

Por uma ideia de composição: o *puzzle* literário de Amilcar Bettega

Amanda Priscila Santos Prado

Universidade Federal de Alagoas

Resumo

Se, para Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (1959), “a obra é a espera da obra” e é nessa espera que se concentra o potencial literário de um livro, o argumento deste trabalho parte da análise dos três livros de contos do escritor Amilcar Bettega – *O voo da trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está* ou estudos para a composição do cansaço (2002) e *Os lados do círculo* (2004) – e propõe a ideia de composição de uma obra virtual, de ordem aberta (Umberto Eco, 1962), cuja possibilidade de existência é tecida pelo reconhecimento das relações autotextuais entre as narrativas desses livros e pelos desdobramentos proporcionados pela associação entre seus diferentes níveis ficcionais. Considerando os processos de *seleção* e *combinação* propostos por Wolfgang Iser (2002), que funcionam como atos de fingir, e a ideia de montagem conforme teorizada no âmbito do cinema por Antonio Costa (1985) e Marcel Martin (2005), pretende-se ainda refletir sobre as relações entre o gênero literário conto, em seu caráter de recorte que se basta como unidade (Edgar Allan Poe, 1842; Julio Cortázar, 1993), e a ideia de montagem contida nas diversas possibilidades interpretativas da obra como um todo. Como se guardasse a possibilidade de constituição de um efeito de unidade, a ser despertado pelo trabalho da leitura, o projeto literário de Bettega se aproxima da ideia de um *puzzle*, passível de montagem por parte da figura do/a leitor/a, e que pode projetar, para dentro de seus limites ficcionais, a constituição de um novo livro virtual.

Palavras-chave

Puzzle, projeto literário, Amilcar Bettega

Amanda Priscila Santos Prado Possui graduação em Letras, mestrado em Letras e Linguística e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea.

For an idea of composition: the literary puzzle of Amilcar Bettega

Amanda Priscila Santos Prado
Universidade Federal de Alagoas

Abstract

If, according to Maurice Blanchot in *The book to come* (1959), "the work is the waiting of the work" and it is in this waiting that the literary potential of a book is concentrated, the argument of this study starts from the analysis of the three books of short stories by Amilcar Bettega - *O voo da trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está ou estudos para a composição do cansaço* (2002) and *Os lados do círculo* (2004) - and proposes the idea of composition of a virtual work, of an open order (Umberto Eco, 1962), whose possibility of existence is woven by the recognition of the autotextual relations between the narratives of these books and the unfoldings provided by the association between their different fictional levels. Considering the *selection* and *combination* processes proposed by Wolfgang Iser (2002), which function as pretending acts, and the idea of montage as theorized in the cinema by Antonio Costa (1985) and Marcel Martin (2005), I also intend to reflect on the relations between the short story as a literary genre, in its character of clipping that suffices as a unit (Edgar Allan Poe, 1842; Julio Cortazar, 1993), and the idea of montage contained in the various interpretative possibilities of the work as a whole. As if keeping the possibility of a unity effect, to be awakened by the act of reading, Bettega's literary project approaches the idea of a *puzzle*, which can be assembled by the figure of the reader, and that can project, within its fictional boundaries, the constitution of a new virtual book.

Keywords

Puzzle, literary project, Amilcar Bettega

Amanda Priscila Santos Prado holds a degree in Letters, a Masters in Literature and Linguistics and a PhD in Literary Studies from the Universidade Federal de Alagoas. She has experience in Literature, with emphasis on Contemporary Brazilian Literature.

A composição de um livro de contos é uma construção que pode também ser entendida como de caráter literário. Isso porque no trabalho de montagem de um livro, o autor deve pensar nas relações entre as narrativas para que elas constituam um todo orgânico. Essas relações, a depender do grau de complexidade do projeto, podem derivar tanto de um tema, estilo ou espaço quanto de uma rede sutil e complexa de conexões entre os textos.

A palavra “composição”, que remete tanto a “conjunto” quanto a “produto”, parece ser mais adequada para tratar de um projeto literário, pois, por força da ambiguidade entre o produto individual (no caso, um conto) e o conjunto desses produtos (a saber, um livro de contos), ela não se limita à dimensão macro, mas compreende também as dimensões micro dos textos que integram a obra de um/a escritor/a. Tal relação entre parte e todo cabe também à palavra *puzzle*, em que pesem as possibilidades de montagem a partir de determinadas peças.

No preâmbulo ao livro *A vida: modo de usar* (1991), Georges Perec trata da arte do *puzzle* definindo-a como uma estrutura formada por elementos que não preexistem em relação ao conjunto e que, ao contrário, se configuram a partir de um recorte:

o objeto visado [...] não é uma soma de elementos que teríamos inicialmente de isolar e analisar, mas um conjunto, ou seja, uma forma, uma estrutura; o elemento não preexiste ao conjunto, não é nem mais imediato nem mais antigo; não são os elementos que determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos; o conhecimento do todo e de suas leis, do conjunto e de sua estrutura, não é passível de deduzir do conhecimento separado das partes que o compõem; isto quer dizer que se pode observar uma peça de *puzzle* durante três dias e achar que se sabe tudo sobre sua configuração e cor, sem que com isso se tenha avançado um passo sequer; a única coisa que conta é a possibilidade de relacionar essa peça a outras peças (PEREC, 1991, p. 13).

A palavra *puzzle*, central para o argumento deste trabalho, vem do inglês e quer dizer enigma. A opção por essa palavra, contudo, não veio de uma leitura particular da obra de Amilcar Bettega, tampouco da obra de Perec que cito acima a título de introdução, mas dos contos “O *puzzle* (fragmento)” e “O *puzzle* (suite et fin)”, narrativas presentes no livro *Os lados do círculo* (2004), de Amilcar Bettega, e que repetem algumas das personagens que aparecem nos demais contos da obra, que se conectam também a personagens de contos presentes nos outros dois livros do autor. Do ponto de vista da intertextualidade, o *puzzle*, conforme apresentado por Perec, faz sentido: toda obra só consegue ser entendida a partir de sua relação com as demais que a antecedem. Ou, citando Julia Kristeva, parte-se do entendimento de que

todo texto funciona, em seu organismo multifacetado, como um “mosaico de citações” (2005, p. 66). As duas afirmações supracitadas implicam dizer que os textos literários, mesmo quando entendidos isoladamente, fazem parte de um sistema maior que os engloba e que os torna passíveis de entendimento. Assim, num ponto de vista mais amplo, reconhece-se que os contos de Bettega são passíveis de compreensão por fazerem parte de um contexto maior que, nesse caso, seria a própria literatura. No entanto, de maneira mais específica, o presente trabalho defende que suas narrativas formam também um sistema intertextual próprio e que, embora não seja necessário conhecer o todo para compreender a parte, o conhecimento do conjunto abre o “campo de possibilidades” da leitura.

Na montagem de um *puzzle*, cada peça existe em relação às outras ao seu redor, de maneira que, por exemplo, uma primeira peça, situada no canto superior direito, não se relaciona necessariamente à outra a ser posta no canto inferior esquerdo, mas de alguma maneira elas constituem um todo, uma unidade que é tecida a partir da rede formada pelas peças que ligam aquele ponto a outro/s. Esse mesmo raciocínio, se pensarmos na ideia do *puzzle* como metáfora para as relações entre textos diversos, vale para os contos do escritor aqui estudado: nem todos os contos se ligam diretamente uns aos outros; contudo, através da trama que é tecida entre os textos, interligando-os, eles podem compor uma espécie de sistema.

Cada peça de um *puzzle* – e aqui me refiro ao jogo – se relaciona diretamente com pelo menos quatro outras peças ao seu redor. No entanto, a depender do grau de complexidade causado pela escala de reprodução da imagem, do seu nível de detalhamento e do tamanho das peças, o *puzzle* pode apresentar pistas falsas e, por vezes, ser associado por engano a alguma peça à qual ele não pertencia inicialmente. As bifurcações são, assim, usadas como partes do labirinto que é o *puzzle*, que precisa de caminhos falsos para propor seu enigma. Essas aparentes dificuldades proporcionadas pelas bifurcações na montagem de um *puzzle* fazem também parte da obra de Bettega e, convém ressaltar que, como obra já escrita e, portanto, “acabada”, cada conto é peça de um *puzzle* previamente montado pelo autor:

apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário – todo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro (PEREC, 1991, p. 15).

Assim, algumas das conexões entre os textos do escritor foram (ou pressupõe-se que

tenham sido) previamente escolhidas pelo autor; enquanto outras, talvez produtos de uma visão particular lançada sobre as narrativas, podem ser associadas pelo próprio ato da leitura, que ressignifica os textos. A reconstrução dessa noção de unidade, potencialmente (mas não obrigatoriamente) contida na obra, vai sempre depender do processo de leitura. Como observa Umberto Eco,

o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura, se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e *usará* a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior). Mas nesse caso “abertura” não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor (ECO, 2015, p. 71, grifos do autor).

Ao falar da liberdade de execução concedida aos intérpretes em algumas composições musicais contemporâneas, conferindo a essas obras de arte um caráter “aberto”, Umberto Eco (1968¹) trata também da importância do leitor na reelaboração criativa/imaginativa de um texto. A obra de arte funciona, assim, como “um mistério a investigar, uma missão a cumprir, um estímulo à vivacidade da imaginação” (ECO, 2015, p. 73), o que faz com que essas obras sejam múltiplas em termos de projeção de significados e com que a literatura se imponha como um enigma (um *puzzle*, portanto).

Assim, tanto a reconstrução da obra a partir da leitura quanto a ampliação do campo de possibilidades de interpretação tecida a partir das relações entre o conhecimento de mundo do/a leitor/a e as potencialidades do texto fazem parte do entendimento de uma obra em seu caráter orgânico e múltiplo, mas ao mesmo tempo único. Em Bettega, como ocorre numa obra “aberta” conforme nomeada por Eco, o/a leitor/a age na reelaboração criativa/imaginativa dos textos, potencializando as formas possíveis de organização presentes na obra: “[c]ada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2015, p. 68).

Cabe também lembrar a noção de multiplicidade, conforme elaborada por Italo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*. Numa ideia próxima à abertura proposta por Eco, que concentra a potencialidade de um texto nas possibilidades de leitura, a multiplicidade se concentraria numa espécie de estrutura combinatória que abrigasse uma polifonia mais complexa

¹ Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 2015.

e contrária à “definitude estática” (CALVINO, 1990, p. 72). Como exemplo do emprego dessa multiplicidade, Calvino menciona o livro *As cidades invisíveis*, de sua autoria, em que o símbolo da cidade concentra todas as reflexões e experiências possíveis:

consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas (CALVINO, 1990, p. 86).

Assim, a ideia de *puzzle*, escolhida para este trabalho como uma síntese do projeto literário de Amílcar Bettega, resulta de uma criação, uma arte executada pelo escritor e deixada como possibilidade criativa para o/a leitor/a. A própria palavra arte, por sua vez, carrega em sua origem uma ideia de feitura, montagem:

[a] palavra latina *ars*, matriz do português *arte*, está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer junturas entre as partes de um todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam a comover a alma (a música, a poesia, o teatro), quanto os ofícios do artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que aliavam o útil ao belo (BOSI, 1991, p. 13-14).

Em “O puzzle (suite et fin)”, conto publicado no livro *Os lados do círculo* (2004), a personagem Marta propõe a montagem de um filme a partir de alguns fragmentos que ela entrega a Amílcar, personagem do conto:

E a última linha estava escrita com a mesma caligrafia canhota de Marta e que custei a entender o que dizia, dessa vez menos pela displicência de sua letra do que pela surpresa de ler o convite formulado de forma tão explícita para – não estava escrito mas, como tanta coisa que não precisa estar escrita, era evidente – a última investida na noite. Agora não era sem combinar nada, não era cedendo ao impulso, havia hora (ainda de noite) e local (ainda na Alberto Bins, mas) para nos encontrarmos, e somente nós dois porque já não havia mais ninguém, mais ninguém, Marta frisava: *seus restos, as últimas palavras, suas histórias estão aí nessas folhas, como peças de um puzzle a ser formado, como um filme a ser montado. Faça o que quiser com isso, talvez seja possível uma outra ordem, um sentido novo. O que sei é que é momento de nós terminarmos também. Proponho que nos encontremos às 2:30 na Alberto Bins.* (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 147).

Quando Marta sugere a composição de um filme, ela faz alusão à ligação entre os fragmentos e, ainda, à ideia de montagem, que funciona tanto para um *puzzle* quanto para o

cinema, cuja composição funciona a partir da colagem entre vários planos. É através dessa estratégia que se colocam em evidência “as relações ocultas entre as coisas” (MARTIN, 2005, p. 203). Aqui, as relações ocultas correspondem às conexões entre os contos, que, no processo de montagem efetuado pelo ato da leitura, ganham uma aparência de unidade. Para Antonio Costa (1985²), esse recurso tem uma função “próxima à do truque” (COSTA, 2003, p. 213):

Com a montagem, como nos recorda Welles, se pode dar a ilusão de que duas porções de espaço, filmadas em locais diversos, constituem os componentes de uma cena unitária e contínua. Essa impressão de unidade (de lugar) e de continuidade (de tempo) é certamente o resultado de uma série de mecanismos usados durante a filmagem e a montagem, mas também de uma cooperação do espectador que integra as informações deduzidas dos enquadramentos individuais, ativando uma série de relações espaço-temporais sugeridas pela sua sucessão (COSTA, 2003, p. 213).

A cooperação do/a espectador/a na impressão de unidade sugerida pela montagem de um filme é semelhante à cooperação do/a leitor/a na leitura de uma obra que possui um efeito de unidade, como ocorre em Bettega. Além disso, o próprio processo de montagem cinematográfica envolve “duas operações contextuais: a de seleção e a de combinação ou, em termos ainda mais claros, de *cortar e colar*” (COSTA, 2003, p. 214).

Os processos de *seleção* e *combinação*, no âmbito dos estudos literários, são entendidos como atos de fingir (ISER, 2002). Por *seleção*, Iser compreende os elementos contextuais e textos literários que, em função de sua organização interna, são acolhidos e transgredidos pelos novos textos que os incorporam. Daí surge outro ato de fingir – a *combinação* –, que é responsável pela criação de “relacionamentos intratextuais” (ISER, 2002, p. 965) entre os elementos derivados do processo de *seleção*. O terceiro ato de fingir de Iser, por sua vez, corresponde ao *desnudamento* e diz respeito ao texto literário que, em sua transgressão de limites, assume seu caráter ficcional. Atentando-me justamente ao fragmento de “O puzzle (suite et fin)” que sugere a montagem de um filme e, portanto, o emprego desses processos de *seleção* e de *combinação* que, por sua vez, já haviam sido realizados na produção do próprio texto de que deriva essa sugestão, a conclusão a que chego é a de que o texto propõe, num segundo nível de ficcionalidade, a ser operado por parte da imaginação do/a leitor/a, que seja feita uma montagem entre os contos, com a finalidade de compor, no plano do imaginário, uma espécie de filme ou, para lembrar o comparativo feito por Cortázar (1993), um romance, que poderá ser construído a partir da combinatória entre os contos de Bettega. Ao sugerir tal montagem, portanto, o texto desnuda-se, revelando, de maneira alusiva, seu jogo ficcional.

² Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 2003, conforme sinalizado nas referências.

A montagem do *puzzle*, assim, parece sugerir a montagem de um romance dentro da ficção, que aqui chamo de romance virtual. Embora cada montagem seja única, a existência dos fragmentos isoladamente – e, por sua vez, das diversas possibilidades interpretativas desses fragmentos –, permite diversas montagens. Cada conto de Bettega é aqui entendido como um elemento particular e único. No entanto, por força das linhas imaginárias presentes no recorte de cada conto, aludindo a outros contos, cada conto acaba funcionando como uma peça em potencial para a composição de um todo.

As primeiras peças: *O voo da trapezista*

O voo da trapezista (1994), como uma composição pensada e executada pelo escritor, carrega uma primeira ideia de ordenação. Como acontece com os primeiros livros de escritores, é possível que as associações entre as narrativas tenham ocorrido mais em função do estilo ou do eixo temático que de um projeto literário já delineado. No entanto, mesmo que ainda não houvesse aí uma ideia de projeto literário, ele já anunciava um projeto por vir, a começar pela epígrafe, composta por fragmentos iniciais de cada um dos contos do livro:

sei que a ti Antônio que se o homem escutasse gemidos não mais sabia há quantos anos viajava mas semana passada estávamos os três no ambiente confuso e esfumaçado do bar e foi Lunara a mais jovem de nós quem ouviu pela primeira vez tal como sonhara há vinte anos quando se abraçaram no burburinho da estação o trem gemia suas engrenagens como se fossem sons de um esqueleto cansado no vagão havia muita água por todos os lados a chuva não cessara nenhum instante nos últimos dias e era manhã feita quando a voz grossa e desconhecida se fez clara e Manoelito sofria de tão longe que ficara aquele mundo e já vão sem freio os dias do meu outono (BETTEGA, 1994, p. 7).

Não é possível recompor as intenções do autor ao iniciar o livro dessa maneira, mas é possível perceber nesse elemento ficcional do livro uma ideia de montagem. Um conto se ligando ao outro, como peças de um *puzzle*. A referida epígrafe é seguida de um fragmento do primeiro romance de Milan Kundera, intitulado *A brincadeira* (1967): “compreendi que me era impossível anular minha própria brincadeira, quando eu mesmo e toda a minha vida estamos incluídos numa brincadeira muito maior (que me suplanta) e totalmente irrevogável” (KUNDERA apud BETTEGA, 1994, p. 7). O projeto literário de Bettega é, sem dúvida, essa “brincadeira muito maior” prometida pelo jogo entre as epígrafes.

O livro é dividido em duas partes, que são nomeadas como “Primeira parte” e “Segunda parte”. Na primeira parte, aparecem sete contos: “Entre Billy e Antônio”, “Se o homem escutasse”, “O estrangeiro”, “Assim ia costurando a vida deles e a minha junto”, “O violeiro azul”, “O sol vertical e uma bala no tambor” e “O trem não pára”, todos ligados à fase adulta da vida e permeados por experiências de morte ou perda. Na segunda parte, os outros seis contos – “O voo da trapezista”, “A travessia”, “O forte está vazio”, “Filho da terra”, “Arroz com mogango, perada e laranjas de sobremesa” e “O tempo das frutas cítricas” –, que narram as histórias de crianças que acabam tendo que lidar com experiências traumáticas.

Os contos presentes nesse livro ligam-se entre si e também com outros contos dos outros dois livros do escritor. “Entre Billy e Antônio”, primeiro conto do livro, conecta-se a outra narrativa publicada em 2004, n’*Os lados do círculo*, intitulada “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”. Neste último, temos vários níveis de complexidade narrativa. Num primeiro nível, há a composição, por parte de Alexandre Costa, de ensaios sobre a desigualdade social no país.

tória registro de uma nação com tamanha disparidade no campo socioeconômico que tenha logrado um grau de desenvolvimento capaz de elevá-la a uma posição de ponta no cenário mundial. A concentração de renda, o desemprego crescente, a inexistência de uma estrutura capaz de propiciar a satisfação das necessidades básicas das camadas mais inferiores na escala social são apenas alguns dos aspectos negativos que derivam da opção por um modelo econômico que, a julgar pelo ritmo acelerado do processo de exclusão de fatias cada vez mais numerosas da população mundial, mostra-se pouco responsável até mesmo em relação à manutenção do próprio modelo. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 83).

O início do conto traz uma palavra recortada, como se quisesse evidenciar a ideia de que todo conto é um recorte, e começa justamente no meio de uma ação: a do sr. Alexandre Costa ao digitar seu ensaio. Toda peça de um *puzzle* é um recorte, mas um recorte não-autônomo, sem significado se entendido isoladamente. Na obra de Bettega, ao contrário, cada peça (conto) do *puzzle* funciona isoladamente e, quando postas em contato através da leitura, essas peças ganham complexidade, potência.

A preocupação de Alexandre Costa em relação às camadas menos favorecidas da sociedade se revela, no decorrer do conto, perversa, e a solução por ele pensada é um sistema “autossustentável”, baseada no princípio de gerar a fome “da própria carência” (p. 86)

Quanto mais se come, maior é a vontade de mais comer, Alexandre continua o

raciocínio, já pensando em utilizá-lo nos seus escritos, e mentalmente elabora pontos a serem pesquisados e desenvolvidos: 1) o homem de classe média come uma quantidade de alimentos suficiente para a manutenção da saúde de duas pessoas com o mesmo peso e idade; 2) o homem de classe alta não chega a consumir muito mais comida, mas produz consideravelmente mais lixo do que os de classe média; 3) a fome é algo inesgotável, apenas passível de atenuações por períodos curtos e momentâneos, ela é cíclica, volta sempre renovada e como que alimentada de si mesma; à medida que saciar a fome torna-se um hábito, mais a fome escapa do controle; por isso a necessidade de ter sempre disponível a comida, gerá-la mesmo da própria carência, transformar a fome em alimento. (“A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, 2004, p. 86-87).

Há aí não apenas a ideia de intertexto – uma literatura que se alimenta da própria literatura – como também uma ideia de metaficção, se pensarmos na figura do uroboro, representada por uma serpente que morde a própria cauda.

O conto “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa” (2004), assim, se alimenta do conto “Entre Billy e Antônio” (1994), ao mencioná-lo diretamente nas palavras do dr. Silvério, médico do sr. Alexandre Costa (“conheço um dos nossos aqui da província que jura que teve um conto ‘ditado’ a si durante uma caminhada pelas ruas de Porto Alegre, um conto nojento de alguém que comia ratos”, 2004, p. 88). Mais do que uma referência, há um jogo em relação aos níveis de ficcionalidade desse conto e do outro, além de um aviso, em tom de brincadeira, para que o/a leitor/a seja mais atento/a: “a gente nunca deve acreditar muito nos escritores” (p. 89). Em “O tempo das frutas cítricas”, última narrativa do livro, há uma promessa de continuidade, a ser explorada em algum outro lugar que não o livro a que temos acesso:

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

Como um conto dentro de outro, a narrativa estende-se para além de seus contornos a partir das “inúmeras folhas em branco”, ou seja, das inúmeras possibilidades de “continuidade dos parques”, para fazer alusão ao conto de Julio Cortázar. E a continuidade dessa história é não mais um “talvez a recomece na próxima linha”, ela é, de fato, recomeçada no conto “A próxima linha” (2004) e refletida no conto “The end” (2004), num conflito entre Carlos, André e Maria,

como se o narrador de “O tempo das frutas cítricas” pertencesse a um plano anterior ao plano da história que é contada em cada uma dessas narrativas, como se ele fosse o seu autor.

Em “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax”, por sua vez, o narrador Amaro Barros explica que não têm medo das influências e, mais do que isso, as assume:

O que me diverte é quando alguns críticos atribuem certas influências que eu, palpavelmente, não senti. Volta e meia me atribuíram a imagem de Franz Kafka em alguns aspectos da minha obra. Mas a não ser um conto que foi escrito deliberadamente de uma certa forma que imita a construção de *Na galeria* e que é, além de uma homenagem ao Kafka, um exercício de estilo, eu, pessoalmente, nunca senti a obra de Kafka como influência. (“A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax”, 2004, p.109).

O conto a que a personagem de Amaro Barros se refere, de Kafka, começa justamente com uma hipótese (“Se uma amazona frágil e tísica”, p. 17) que é negada no parágrafo seguinte: “Mas uma vez que não é assim” (KAFKA, 1990, p. 17). A estrutura de “Se o homem escutasse” (1994) obedece justamente a essa estrutura comentada pela personagem no conto “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax” (2004), o que insere o conto dentro da ficcionalidade do projeto literário de Bettega como sendo de autoria de Amaro Barros.

Por sua vez, o conto-espelho de “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax” (2004), intitulado “Crônica de uma paixão” (2004), é narrado pelo escritor-personagem Amilcar. Nesse conto, a personagem relata todo o cansaço e a frustração que derivam de um amor não correspondido. Em determinado momento, completamente sem vontade de viver, a personagem afirma que passeia pelas ruas de Porto Alegre e se depara com um mendigo. Amilcar, a personagem, atenta para cada detalhe do mendigo, observa seus pés descalços, sua trouxa, sua aparência suja, seu cheiro, a textura dos cabelos, o olhar faminto. Ele, escritor, como que enxerga (“escuta”) aquele mendigo, que ecoa do conto “Se o homem escutasse” (1994).

“O violeiro azul” (1994), narrativa de caráter fantástico, traz a aparição de um homem que toca uma música especial e ilumina de azul o seu entorno, como numa espécie de sonho.

A lua estava vermelha, disse-nos com água nos olhos, e a música chegara lenta e plástica, como um voo de garça. Ela viu-se nua diante do violeiro que se aproximava naquela aura azulada, entoando uma canção que falava das flores, do perfume carnal das corolas, do fruto. O homem a contornou e seu hálito de mato lambeu-lhe o corpo quente. O violão vibrava como nunca ela imaginara: cada verso era uma onda que a percorria da cabeça à ponta dos pés. (“O violeiro azul”, 1994, p. 36).

Com o tempo, também outras mulheres passaram a ouvir a canção do violeiro azul, que

as devolvia, mais tarde, para uma realidade melhorada: os “maridos não mais traziam risos empedrados de cachaça e suas mãos perderam muito do peso rotineiro” (p. 36-37).

Em “O forte está vazio”, “A travessia” e “O tempo das frutas cítricas”, contos que aparecem depois de “O violeiro azul”, as mulheres cantam, como se fizessem perdurar aquela canção do violeiro. Além disso, há uma possível relação do título do conto com o movimento “Der Blaue Reiter” (“O cavaleiro azul”), fundado por Kandinsky em 1911, que tinha como característica o entendimento da natureza e da condição humana a partir de experiências/percepções individuais, numa postura meditativa e na elaboração de uma arte particular. Em “*Mano a mano*” (2004), por sua vez, Kandinsky é diretamente citado como um dos pintores preferidos de Quico:

[...] Quico com sua sensibilidade para as cores, sua admiração por Kandinsky e as formas livremente articuladas, os traços quase autônomos que davam vida às suas telas, e a desmedida empolgação ao pregar, entre intermináveis madrugadas de café com conhaque, uma liberdade total para agir apenas segundo os impulsos, “buscar o traço autêntico, a própria realidade individual” [...] (“*Mano a mano*”, 2004, p. 114).

É como se o narrador de “*Mano a mano*”, ao nos aproximar de Kandinsky através de Quico, nos oferecesse uma chave de leitura para o conto “O cavaleiro azul” (1994), pois o azul, para Kandinsky, é uma cor apaziguadora, profunda, e de efeito semelhante ao que a canção d’“O violeiro azul” provoca nas mulheres personagens do conto. No livro *Do espiritual na arte: e na pintura em particular* (1911³), ele aborda a conexão do azul com o infinito e também com a música.

Em “A travessia”, temos uma situação limite: uma ilha que está sendo tomada pela água e desaparecendo: “Havia água por todos os lados” (p. 54). A família, com apenas um bote de madeira, vai adiando a decisão de ir embora até o momento em que a água começa a invadir a casa.

O rio aparece no conto como um labirinto – enorme e escuro – do qual a família tem pouca chance de sair. Além disso, como uma negação da esperança, o conto encena a desconstrução de uma ilha, o que é bastante simbólico uma vez que a figura da ilha tem caráter tradicionalmente utópico. É certo que, na contemporaneidade, a imagem da ilha vem sendo substituída por outras dimensões espaço-temporais, como coloca Martins (2007). Na atualidade, esse tipo de imagem não representa mais uma utopia, pois seu alcance não nos é impossível devido aos avanços tecnológicos em relação aos meios de transporte.

³ Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 1996.

Assim, se por um lado o alcance da ilha já não é mais uma utopia para a contemporaneidade, por outro, para as personagens de “A travessia” (1994) sair da ilha parece ser algo impossível: a ilha, ao invés de abrigar o sonho, é o lugar de restrição e de cárcere.

Os remos ainda esfrangalham as mãos do menino. O corpo tensionado, o banho frio, o vento expandindo o grito através das nuvens carregadas. Mais água, mais água. O céu despejando sobre todas as cabeças. O trovão engrossa a chuvarada. Água, mais água. O escuro no horizonte, o peito aberto, feito homem de fato. A terra firme, irmã chorando. A estrada, em meio ao volume líquido, se fazendo pelas mãos ensanguentadas. É só jogar com a correnteza. O grito liberto, um som ainda estranho. O corpo magro no comando, a chuva estalando nos ombros, a margem se oferecendo. É só querer.

Cinquenta metros. A paisagem ribeira já é nítida: o espriado largo sem aguapés. Trinta metros, o menino puxa forte em remadas seguidas com o braço esquerdo e o barco contorna o arenal lentamente. Adiante, e para sempre, o rio mais e mais caudaloso. A mãe tem os olhos perdidos na praia que vai ficando. O bote balança forte mas o menino o sustenta, prosseguindo sua longa travessia. De joelhos, o pai retira a água com o balde. O garoto não lhe vê o rosto mas tem certeza que ele sorri muito. (“A travessia”, 1994, p. 58-59).

Paira, ao final do conto, uma aura de incerteza, pois não se sabe exatamente o que está acontecendo: se o pai está mesmo sorrindo, se a família vai conseguir atravessar o rio, se houve uma desistência por parte do menino. O conto não diz; o que ele faz é sugerir, como se dissesse: “Imagine”, lançando para o/a leitor/a a possibilidade de preencher tais lacunas e, com isso, permitindo a projeção de uma margem de esperança.

“O forte está vazio” (1994) trata da decepção de uma criança diante de suas primeiras perdas, o que acontece também no conto “Arroz com mogango, perada e laranjas de sobremesa” (1994), quando um menino, que se encontra de férias na fazenda onde mora a avó, descobre que os animais que ele observa afetosamente num dia, viram comida para a família no outro. E isso se dá a partir da figura de um porquinho, que ele tinha visto brincar com um cachorro mais cedo e que agora é servido à mesa.

O conto narra, assim, a experiência de dessensibilização por parte daquele menino em face à perversidade do mundo, que vai tornando naturais certas condutas que, num primeiro momento, parecem cruéis para uma criança, a quem as paradoxais “regras” do mundo ainda não foram completamente apresentadas e que, justamente por isso, lança sobre as coisas um olhar questionador. E esse olhar questionador do menino, por sua vez, se projeta para o leitor, que será capaz de ver, nessa ausência de esperança encenada pelo texto, um horizonte. Para Leyla Perrone-Moisés, “[a] palavra não presentifica as coisas, ela as torna irremediavelmente ausentes.

Mas, nessa ausência, pode-se ler o desejo de uma outra realidade, desejo suficientemente forte para repercutir num real insatisfatório e, indiretamente, colaborar para sua transformação.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 90).

Algumas peças sobre o encarceramento: *Deixe o quarto como está* ou estudos para a composição do cansaço

Deixe o quarto como está (2002) gira em torno de uma poética do cansaço e da solidão, sentimentos que, ao longo das narrativas, são movidos por um fragmento de esperança que não é capaz de operar nenhuma ação por parte das personagens. Não apenas por já trazer a forma do círculo em seus contos, o que sugere uma ideia de repetição e exaustão, mas também por apresentar personagens que lidam com situações das quais elas não têm condições físicas ou psicológicas de sair, o livro é uma espécie de estudo sobre o conformismo e a impossibilidade de ir adiante (ou “estudos para a composição do cansaço”, como sugere seu subtítulo). Para Flávio Carneiro (2005, p. 135),

[a]lternando luz e sombra, o autor vai construindo essa atmosfera indefinida, sob a qual ergue-se um mundo que nos soa familiar, apesar do que parece à primeira vista. Talvez o familiar esteja nos sentimentos que comandam os personagens: cansaço, solidão, tristeza e, em meio a tudo isso, uma magra e insistente vontade de acreditar. Ou talvez esteja na forma inacabada de cada uma dessas composições, a nos lembrar nossa condição humana, sempre provisória.

Esse aspecto de inacabamento, tão próprio da contemporaneidade, confere às narrativas de Bettega uma possibilidade de completude imaginária, deixada para que o/a leitor/a as projete no horizonte de suas possibilidades. É como se a esperança, ausente nesses contos, fosse um porvir, uma busca constantemente renovada. O emprego do fantástico, por sua vez, parece remeter a essa impossibilidade de encarar a realidade – como uma espécie de ficção que assume que a sua fuga possível se projeta para dentro do próprio terreno ficcional.

Sem divisões, o livro apresenta catorze contos e tem como epígrafe um fragmento de *Três rosas amarelas* (1992), de Raymond Carver: “Deixe o quarto como está. Agora, está tudo pronto. Estamos prontos. Quer ir?” (CARVER *apud* BETTEGA, 2002, p. 7). Na obra de Bettega, a epígrafe possui sempre uma força, um impulso inicial que perpassa todo o projeto do livro. No

primeiro conto, intitulado “Auto-retrato”, essa composição da imobilidade sugerida pela epígrafe é levada a um nível extremo, quase caricato.

Como ocorre em “Álibi” (2004), no conto “Auto-retrato” (2002) há uma forte relação com o cinema. O conto simula uma filmagem cuja câmera, pouco a pouco, nos vai dando acesso à narrativa: no primeiro parágrafo, é feita a descrição da imagem de uma casa com o telhado coberto de musgo, o que revela a ausência de reparos e de ação por parte de seus moradores, remetendo à imobilidade que permeia todo o conto; depois, no segundo parágrafo, a atenção volta-se para a primeira personagem, a quem o narrador se refere como “a gorda”, uma figura completamente parada cuja descrição ocupa os dois parágrafos seguintes; por fim, no terceiro e quarto parágrafos, a filmagem se concentra na imagem de um homem misturado à sombra de uma árvore (“Somente com esforço é que será possível distingui-lo da parede escura e da sombra da árvore. É preciso forçar a vista ou mesmo usar a imaginação. Aí ele surge, decidido e austero.”, p. 12), descrito como submisso à gorda e igualmente imóvel. Nesse primeiro momento, a única coisa que se move no conto é a câmera, que traz a perspectiva e a movimentação do narrador, que se encontra acima de tudo, numa visão aérea do plano.

Este é o centro, agora mais completo: a vista de cima, a casa (sombria) com seu telhado sujo e paredes idem; depois a gorda no jardim (a grama é de um verde muito musgo e irreal), escarrapachada na cama, e o homem à sombra da árvore como um cão vigia. Ainda como parte do conjunto (todo ele demasiado escuro, num tom de verde puxando para o preto), vai aparecer o muro. Difícil precisar a altura, por causa da perspectiva aérea, mas grosso e cinza, fechando um terreno bastante extenso que se perde na zona escura do fundo. (“Auto-retrato”, 2002, p. 12).

A cor verde, predominante na cena, remete à imobilidade, como explica Kandinsky (1996): tendo a profundidade do azul e a expansividade do amarelo nele contidos, o verde torna nula as forças das duas cores, numa fusão entre os movimentos excêntricos do amarelo e os concêntricos do azul.

O verde absoluto é a mais calma de todas as cores. Não é o foco de nenhum movimento. Não se faz acompanhar nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Nada pede, não lança qualquer apelo. Essa imobilidade é uma qualidade preciosa e sua ação é benéfica sobre os homens e sobre as almas que aspiram ao repouso. Mas esse repouso, por fim, corre o risco de tornar-se enfadonho (KANDINSKY, 1996, p. 93).

O conto funciona como um ensaio sobre a composição de um conto, porque nos obriga a

pensar no paralelo com o cinema e a imaginar todo o relato como um único plano. Como explica Marcel Martin (2005), em *A linguagem cinematográfica*, o plano tem duas definições possíveis em cinema: “do ponto de vista das filmagens, [corresponde a]o fragmento de película impressionada entre o momento em que o motor da câmara começa a trabalhar e aquele em que pára. Do ponto de vista do montador, é o pedaço do filme que fica entre duas tesouradas [...]” (p. 177). O conto é um recorte, o que corresponde à ideia de plano se o considerarmos do ponto de vista do montador. A figura do montador, por sua vez, é encenada dentro do conto pela figura do narrador.

O conto é cheio de lacunas, o que permite diversas possibilidades interpretativas, e acaba apontando para aquilo que não é dito e que, portanto, apenas parece ausente. A ideia de autorretrato, por outro lado, pode também corresponder ao projeto do próprio livro, em que a ideia de cansaço e imobilidade perpassa todas as outras narrativas, sendo o primeiro conto uma espécie de miniatura da falta de saída encenada pelo projeto do livro. Ou, externo ao conto, como acontece com as pinturas, o conto pode também se configurar como um retrato de seu autor e sua maneira de escrever contos: a ausência de ação (e, portanto, de uma ênfase na história) como uma maneira de assumir o seu modo de narrar, em que o foco é sempre a forma. Tomando emprestado um fragmento do conto “Álibi” (2004), aqui

me parece válido o paralelo com o cinema: a representação por imagens para criar a ilusão do real; por outro lado, tem muito de sonho, tem esse inegável arrancamento do mundo que é uma sessão de cinema, e a exigência contraditória do escuro para se poder enxergar [...] (“Álibi”, 2004, p. 126).

Assim, ao forjar a ideia de filme, o conto parece assumir o seu paralelo com a própria ideia de conto: algo que arranca o espectador/leitor ou a espectadora/leitadora de seu mundo para mergulhá-lo/a na ficção e devolvê-lo/a apenas depois de ter nele/a provocado um efeito. Como no fragmento acima, que se refere literalmente ao cinema, há também no conto a necessidade do escuro, ou seja, de lacunas a serem preenchidas pelo ato interpretativo.

O conto “Exílio” parte da vontade por parte do narrador de deixar uma loja e ir embora da cidade e encerra justamente com o movimento de retorno: ações contrárias que tendem para a imobilidade, assim como em “Auto-retrato”. Para Ana Maria Lisboa Mello, “[o] retorno significa a impossibilidade de deixar a cidade, de evadir-se daquela realidade insólita, com estranhos habitantes e um trabalho sem sentido. A realidade é estática, como um beco sem saída, sem

promessas de algo que possa suplantar o vazio” (2012, p. 307).

Em “A cura” (2002), uma pequena cidade é tomada por um vírus desconhecido que é responsável por uma onda de cansaço que ronda as personagens do conto, mas que possivelmente atinge também as personagens do livro como um todo, quase sempre cansadas e em estado de sonolência. Para Renato Cordeiro Gomes (2003), o conto resgata resíduos utópicos ao problematizar essa luta contra o cansaço, tão presente no mundo propriamente dito e no *mundo escrito*⁴ de Bettega, o que também está em consonância com o subtítulo de *Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço*.

No conto, a doença é capaz de paralisar as pessoas de maneira que elas ficam impedidas de fazer qualquer movimento necessário à manutenção da vida, o que as torna dependentes de alguém que as alimente e que lhes faça a higiene. Assim, quando não são levadas até o hospital, as pessoas acabam morrendo. Com o aumento das mortes, a quantidade de corpos vai se tornando cada vez maior e difícil de administrar, o que passa a ser um problema de saúde pública. Surge daí a ideia de isolamento da cidade, que passa a ser cercada por um rio na tentativa de impedir a expansão da doença. Mas, mais do que isso, a limitação do rio funciona como uma maneira de isolar aquelas personagens do restante do mundo, deixando-as presas à própria condição de cansaço.

É a imagem do rio e, por sua vez, a da distância, o que se configura como uma das paisagens mais bonitas para as personagens vítimas do vírus. Para elas, a fluidez do rio encanta, pois, o seu curso faz oposição ao marasmo e à inércia oriundos da doença. É paradoxal o fato de essas personagens admirarem justamente aquilo que as aprisiona: o rio e seu poder de cárcere.

Ele fica no poente, o rio, e uma das imagens mais fortes e elevadas que temos por aqui é a de quando o sol se põe além dele, além ainda da cidade. Primeiro ela, a cidade, brilha como se fosse uma joia prateada sob a luz incisiva do sol. É um brilho metálico e vigoroso, que lembra uma máquina de aço polido em perfeito e constante funcionamento. Depois vai se tornando dourada, espécie de urna desabotoada que se prepara para agasalhar o sol em seu útero morno. E é justo nesse momento – que, sem exagero, chamamos de sublime – que o barco do doutor e sua equipe parte de volta à cidade. E o que parece impossível acontece: a paisagem, completada pelo barco, torna-se ainda mais tocante. Ele, o barco, vai despejando uma língua branca de espuma atrás de si, e quase podemos ver os peixes trêmulos à volta das borbulhas, seus dorsos prateados a resvalar uns contra os outros e as bocas minúsculas que estouram centenas de ovos de ar e água numa misteriosa e suicida perseguição dos hélices. (“A cura”, 2002, p. 63-64).

⁴ Expressão retirada do ensaio “Mundo escrito e mundo não escrito” (2005), de Italo Calvino.

A descrição da cidade que fica no outro lado do rio do conto “A cura” (2002) é semelhante à da cidade de Porto Alegre presente no conto “A próxima linha” (2004), em que a horizontalidade da luz do sol se pondo confere um aspecto metálico à cidade. É como se o rio, que costura várias das narrativas de Bettega, fosse também uma ligação entre esses contos. Em ambos, a cidade é comparada a uma máquina. No primeiro, como uma máquina distante, num movimento desejado pelas personagens; na segunda, a máquina é o espaço próprio em que as personagens se encontram e a colocam em funcionamento. Para Italo Calvino (2009), a metáfora da cidade como máquina é pertinente porque “uma cidade vive na medida em que funciona” (p. 198).

Assim, as personagens de “A cura” (2002) esperam um dia poder fazer parte da máquina da cidade e esperam, sobretudo, pelo dia que o médico vai chegar com a notícia de que a cura foi encontrada: “Nesse dia o rio estará, mais do que nunca, apinhado de peixes bêbados, que levantarão no fundo do rio uma silenciosa nuvem de pó.” (“A cura”, 2002, p. 65).

Em “Correria” (2002), por sua vez, a personagem se vê presa a uma corrida que aparentemente não tem fim, como se estivesse sempre na iminência de chegar, mas as fronteiras fossem sempre se redesenhando. Ao invés de estreitarem-se, como ocorre em “O encontro” (2002), aqui essas fronteiras se alargam de maneira que o percurso se torna infinito. Ainda em diálogo com a poética circular de outros contos de Bettega, existe a sensação de andar em círculos, como se não houvesse a marcação de uma linha de chegada. A ausência de saída, portanto, se dá não pela restrição do espaço, mas pela sua amplitude. É como se ele se deparasse com “a triste certeza de que se estava diante do infinito” (“A visita”, 2002, p. 87).

No livro, as personagens, em sua maioria, sentem muito sono, como se tivessem sido atingidas pelo vírus do conto “A cura” ou como se o ar endurecido de dentro da loja de “Exílio” estivesse expandido por todo o “mundo sem promessas” (MELLO, 2012) de *Deixe o quarto como está* (2002): “Às vezes me parece que o ar de dentro da loja vem endurecendo, tornando-se uma espécie de gel que vai tomando conta do interior da loja, o que evidentemente dificulta os movimentos aqui dentro.” (“Exílio”, 2002, p. 20). Nessa ausência de movimentos, por sua vez, as personagens se encontram definitivamente *emparedadas*.

Por uma ideia de composição: *Os lados do círculo*

Dos três livros de Amílcar Bettega, talvez esse seja o mais difícil e complexo. Não apenas por ter sido o terceiro – e com isso, carregar a responsabilidade de compor, junto aos outros três, uma rede ainda mais vasta –, mas também por ser um livro que se divide em várias possibilidades interpretativas em diferentes níveis ficcionais, o que sugere o entendimento do próprio projeto do livro em seu caráter múltiplo: ele é tanto um livro empírico, que podemos folhear, manusear, ler e interpretar, quanto um livro virtual, intangível, mas ao qual podemos ter acesso no campo da imaginação, através do ato criativo inerente à leitura, como propõe a ideia de “abertura” de Eco: “[c]ada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (2015, p. 68). *Os lados do círculo* é, assim, o livro responsável por tornar a obra ficcional de Bettega um projeto literário, ao englobar os outros e ao funcionar, ele próprio, como vários livros possíveis.

O livro é dividido em quatro partes: dois contos isolados e dois blocos de contos. Tanto os contos isolados quanto os contos em bloco são espelhados, ou seja, o primeiro conto corresponde ao último, o segundo ao penúltimo, o terceiro ao antepenúltimo e assim sucessivamente, formando seis pares de narrativas breves. As duas primeiras, “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (suite et fin)”, são sínteses da composição de todos os outros contos presentes no livro, apresentando algumas das personagens que aparecerão ao longo das demais narrativas. Como grande guarda-chuva que abriga todo o resto, esses dois contos situam-se na parte externa dos lados em que o livro foi dividido, a saber, “Lado Um” e “Um lado”. O todo do livro é organizado de modo que as narrativas se espelham em suas temáticas, na repetição de personagens ou nas tentativas de contar uma mesma história sob outra perspectiva.

Como epígrafe, o livro traz um fragmento de um livro intitulado *Emparedado*, de autoria de Amaro Barros. Esse escritor aparece também como personagem do conto “A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax” (2004). Tal epígrafe, como recorte, faz alusão a um todo, mas esse todo corresponde a um livro que não existe fora do mundo ficcional criado por Bettega. Assim, o livro, embora inexistente, projeta-se para fora do nível ficcional de *Os lados do círculo* (2004), como uma ficção maior, que o engloba.

Os lados do círculo, virtualmente falando, corresponde ao *Emparedado* de Amaro Barros – uma poética do encarceramento, da circunscrição, do aprisionamento (a “má eternidade” de

que fala Blanchot em *O livro por vir*, 1959): um romance, pois. Mas é também um livro que é muitos livros, uma ficção repleta de ficções. Tão complexo é o seu projeto e tão vasto o campo de possibilidades interpretativas, que ele se aproxima (ficcionalmente) do infinito. O que Amilcar realiza em *Os lados do círculo* é apenas uma aparência de infinito, um jogo ficcional de espelhos em que, ao se perder a noção do todo, tem-se a sensação de possibilidades infinitas. O infinito de seu livro reside no terreno do ficcional, sendo apenas aquele permitido pelo literário, o verossímil, o *como se*. A potencialidade da literatura, sugerida no livro através dessas diversas possibilidades de combinação entre os contos, se eleva a partir desse caráter múltiplo: a literatura que propõe um projeto maior do que aquele que ela pode realizar funciona como uma sombra, como uma projeção ficcional daquilo que ainda não foi escrito, mas a que se pode ter acesso através das obras virtuais, e que as obras literárias empíricas de caráter múltiplo, com suas capacidades alusivas, vão nos mostrando como horizonte possível. Para Calvino (1990, p. 127),

[a] literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.

A própria ideia do livro, do modo como está organizado, funciona como um protótipo daquilo que Marta pede a Amilcar no final do conto “O puzzle (suite et fin)”: a reordenação daqueles manuscritos, daquelas folhas soltas que eram como “recortes de biografias minúsculas” (2004, p. 146).

Somente quando abri o envelope e me vi inundado por todos esses pedaços de vida que me caíam sobre o colo, esses gritos de socorro, esses recortes de biografias minúsculas, solitárias, anônimas se fora daquilo que nós (eu, ao menos) chamávamos de nosso grupo, esses rastros na areia fotografados no último instante antes de desaparecerem varridos pelo vento da manhã, somente quando pus abaixo tudo o que atulhava minha mesa de trabalho e comecei a dispor sobre ela tudo isso que mesmo não passando de retratos falsificados, meras tentativas inúteis, de dar sentido àquelas vidas (ou ao menos de dar sentido a uma vida), e que mesmo soando artificial e forçado trazia a voz e a pulsão de Marta, quando comecei, portanto, a dispor sobre a mesma seus relatos mínimos, os vários bilhetes escritos da beira do abismo ou do silêncio, quando comecei a montar as peças (as peças que somos eu, tu, o teu vizinho, a telefonista) como se desenhasse outro mapa para a cidade [...] (“O puzzle (suite et fin)”, 2004, p. 146).

A ideia de montagem está, assim, contida no próprio livro. E o livro é a reordenação feita pelo próprio Amilcar (personagem) em resposta ao pedido de Marta, que é um de seus espelhos na narrativa. O livro é a resposta que se projeta para fora da ficção, porque existe de fato, e é, ao mesmo tempo, a composição de que se fala dentro do conto.

Fechando o círculo

O texto literário é, a cada leitura, como um problema matemático para o qual não havia sido ensinada uma maneira de resolução – o/a leitor/a, diante desse problema, o reconstrói diante de suas possibilidades. Possibilidades estas que já estavam, de algum modo, contidas na obra. Não porque o/a autor/a detenha todas as leituras possíveis, mas porque, ao servir-se da linguagem, ele/a tem consciência de que as palavras carregam múltiplos sentidos que serão combinados no momento da leitura a partir do conhecimento de mundo daquele/a leitor/a.

“A obra é a espera da obra” (1959, p. 352), como afirma Blanchot, e em Bettega essa *obra por vir* está sempre em consonância com aquela obra a ser construída pela leitura. A sua potencialidade depende, portanto, dessa nova obra a ser construída pelo/ leitor/a.

Assim trabalham aqueles que, com a escrita, desconstroem os limites do livro e se propõem a girar no círculo da imensidade, a fazer do livro – campo finito – “a soma infinita de seus possíveis”. (BLANCHOT, 1984: 105). Aventuram-se, então, ao desafio de uma escrita libertadora, lugar de descaminho, que não recai mais sobre a escrita do livro, mas na utopia do livro sempre por vir (TURRER, 2004, p. 14).

Assim, o romance *Emparedado*, de Amaro Barros, *existe*. E, existindo, ele corresponde ao romance intangível tecido pela rede de contos de Amilcar Bettega, o seu livro potencialmente infinito. E é, também, resultado dessa poética do encarceramento a que estão sujeitas as personagens e os próprios contos do escritor. Enquanto o projeto literário é *aberto*, livre, a montagem de um *puzzle* é fechada e, talvez por isso, aterrorizante. O que é aberto, nesse sentido, é a possibilidade de reordenação: o/a leitor/a funcionando como “um coautor silencioso” (VIOLA, 2013, p. 7) do texto. Estamos presos/as, emparedados/as. Só a imaginação liberta: e é apenas nesse exercício de liberdade que, paradoxalmente, (res)surge o *Emparedado*, como um livro virtual, existente dentro do *mundo escrito*.

Empiricamente falando, o livro (*Emparedado*) e o escritor (Amaro Barros) não existem;

contudo, eles foram criados dentro do universo ficcional de Bettega e, nesse, eles existem. Para ler o romance, seria preciso pertencer ao universo da ficção. Como isso não nos é possível, o mais perto que posso chegar de folheá-lo é através de seus fragmentos, dos contos de Bettega, que são, ao mesmo tempo, num outro plano, também de Amaro Barros. Em entrevista a Masé Lemos, Bettega explica a proposta do livro *Emparedado*, atribuído a Amaro Barros.

Emparedado fala de questões muito atuais, desta sensação de sufocamento que a crítica se encarregou de fazer um clichê – essa história de sentimento de encarceramento que experimenta o indivíduo que vive nos grandes centros urbanos. É isso, mas não só. O fato de o livro se passar num ambiente que não é urbano (sem ser puramente rural) é uma indicação. E, sobretudo, porque foi escrito por alguém que nunca saiu do seu ranchinho no meio do pampa. Sentir-se emparedado no meio da vastidão que é o pampa, isso diz muita coisa. Estamos falando da condição humana, que é a mesma em todos os lugares e em todas as épocas, com pequenas variações (BETTEGA, 2007).

Essas “pequenas variações” dessa condição humana de encarceramento, portanto, correspondem também às variantes apresentadas por cada um desses contos, alguns, inclusive, como espelhos uns dos outros, variando em maior ou menor grau os seus elementos de composição. Explicação muito semelhante à do *Emparedado* havia sido dada pelo escritor, em sua dissertação, ao falar da estrutura circular dos contos de *Os lados do círculo*:

Um resumo possível da concepção geral do livro seria: a composição dos contos balizada por uma tentativa de explorar a narrativa cíclica, ou circular, como representação da cena urbana contemporânea. Tomado de certo pessimismo diante das evidências de que o homem tem fracassado na construção de um mundo melhor, diante de uma já propalada falta de perspectivas, do esgotamento dos projetos utópicos e todos esses sentimentos de falência que estão como onipresentes na nossa vida contemporânea, penso que, especialmente nas grandes cidades, a vida das pessoas tem sido marcada, de uma forma ou outra, por uma forte sensação de encarceramento, de falta de saídas. A impressão de claustrofobia dentro de um apartamento quarto e sala é a mesma quando nas ruas da metrópole e seus edifícios perfilados. O intenso trânsito dos automóveis, o bombardeio visual das placas de propaganda, o esmaecimento da afetividade, a solidão em meio à impessoalidade das multidões ajudam a dar a ideia de que o habitante da metrópole é casa vez mais um ser encurralado. Há falta de horizontes na grande cidade, físicos ou figurados. Se anda, se desloca, se circula, mas é como se a pessoa não saísse do lugar. O final de um dia encontra o início de uma mesma rotina no dia seguinte, e assim por diante. Pois a forma circular explorada em vários dos contos deste volume é um pouco metáfora para esse “andar em círculos” da vida nas metrópoles dos dias de hoje (BETTEGA, 2000, p. 178-179).

Há, nos três livros de contos de Bettega, a encenação de uma falta de saída, de uma

sensação de sufocamento do indivíduo, o que provoca, em suas personagens, uma definitiva ruptura com a esperança. Assim, o *Emparedado*, que existe apenas dentro da ficção de Bettega, acaba incorporando, num talvez terceiro nível de ficcionalidade, os três livros de contos do autor, o que funciona como um questionamento das (ou uma afronta às) fronteiras entre realidade e ficção.

Isoladamente, cada uma de suas narrativas funciona como um conto, apresentando sua condição de narrativa breve e precisa; em conjunto, por sua vez, elas oferecem a possibilidade de um novo arranjo, que é, ele próprio, uma obra. A presente leitura propõe, portanto, a leitura dos três livros de contos a partir de um efeito de unidade que, obviamente, não é aquele proposto por Poe, que tratava do conto (embora tal efeito funcione ainda para a unidade de cada um deles), mas um outro: o efeito de unidade de um projeto literário. Para alcançar esse efeito (ou melhor, para que as peças do *puzzle* possam ser montadas), ele depende da coautoria silenciosa de seu/sua leitor/a, que deve aceitar o pacto ficcional para que se possa entrar em contato com a potencialidade de sua composição.

O todo da obra de Bettega, embora apresente conexões entre as narrativas, não é um romance. Embora apresente um efeito de unidade, não constitui também um conto. No entanto, para que façam sentido as conexões por ele construídas, a obra precisa ser lida e relida, em movimentos circulares, numa tentativa de reconstruir as peças do *puzzle* ou, como se poderia dizer em relação à sua organicidade, para alcançar esse seu efeito de unidade.

As recorrências e repetições de personagens e de fragmentos das narrativas não são um recurso novo em literatura. O que Bettega faz de novo e que o desloca para a contracorrente da literatura de seu tempo é justamente a maneira como tudo isso foi organizado e montado enquanto projeto literário, fazendo uso não apenas de recursos literários como também de paralelos com as instalações da arte contemporânea, a poesia, a pintura, o cinema, o ensaio, o texto jornalístico e vários outros gêneros textuais e não-textuais, e projetando – como um livro sempre por vir – um horizonte de esperança.

Ao se aproximar do fantástico, Bettega aponta, ainda, para a falta de saída a que estamos condenados, para o círculo que somos “eu, tu, o teu vizinho, a telefonista”, não à beira do Guaíba, mas à beira de nossos próprios abismos, nossas dúvidas que tendem ao infinito. Bettega parece assumir, assim, que a literatura é o terreno próprio das incertezas e que essas incertezas se projetam para dentro da linguagem como que impelidas por essas narrativas que dançam *à beira e depois* do abismo, narrativas que exploram a falta e a ausência, e que reinventam o terreno da literatura como uma das poucas utopias possíveis em tempos sombrios.

Referências

- BETTEGA, Amilcar. *O vôo da trapezista*. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1994.
- _____. *Deixe o quarto como está: Estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Os lados dos lados do círculo*. 2000. 212 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras. UFRGS, Porto Alegre, 2000.
- _____. (2007). “Os vários lados de uma escrita circular”. *Cronópios*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8950&categoriaid=1>>. Acesso em: 10 jul. 2015. Entrevista concedida a Masé Lemos.
- BLANCHOT, Maurice. (1959). *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- CALVINO, Italo. (1980). “Os deuses da cidade”. In: _____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. (1983). “Mundo escrito e mundo não escrito”. In: _____. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Organização Mario Barenghi. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. (1988). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo, 1990.
- CARNEIRO, Flávio. “Amilcar Bettega Barbosa: variações sobre quase nada”. In: CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- COSTA, Antonio. (1985). “Do roteiro à montagem”. In: COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução Nilson Moulin Louzada. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução Giovanni Cutolo. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GOMES, Renato Cordeiro. “Narrativas de prontidão resgatam resíduos utópicos”. *Scripta*, v. 6, n. 12, Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- KAFKA, Franz. Na galeria. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- KANDINSKY, Wassily. (1911). *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São

Paulo: Perspectiva, 2005.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.

MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. *Morus, Moreau, Morel. A ilha como espaço da utopia*. Brasília: EdUnB, 2007.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “A estranha realidade nos contos de Amilcar Bettega”. In: GOMES, Gínia Maria (org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

PEREC, Georges. *A vida: modo de usar*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário”. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POE, Edgar Allan. “Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne”. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

TURRER, Daisy. “Nota insone”. In: BRANCO, Lucia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs.). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablumme, 2004.

VIOLA, Alan Flávio. “Apresentação”. In: VIOLA, Alan Flávio (Org.). *Crítica Literária Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.