; o segundo princípio é representado pelo homem, que atua, pune os meninos e emprega a força. As crianças, que representam o lado lúdico, curioso e espontâneo, são impedidas de agir e, em seguida, expulsas da moradia. Os meninos que invadem um espaço estagnado e tenso podem ser vistos como símbolo da necessidade de conexão com o impulso da aventura que pode romper com a estagnação. A justaposição e a

²³ BARBOSA, op. cit., nota 19, p.13-14.

²⁴ Ibid., p. 15.

²⁵ Ibid., p. 16.

condensação das imagens, bem como seu caráter simbólico, assemelham-se à forma como, nos sonhos, revelam-se as inquietações psíquicas reprimidas no inconsciente. A “perspectiva aérea” da visão da casa,²⁶ a analogia com um “filme em rotação acelerada”,²⁷ inscritas no próprio discurso do narrador, permitem a associação com o estado onírico, que projeta os conflitos da alma.

O segundo conto, intitulado “Exílio”, narrado em primeira pessoa, é a história de um homem que possui uma loja, com mercadorias de natureza não-explicitada, sempre vazia, sem fregueses, em uma cidade semi-abandonada, com poucos e estranhos habitantes. A loja parece ser parte do corpo do protagonista, a ponto de ele dizer “[...] nunca estive com a loja em outro lugar”.²⁸ Outra característica da loja é o fato de ter uma “atmosfera perigosa”, segundo o narrador-protagonista, com um “ar gelatinoso” e “tão voltada para dentro”.²⁹ A rotina silenciosa e solitária do protagonista é quebrada, às vezes, pela presença de crianças, que ele trata de expulsar. Em raras ocasiões chegam alguns adultos na loja, silenciosos ou com ar de fastio, *blasés*, dando a impressão de que “são clientes incapazes de surpreenderem-se”.³⁰ Cansado de passar o dia ali na loja, sem vender nada, decide fechá-la e ir embora da cidade, e essa decisão repercute no seu interior como uma libertação:

Deixei a cidade de noite, porque é de noite que se deve deixar uma cidade. E deixei de trem, porque também é essa a melhor forma de fazê-lo.

Quando o trem começou a se movimentar, fui tomado por uma grande sensação de alívio e alegria, já imaginando como seria meu negócio na nova cidade. Era uma nova vida que se abria à frente daqueles trilhos que se enterravam na escuridão da noite.³¹

O narrador-protagonista adormece no trem; acorda em seguida e percebe que ainda “cruzava a cidade”; dorme e acorda várias vezes e a cidade que acabara de deixar continua a ser vista através da janela do trem, a ponto de afirmar: “A cidade não acabava”. Então, decide descer na estação seguinte, pegar o primeiro trem que passa no “sentido oposto” e retornar, ainda à noite, para a cidade que ainda não desaparecera da paisagem. O retorno significa a impossibilidade de deixar a cidade, de evadir-se daquela realidade insólita, com estranhos habitantes e um trabalho sem-sentido. A

²⁶ BARBOSA, op. cit., nota 19, p. 12.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 19 e 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

³¹ *Ibid.*, p. 24.

realidade é estática, como um beco sem saída, sem promessas de algo que possa suplantar o vazio.

A luta de classes e a não-permeabilidade entre elas constitui o foco do conto “Insistência”. O protagonista e seus amigos tentam invadir uma “propriedade”, fortemente vigiada por “seguranças”. Os que estão fora da propriedade, “cada vez mais numerosos”,³² estudam estratégias para penetrar naquele espaço interdito, desenvolvem técnicas de luta, enquanto, do outro lado, eles também desenvolvem as suas estratégias para impedir a invasão, espancando os intrusos. Um dos líderes da invasão insiste que a ação deveria ser um ato coletivo porque

a briga ali não era uma coisa individual mas que todo mundo estava empenhado naquilo e que aquilo era uma luta do grupo e aquela insistência toda pra ter alguma validade tinha que ser exercida pelo grupo inteiro [...].³³

O narrador-protagonista, contudo, cansado de ser espancado, começa por sentir certa raiva dos companheiros, até que, finalmente, passa para o lado de lá, dos “outros”, ou seja, assume a função de expulsar os invasores, seus antigos companheiros. Contudo, logo percebe que também deste lado ele não pode ficar, sobretudo quando um dos colegas exige que ele suspenda o repouso, para bater nos “caras”, nos invasores. Como não acata a ordem, é excluído da função. No desfecho do conto, o protagonista parece dar-se conta de que aquela luta dos “caras” nunca daria certo, seria a contínua e absurda invasão-expulsão:

Pensei nos caras, que àquela altura deveriam estar por ali recebendo e dando pancada. Eu continuava achando tudo aquilo uma grande bobagem que não ia dar certo nunca, mas eu já tinha decidido que não ia ter mais sossego na vida, e já ouvia a gritaria dos caras por ali.³⁴

A relação com a cidade é o foco do conto “A cura”. Nele, um grupo de doentes, contaminados por um vírus desconhecido, aguarda o avanço das pesquisas em um hospital distante da cidade, para obter a cura. Não sabem a origem da doença, e o único sintoma do vírus é o cansaço:

Não sabemos, e talvez jamais saibamos, o que veio primeiro: se foi o vírus que aqui se instalou e causou toda a degradação, ou se foi a degradação, a insalubridade do nosso meio que gerou o vírus.

³² BARBOSA, op. cit., nota 19, p. 42.

³³ Ibid., p. 43.

³⁴ Ibid., p. 45.

[...] o vírus não afeta nenhum órgão determinado, o corpo se mantém clinicamente saudável, apenas cai sobre nós o cansaço.³⁵

Os “doentes” tinham sido, aos poucos e inexplicavelmente, afastados da cidade, mas guardam algumas lembranças da época em que pertenceram a um bairro da cidade e viviam próximos dos demais habitantes, de forma sadia. Contudo, essas lembranças já estão confusas, a ponto de não terem certeza se houve um tempo sadio, antes do vírus. Da janela do hospital, os “doentes” vêem os mortos sendo jogados diariamente no pátio, porque o custo para cremá-los ficou elevado. Conforme o narrador, o forno havia ficado pequeno para o número de corpos e seria preciso construir outro maior, “o que significava novo investimento numa obra que não daria retorno direto e substancial”.³⁶ O mau cheiro do pátio do hospital vai aumentando. Quando chove, as ruas ficam cobertas de lixo cuja origem é desconhecida. Surge, então, a idéia de abrir um rio que separasse o território dos enfermos do espaço citadino, separação que serviria também para deter o avanço do vírus. Esperando a cura, os pacientes olham a cidade através do rio, que “brilha como se fosse uma jóia prateada sob a luz incisiva do sol”³⁷, e rezam para que os médicos finalizem suas pesquisas e venham divulgar suas interpretações. Mas os excluídos, cercados de lixo, de mau cheiro, de lama, jogados para mais longe da cidade, guardam apenas a esperança de que um dia se reverta a situação. Assim, Bettega constrói, nesse conto, uma alegoria das metrópoles contemporâneas, com o contraste centro-periferia, beleza-miséria, pertencimento-exclusão.

Novamente a casa é o espaço em que se dão os acontecimentos no conto “Visita”: trata-se de uma casa labiríntica, habitada por seres estranhos, que se assemelha a uma recordação onírica. Nela, o protagonista vai sendo guiado por uma mulher que o encaminha por corredores, até desembocarem em um pátio que é um enorme descampado, com árvores secas, grama morta, areia e pedra. Chegam a um galpão rústico, escuro por dentro, e, no fundo do galpão, há uma arena com um homem sendo chicoteado. Esse homem é muito semelhante ao protagonista, espécie de duplo: “Seus olhos eram grandes e meio caídos, suas feições, e até seus gestos, me remetiam a um não sei quê de conhecido, algo que me comunicava de forma irrevogável a uma espécie de segredo íntimo, desses de que se tem vergonha e se faz força para esquecer”.³⁸ Diz, ainda, o protagonista, convidado a espancar o Outro, na arena:

³⁵ BARBOSA, op. cit., nota 19, p. 60.

³⁶ Ibid., p. 60.

³⁷ Ibid., p. 64.

³⁸ Ibid., p. 88.

“Confesso que meu primeiro impulso foi o de avançar no pescoço da Duquesa e esganá-la até a morte, mas logo entendi que eu já estava derrotado, que o morto era eu”.³⁹

A derrota das personagens frente a situações ou a uma ordem contra a qual elas nada podem fazer é uma tônica constante na obra. Essa vem seguidamente assinalada pelo apelo à idéia da duplicidade do homem, representada por seres que espreitam o protagonista em devãos da casa. Esse é também o caso do conto “O rosto”:

Primeiro notei que ele espreitava com um olho, a metade do rosto para além do marco, e ficava por longo tempo observando. Depois escorregava para trás da parede. Mas eu sabia que não tinha ido embora, que estava ali, a nuca recostada contra a parede, talvez ofegante, tomando coragem para se aproximar.⁴⁰

O Outro, que espreita, pode ser aquele lado que foi reprimido, que foi esmagado pelo esforço de adaptação à ordem social, uma ordem injusta, sem sentido, absurda, que pouco a pouco vai aniquilando a possibilidade de alegria, de encontro com o outro ser humano. Por isso, delinea-se um clima sombrio, com emprego de adjetivos, que sugerem um estado melancólico, para caracterizar personagens ou o ambiente em que se inserem. A força externa, que age de fora para dentro, esmaga os sonhos, o amor, a esperança e é muito forte, crescente, vai tomando conta de tudo.

Essa força é retomada no conto “O encontro”, em que um casal se dirige a uma cidade onde deverá esperar, dia após dia, por um encontro que deveria ocorrer em uma das casas da cidadezinha. O motivo da reunião não é explicitado pelo narrador. A cidade onde transitam as personagens tinha sido uma “vila-fortaleza”, cercada por muralhas centenárias. Enquanto esperam pelo encontro, as personagens não percebem, de início, que as muralhas parecem estreitar o espaço. Nem tinham visto, no princípio, o quanto a muralha estava presente no horizonte de todos os cantos da vila. Surgem outras personagens no conto; sem nomes, elas são caracterizadas por seus atos: “Senhora Baixinha Que Falava Alto”, “Velha Que Se Dizia Cantora”, “Homenzinho Sorridente Que vendia Bugigangas”, “Jovem Com Olhar de Espanto”, “Mulher de Meia-Idade e Ar Distraído”. Estranhamente, todas elas sabem do encontro marcado que o casal espera realizar. Essas personagens surgem e acabam por desaparecer do espaço misteriosamente, sem dar ao casal alguma resposta que faça sentido. Fica vazia a cidade, cercada por muralhas, com os dois visitantes andando por ela como se esti-

³⁹ Ibid., p. 88.

⁴⁰ BARBOSA, op. cit. nota 19, p. 76.

vessem dentro de um labirinto: “Parece que andamos, andamos e não saímos do lugar. Olhe essa casa, nós já passamos por aqui”.⁴¹ Resolvem ir até a casa onde se daria o encontro e se dão conta de que já haviam passado várias vezes diante dela. Depois de vários dias, o casal percebe que a muralha podia ser vista em todos os cruzamentos:

Olhando para o lado ao cruzarem as esquinas, ele reparou – mas não quis dizer a ela – que ao fundo, em todos os cruzamentos, avistava sempre o corpo negro das muralhas. Achou curioso que antes não as visse, ou somente as visse desde pontos isolados. Agora elas estavam ali, as muralhas.⁴²

Depois de muitas idas até a frente da casa indicada para o encontro, em uma das últimas tentativas, o casal vê um terreno vazio no lugar da casa e, ao fundo, a “pedra velha e fria da muralha”.⁴³ Abraçam-se diante do espaço desabitado, como que se consolando diante de algo que parecia ser agora definitivo:

Ele a apertou contra o peito e sentiu uma necessidade absurda de dizer-lhe palavras ao ouvido, uma frase, alguma coisa. Mas calou-se, como derrotado, com a voz pesada afundando dentro de si. Ela chorou, dessa vez sem nenhum pudor, chorou quase com histeria, num abandono de forças.⁴⁴

No dia seguinte, ele sai para buscar pão e se perde entre as ruelas, não encontra o caminho de volta;⁴⁵ em cada rua que entra, vê a muralha no fundo. Cansado, encosta-se na muralha fria e fica imaginando o que teria acontecido com sua companheira. Exausto, percebe que não pode mais resistir à força da muralha, ao sem-sentido de tudo, resignando-se.

Essa dominação, esse imperativo externo, que vai agindo coercitivamente sobre o ser humano, é o tom principal do livro de Bettega, conforme analisamos em alguns contos, mas extensivo a todos eles. A desarmonia entre o ser humano e a realidade é explicitada em cada narrativa do livro *Deixe o quarto como está*, que traz o subtítulo “Estudos para a composição do cansaço”, alusivo à luta árdua e sem perspectivas de melhoria coletiva. Ao mesmo tempo, aponta a saída individual como ilusória, tal como sugere o conto “Insistência”, acima referido. A construção do discurso alegórico é o recurso privilegiado para, de forma eloqüente e perturbadora,

⁴¹ BARBOSA, op. cit. nota 19, p. 92.

⁴² *Ibid.*, p. 98.

⁴³ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

convidar seu leitor a refletir sobre o “fracasso na construção de um lugar melhor para viver”,⁴⁶ conforme assinala o escritor, e, talvez, a reagir à falta de sentido, ao círculo vicioso do cotidiano que aniquila a esperança e o desejo de criar uma realidade mais digna para a coletividade. Amílcar Bettega Barbosa, com este livro, situa-se na linhagem de contistas brasileiros do Século XX, entre os quais Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles (sobretudo no livro *Mistérios*), Moacyr Scliar, que exploram situações insólitas e estranhas, para, aliando forma e conteúdo, provocar uma reflexão crítica sobre a sociedade atual e seus valores.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está* ou *Estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Entrevista a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2725,1.shl>>. Acesso em: 15 maio 2008.
- BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique; poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974. (Université; thèmes et textes).
- GIUDICE, Victor. O arquivo. In: MORICONI, Ítalo. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: UNICAMP, 2006.
- IONESCO apud BRUNEL, Pierre. Verbete “Absurde”. In: *Encyclopædia Universalis*, 2004.
- MORICONI, Ítalo. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Jinkings Editores Associados, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *Laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. Série Fundamentos, 84.
- RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates).

⁴⁶ BARBOSA, Amílcar Bettega. Entrevista a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2725,1.shl>>. Acesso em: 15 maio 2008.