

POÉTICAS DO INFINITO EM *OS LADOS DO CÍRCULO*, DE AMILCAR BETTEGA

Amanda Priscila Santos Prado

A partir da concepção de Giorgio Agamben (2008) a respeito do contemporâneo, pode-se inferir que a literatura que se inscreve na contemporaneidade é aquela que, de modo anacrônico, não pertence à literatura de seu tempo e que, justamente por isso, é capaz de apreender esse outro tempo – o agora – através de uma relação de ruptura e distanciamento. Como se estivesse mais próximo do futuro que do próprio presente que se tenta apreender, o contemporâneo seria esse olhar fixo no porvir: aquilo de que não se tem consciência, porque ainda não aconteceu de fato, e que justamente por isso se encontra na obscuridade. Em outras palavras, “ser contemporâneo significa [...] voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2008, p. 70).

Como características da literatura contemporânea brasileira, Schøllhammer (2011) aponta a brevidade do texto, as estruturas complexas e fragmentadas, bem como o diálogo com textos não literários de caráter jornalístico e/ou pessoal. Ainda sobre as narrativas contemporâneas, ele explica:

De modo geral, percebe-se, nos escritores da geração mais recente, a *intuição de uma impossibilidade*, algo que estaria impedindo de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria. Aqui, os efeitos de “presença” se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não

representativas de apropriação dessa realidade (SCHØLLHAMMER, 2011, pp. 14-15, grifo nosso).

Embora tais elementos sejam significativos para a compreensão do presente, mais do que elencar características comuns entre as obras, tão distintas umas das outras, talvez interesse à literatura contemporânea a noção de *intuição de uma impossibilidade*, argumento capaz de evidenciar o projeto literário como esse algo que se tenta tornar possível pelo trabalho da linguagem e que, por força de seu constante inacabamento, poderá apenas ser vislumbrado, mas nunca alcançado.

A esse respeito, convém resgatar a noção de *livro por vir*, de Blanchot (1959, p. 3), que parte de uma reflexão sobre o canto das sereias:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras frentes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato.

A partir dessa analogia proposta por Blanchot – e mais adiante desenvolvida em sua relação com o livro como objeto artístico –, é possível compreender a obra literária como uma espécie de promessa daquilo que não foi realizado e que, justamente por isso, aponta para aquele “presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2008, p. 70). Nesse sentido, em suas relações com o tempo, as obras literárias contemporâneas são capazes de apresentar um potencial utópico ao funcionarem como antecipação ilusória de um *ainda não*. Para Bloch (1959, pp. 99-100, grifo do autor), “toda grande obra de arte, para além de sua essência manifesta, ainda foi concebida sobre uma *latência do aspecto vindouro* – vale dizer: sobre os conteúdos de um futuro que em seu tempo ainda não havia surgido”.

No ensaio “Mundo escrito e mundo não escrito”, ao falar das relações entre realidade e ficção para o trabalho da escrita, Italo Calvino (1983, p. 113) justifica que os livros que escreveu foram, em sua maioria, modos de tornar real aquilo que ele julgava impossível: “[q]uando me convenço de que certo tipo de livro está completamente além das possibilidades de meu temperamento e de minhas capacidades técnicas, me sento à escrivaninha e começo a escrevê-lo”. Nesse sentido, a obra literária não estaria distanciada de uma possível dimensão utópica da arte, funcionando, portanto, como um modo de suprir uma falta. Essa falta, para Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 104), é sempre dupla:

Inventar um outro mundo mais pleno ou evidenciar as lacunas desse em que vivemos são duas maneiras de reclamar da falta. Mas aí chegamos ao grande paradoxo que funda o fazer literário. A literatura empreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. Os signos verbais são substitutos das coisas, seu uso repousa numa mera convenção de correspondência: tal coisa será representada por tal signo. Assim, dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto.

Advém daí que a literatura, em alguns momentos, não pretenda representar outra coisa que não ela mesma – e, ao fazê-lo, traga à superfície a sua própria falta. A ficcionalização, nesse sentido, seria uma forma artística de compensar aquilo que falta no mundo, não importando se esse objeto artístico é capaz ou não de suprir essa falta. E essa falta repousa sobre uma outra, a da linguagem, que, em sua tentativa de preencher a si mesma, apresenta uma dimensão metaficcional.

A composição de um livro literário, quando pensado enquanto projeto, pode também ser entendida como um modo de compensação dessa falta, como uma maneira de tornar possível – ao menos no campo do ficcional – esse *livro por vir*. Na poesia, Mallarmé dedicou sua escrita à composição de um livro infinito. Seu projeto intitulado *Livre*, nunca concluído, dizia respeito a um texto não linear cujo percurso de leitura seria explorado ao acaso, de modo que suas possibilidades jamais se esgotassem.

É certo que o conceito de *Livre* era um tanto mais avançado do que as técnicas disponíveis em seu tempo. Como sugere Arlindo Machado, ela [a obra] antecipava, de alguma forma, um potencial de não-linearidade que apenas as tecnologias eletrônicas poderiam trazer. Em todo caso, Machado aponta todo um percurso da literatura contemporânea onde o sonho de Mallarmé se atualiza: o poema combinatório de Raymond Queneau, os poemas-imagens dos concretistas, os poemas holográficos de Julio Plaza e, por fim, o hipertexto, a informação interativa do computador que pode ser acessada em ordens diversas, em páginas, em camadas, em sobreposições sintetizadoras de significados. Na indeterminação que Mallarmé esperava para seu livro, ele antecipava a flexibilidade que hoje está contida na ideia de programa, de *software* (ENTLER, 2002, grifos do autor).

Tal projeto de livro, embora não realizado, sintetiza a ideia de contemporâneo levantada por Agamben (2008) e aponta para o ideal utópico contido no porvir. Não apenas Mallarmé, mas muitos outros escritores dedicaram sua escrita a esse canto imperfeito das sereias de que falava Blanchot (1959, p. 6), na iminência desses outros cantos por virem: “[h]á uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro

com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito”. E o resultado dessa luta é a própria poética do livro, a sua criação.

Em alguns de seus contos, Jorge Luis Borges dedicou-se à temática do livro infinito, um projeto existente apenas no terreno literário. O livro infinito, na concepção de Borges, possui um caráter labiríntico e multifacetado, e suas possibilidades de leitura, sendo ele um labirinto, são infinitas, razão pela qual ele se torna – dentro de seu contexto ficcional – um volume cíclico/circular.

Num dos contos de Borges, que apresenta um romance existente apenas no plano ficcional, o livro infinito é constituído por uma espécie de bifurcação no tempo: num livro cuja narrativa apresenta certa linearidade, sempre que uma personagem se depara com diversas possibilidades de escolha, ela opta por uma; no *Jardim de veredas que se bifurcam* (o livro imaginário), ao invés de optar por uma, ela opta por todas as opções, criando diversos tempos que se bifurcam, o que torna esse romance, além de contraditório, infinito, pois ele se apresenta, ao mesmo tempo, como uma síntese de todas as combinações possíveis. No entanto, o livro não existe em outro lugar além do espaço ficcional do conto, o que revela a sua impossibilidade.

Movimento semelhante e igualmente anacrônico é o que encontramos em *Os lados do círculo* (2004), de Amilcar Bettega: as narrativas do livro se entrecruzam, as personagens se repetem e a última narrativa, como um espelho da primeira, remete ao início do livro, fechando uma espécie de círculo já desenhado desde as suas primeiras páginas. Além disso, a partir da divisão da obra em duas partes (“lado um” e “um lado”), sendo os contos da primeira metade correspondentes, de forma espelhada, aos da segunda, e levando em consideração que ambos são ficcionais e, portanto, representativos, podemos entender que o livro faz com que dois espelhos se ponham um diante do outro, o que torna seus reflexos infinitos.

Mas, se a primeira parte, já ficcional, sendo refletida/representada numa segunda parte, torna ficção da ficção, podemos entender que o infinito construído por esse jogo de espelhos corresponde, na verdade, a uma criação ilusória e, por sua vez, ficcional. Há nesse livro, portanto, uma promessa de infinito que não se concretiza, pois se trata de uma ilusão construída pela linguagem. Como afirma Blanchot (1959, p. 352), “[a] obra é a espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem”. O

livro de Bettega consiste, então, numa projeção daquilo que ele próprio encena em sua composição.

DO CONTO AO CÍRCULO: CONFIGURAÇÕES DO CONTEMPORÂNEO

A discussão sobre o conto como gênero literário é complexa e sua problematização tem apontado para alguns caminhos possíveis: “[n]ão poucos autores dedicaram-se à ingrata tarefa de definir o conto, esse gênero multifacetado, capaz de adotar, com familiaridade, os disfarces da crônica, da novela, da fábula, da poesia, das memórias e até do romance” (RIBEIRO, 2009, p. 15). Desde Poe, em sua resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, o conto vem sendo definido, entre outros fatores, em função de sua extensão, tendo sido considerado, a princípio, como um tipo de narrativa breve cujo tempo de leitura se situaria entre meia e duas horas. Ainda de acordo com Poe, em comparação ao conto, o romance perde força, uma vez que não pode ser lido do começo ao fim, sem interrupções.

Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da *totalidade*. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. [...] No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção (POE, 2011, p. 338, grifo do autor).

Obviamente, essa definição não basta para compreender o gênero, mas trata-se de uma das primeiras tentativas de problematizar o assunto, o que resultou nas discussões mais atuais que tratam da concisão como uma das características principais do conto. Além disso, ao considerar o leitor em primeiro plano, Poe percebeu que o efeito de um conto se situa na leitura, pois, ao retirar o leitor de sua realidade, um bom conto o coloca dentro daquele universo construído pelo escritor e o devolve apenas depois de tê-lo feito mergulhar naquele mundo por completo, sem distrações. Em consonância com Poe, ao considerar a projeção de um conto no leitor, Cortázar (2006, p. 62) explica que

[...] cada livro realiza a redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade, e que a acumulação de volumes em nossa biblioteca vai parecendo cada vez mais com um microfilme do universo; materialmente pequeno, mas

com uma projeção em cada leitor que devolve as coisas a seu tamanho mental primitivo.

A partir do efeito que o texto exerce sobre o leitor, Cortázar compara a força de um conto bem escrito ao *tremor da água dentro de um cristal*. Tal imagem, usada pelo escritor para dar conta ao mesmo tempo da concisão e da intensidade, características que, segundo ele, conferem qualidade a uma narrativa breve, se aproxima da definição de Poe:

[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um *tremor de água dentro de um cristal*, uma fugacidade numa permanência. Só como imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2006, pp. 150-151, grifo nosso).

Também considerando o leitor como parte importante do processo, mas referindo-se à literatura de modo geral, Umberto Eco pontua que, no processo de escrita de qualquer narrativa ficcional, não se pode explicar tudo sobre aquele mundo criado. Ao contrário, o escritor “[a]luda a ele e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. Afinal [...], todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 2010, p. 9). Nesse sentido, especialmente nas narrativas breves mais recentes, cada vez mais fragmentadas e alusivas, é necessário que se estabeleça uma espécie de pacto entre o texto que foi escrito e o texto que é produzido/ressignificado no momento de leitura.

Ricardo Piglia, em suas “Teses sobre o conto” (2004), afirma que todo conto conta duas histórias. No modo clássico, a primeira história seria aquela presente na superfície e, portanto, na parte “visível” do conto; a segunda história, por sua vez, estaria gravada em segredo nas entrelinhas da primeira: “[a] arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, pp. 89-90). Para justificar seu ponto de vista, ele menciona a teoria do *iceberg*, de Hemingway, explicando que a parte mais importante – a que sustenta a narrativa breve – é aquela que não pode ser contada; ao contrário, ela “é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (p. 92). Ele assim continua: “[o] conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência

única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (p. 94).

O próprio Bettega, autor de *Os lados do círculo*, já se debruçou sobre a definição do gênero ao associar o conto à ideia de verticalidade: o conto seria, para ele, aquela narrativa em que início e fim são ligados através de uma linha reta, num caminho que resulta numa maior economia de meios.

Por sua curta extensão, pela necessidade de lidar com limites sempre presentes no que diz respeito à caracterização dos personagens e sua contextualização no tempo e espaço narrativos, o conto é impelido a investir na força potencial das entrelinhas, do subentendido, ganhando em concentração, intensidade e capacidade alusiva o que poderia perder em análise. Daí a ideia de verticalidade que lhe é associada: o caminho percorrido pelo contista é sempre vertical, sem lugar para escamoteios, cada palavra escolhida deve valer por muitas, assim como cada elemento presente no conto deve ser selecionado – com muito esmero dentre os infinitos disponíveis – pela sua significação e representatividade (BETTEGA, 2012, p 80).

Em síntese, podemos afirmar que um conto, de modo mais contundente que em narrativas mais extensas, possibilita a leitura de uma realidade construída que vai além daquela que é representada. Em sua configuração, que tende à concisão e à condensação, ele é um recorte que alude ao universo maior de que se faz fragmento. Entendendo o conto como um recorte, Cortázar (2006, pp. 151-152, grifos do autor) o associou à fotografia:

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, com uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.

Se tomarmos como parâmetro a metáfora de Cortázar, que compara o conto a uma fotografia e o romance a um filme, poderemos relativizar tais

explicações em relação ao conto contemporâneo. Acontece que algumas fotografias são panorâmicas e alguns filmes são de curta-metragem. A contemporaneidade nos vem mostrando que a linha imaginária que separa um conto de uma novela ou de um romance é ainda mais tênue do que se imaginava há alguns anos. As narrativas reinventam, com suas qualidades de construção, os gêneros. O que nos resta para definir um conto é a sua qualidade em ser conciso: “a definição do gênero, portanto, está intimamente associada à sua excelência. Para entendê-lo há de se procurar suas características definidoras nos textos que se destacam entre os melhores” (RIBEIRO, 2009, p. 18). Mas é preciso fazer outra ressalva: até mesmo a noção de brevidade de um conto é relativa. Um conto pode ser breve e não ser conciso, enquanto outro pode ser conciso e não ser breve. Nesse sentido, talvez seja mais apropriado ao gênero conto a noção de precisão do que a de concisão. Para a compreensão do conto, conforme ele é construído por Bettega, passemos à simbologia do círculo.

O CÍRCULO, O INFINITO: CONFIGURAÇÕES POÉTICAS

O círculo aparece na obra de Bettega, dentre outras funções possíveis, como um reconhecimento de que não há nada novo em literatura, pois, de algum modo, os textos estão sempre se repetindo em suas temáticas. A literatura, desde o princípio, vem reciclando histórias, e o que ela faz de novo, quando o faz, é por meio da linguagem. Além disso, nos contos de *Os lados do círculo*, as mesmas histórias são recontadas, de modos distintos, diversas vezes. No conto “Círculo vicioso”, em especial, não existe uma narrativa linear e as possibilidades de recontar uma mesma história são testadas dentro do próprio espaço narrativo, desobedecendo a uma suposta coerência interna, como se a narrativa fosse um labirinto: no início do conto, um homem toma conhecimento do assassinato de uma mulher; no meio do conto, eles se casam; no final, ele morre e a mulher, já casada com outro homem, é assassinada e vira notícia de jornal, a qual é lida pelo primeiro marido, que já estava morto, exatamente como na cena do início do conto, o que resulta inverossímil, como se, em cada fragmento, o texto apontasse para diversas possibilidades de transfiguração de uma mesma história, que se repete, infinitamente, em círculo vicioso.

Na epígrafe de *Os lados do círculo*, há um deslocamento de sentido em relação à forma geométrica do círculo – ele é um quadrado posto em movimento:

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

A partir dessa epígrafe, que é também elemento ficcional do livro, é possível tecer algumas aproximações entre o conto e o círculo. Este é símbolo da perfeição, do movimento, da ausência de começo ou fim. De acordo com o dicionário de símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 250), “o movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações, o que o habilita a simbolizar o tempo. Define-se o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros”. Em sua relação com o tempo, portanto, o círculo seria um *continuum*.

Segundo Bettega, o que chama atenção em um conto é a capacidade que ele tem de ser circular, de seu final trazer à tona tudo aquilo que foi construído antes, empurrando o leitor à releitura logo após chegar ao seu final. Ele assim pontua:

Particularmente, uma característica que sempre me fascinou na leitura de algumas narrativas é a quase obrigatoriedade com que tais narrativas nos empurram à releitura. São textos que trazem no seu final, como pregava Poe, algum elemento que ilumina todo o narrado e que remete o leitor ao seu início para refazer o percurso, desta vez enriquecido de uma primeira passagem e, portanto, mais sensível a determinados elementos que antes poderiam ser menos relevantes (BETTEGA, 2012, p. 67).

Para ele, uma das características do conto é a restrição ao seu próprio meio: “[o] relato é circunscrito ao ambiente reduzido de seu próprio universo e suas personagens, passando a ideia de coisa fechada em si mesma, indivisível” (BETTEGA, 2012, p. 68). Ainda a respeito da ideia de circularidade do conto, ele pontua:

[...] chegar ao final de um bom conto traz sempre uma espécie de “iluminação” sobre todo o corpo do relato, traz aquela sensação de arrebatamento que nada mais é do que a cristalização de algo que já estava sob fermento, ao longo de toda a narrativa. Em outras palavras: no início do conto já está o seu fim; no fim está seu início (BETTEGA, 2012, p. 68).

No fragmento atribuído a Amaro Barros, epígrafe do livro, o quadrado em movimento cria a imagem do círculo ou, mais especificamente, a ilusão de um círculo. O que faz um conto senão criar a ilusão de um microcosmo

que não existe a não ser no ambiente ficcional? Esse microcosmo é um espaço ficcional organizado artificialmente – ou, melhor dizendo, forjado – por onde transitam suas personagens-habitantes. O quadrado, entre outras possibilidades, é símbolo da estabilidade, razão pela qual as cidades costumavam ser associadas a essa forma geométrica. Se o quadrado pode ser lido como uma representação da cidade, o círculo proposto por Bettega é a própria cidade em movimento (“com seu centro fixo, um quadrado em movimento gera o círculo que o aprisiona”). A cidade seria, portanto, o motor desse círculo, assim como o é para o conjunto de contos que integram o livro *Os lados do círculo*.

Para Bettega (2012, p. 73, grifos nossos), por não saber exatamente para onde se segue enquanto não se atinge o final, a própria escrita de um texto literário é marcada por uma espécie de movimento, o que dá a essa ação um caráter também circular:

Na escrita literária o autor não conhece o assunto, ele não sabe o que (e muito menos sobre o que) vai escrever. Por isso muita coisa se decide durante o ato mesmo da escrita, um ato que antes de mais nada é físico: a mão puxa a frase, inventa o pensamento que se transforma em palavra, em risco no papel: matéria. Se a frase não vem, então é preciso buscá-la, *começar o movimento*. Porque é isso também a escrita: *um movimento*. Ainda que não se chegue a um lugar preciso e que até mesmo a noção de avanço fique comprometida, o movimento existe e ele tem muito de físico.

Esse movimento a que se refere Bettega, associado à imagem do círculo, é o que põe em ação o próprio ato da escrita e suas infinitas possibilidades. O movimento do círculo, porque preso à sua circunferência, é um movimento infinito. O próprio livro por ele realizado é composto por esse caráter circular e sem saída, que encena diversas possibilidades de escrita. Referindo-se à montagem do livro *Valise de cronópio*, um conjunto de textos de caráter ensaístico de autoria de Julio Cortázar, Davi Arrigucci Jr. afirma, no prefácio à edição, que essa composição se assemelha a um mosaico.

Os mosaicos são múltiplos por natureza: nascem um pouco daqui e dali; podem ser híbridos, integrar a variedade, recompor figuras inteiras através dos cacos, da dispersão dos fragmentos; de repente, a visão se alarga e, zás, as partes consteladas são um todo. No fundo de um tubo, um livre rodopio cria do caos um cosmos: os cacos imantados são céu e são estrela – mosaico celeste. Assim os mosaicos formam a unidade da variedade, e nos encantam. Não é à toa que ladrilham tanto espaço na arte moderna. Quando se descolam e liberam seus componentes na descontinuidade arejada do fragmentário, revelam sempre o lúdico essencial que encerram, armados. São, então, um

convite ao jogo, à montagem problemática, à participação ativa de quem se delicia com eles, como certos brinquedos de criança: caleidoscópios, quebra-cabeças, enigmas, labirintos e outros avatares de provas iniciatórias, capazes de tocar fundo na gente, apesar de tantas vezes dessacralizados em testes para medir a inteligência, o bom senso, a loucura dos pacientes (ARRIGUCCI JR., 2013, pp. 7-8).

Imagem semelhante é a que observamos no livro *Os lados do círculo*, a de fragmentos que se conectam formando, com seu todo, a ideia de um jogo. É por esta razão que podemos afirmar que o livro de Bettega reinventa o gênero conto – porque ele não se limita ao que se estabelece como conto. O todo do livro forma um conjunto que poderia também ser lido como um romance fragmentado. Nesse sentido, a obra de Bettega vem sendo construída de modo cada vez mais contemporâneo, pois ela é questionadora de si e de seu próprio gênero, apontando não apenas para a própria forma, mas para uma forma ainda em construção, um porvir.

Embora os estudos literários apontem para características diversas a respeito do conto, é importante ressaltar que são os textos que dizem sobre o seu gênero e não o contrário. Para Amilcar Bettega, o conto parece ser a ilusão de um círculo – ou uma figura estática que, em movimento, estabelece o seu recorte, os seus limites.

Em “*Os lados do círculo – espaços ficcionais*”, Masé Lemos (2007, p. 179) aproxima a poética do livro de Bettega à simbologia da mandala e suas formas circulares:

A obra é constituída de doze contos que funcionam como fragmentos, como lados que tendem a constituírem um círculo, um sentido provisório, perfazendo um jogo de reversibilidades infinitas. A ideia da mandala, reapropriada por Bettega, abre a possibilidade contínua de recriação de um cosmos, e assim, de fabricar uma nova maneira de nos fazer relacionar com as coisas, com as pessoas.

Tal aproximação, ao tecer uma espécie de geometria literária para a obra de Bettega, sinaliza a importância da simbologia do círculo não apenas para as doze narrativas que compõem a obra, mas também para a composição do livro em si, que, segundo Lemos (2007, p. 180), “trabalha no risco constante entre liberdade e aprisionamento”. Por essa razão, ao propor, em sua configuração circular e, portanto, fechada, “um jogo de reversibilidades infinitas” (p. 170), o livro de Bettega aponta para uma poética do infinito.

Sobre a divisão do livro em duas partes, a saber, “Um lado” e “Lado Um”, Lemos (2007) explica que essa separação pode ser entendida a partir

de um objeto palpável, como o disco de vinil e seus lados “A” e “B”, o que funcionaria como um reconhecimento de que as coisas, por poderem ser lidas de formas distintas, possuem mais de uma versão.

Ao comparar a organicidade do livro à figura da mandala, Lemos (2007) faz referência à efemeridade dos desenhos feitos com areia ou giz em rituais budistas. A esse respeito, a autora observa que as figuras construídas por objetos na areia do Guaíba, conforme descritas nos contos de abertura e fechamento do livro – “O puzzle (fragmento)” e “O puzzle (*suite et fin*)” –, seriam essa tentativa de encontrar um sentido que, como a mandala, é provisório e, portanto, desmanchado para que novas configurações possam ser redesenhadas. No conto de abertura, esse ritual misterioso é o momento de encontro das personagens que aparecem nas demais narrativas que compõem o livro. Nesse conto, embora cada objeto seja significativo para compreender a individualidade dessas personagens, elas são apresentadas apenas como um grupo.

[...] logo o Teco ou a Helena (Carlos também gostava de dar a partida) colocava um porta-retratos ou uma garrafa térmica, em seguida Roberto colocava ao lado um radinho de pilha, uma revista ou até algo bem pequeno como uma caneta esferográfica, Júlia colocava logo a seguir uma banqueta, em contraposição ao rádio, Alexandre um par de tênis, Souto um candelabro, e assim íamos nos soltando, íamos ficando mais excitados a cada novo objeto disposto na areia, arranjando-os da maneira que melhor exprimisse nosso gesto, construindo aos poucos e quase com amor a nossa figura, estudando-a, assumindo seus pontos negativos e positivos, muitas vezes admirados com a harmonia precisa com que certos objetos se relacionavam entre si (BETTEGA, 2004, pp. 14-15).

Nos dois contos, numa primeira camada de leitura, tais configurações significam as múltiplas formas de dispor na areia aqueles objetos utilizados para um ritual secreto. Numa segunda leitura, a combinação desses objetos seria, para a narrativa, uma tentativa de encontrar “essa forma que um dia será perfeita” (BETTEGA, 2004, p. 13). Mas o que seria essa forma perfeita a que o conto remete insistentemente, senão a própria forma do fingir?

A COMPOSIÇÃO DO INFINITO, UM EXERCÍCIO DO FINGIR

Dentre as várias possibilidades de leitura do círculo na obra de Bettega, está a do infinito, uma vez que o círculo não tem começo nem fim. No conto “Círculo vicioso”, ao pegar uma caneta e traçar uma linha

sobre a página em branco, o narrador associa a forma do círculo à ideia de aprisionamento:

Eu poderia continuar traçando esta linha indefinidamente, ele disse, acabaria a página mas eu seguiria riscando sempre em linha reta, acabaria o território da cidade, do país, mas eu seguiria, cruzaria os campos e as coxilhas, depois as montanhas, os mares, sempre à frente através da superfície terrestre. Parece um caminho infinito mas na verdade há um fim: quando eu terminar a volta ao globo e chegar de novo aqui, neste pátio, nesta roda de conversa em torno do fogo, nesta página, no mesmo ponto onde comecei. Só que aí, com o círculo fechado, já não há mais início nem fim, e eu fico perdido no meio do trajeto, preso, não no meio do círculo, mas no próprio círculo, como um elemento dele (BETTEGA, 2004, p. 40).

Para Blanchot (1959, p. 137), a falta de saída aponta para a construção de um espaço infinito: “do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito”. Essa falta de saída, essa *intuição de uma impossibilidade*, é recorrente nas narrativas que compõem o livro de Bettega. Todas as formas de recontar a mesma história, embora múltiplas, não apresentam escolha por parte das personagens – elas estão sempre destinadas a algum final cruel, violento, desesperançoso. Essa desesperança, no entanto, é narrada de diversas maneiras, como uma espécie de quebra-cabeça que permite diversas formas de montagem e cujas peças são as próprias personagens, que vão tecendo o emaranhado de situações que se formam ao longo do livro.

Nesse sentido, a leitura aqui proposta apresenta apenas uma entre as múltiplas formas possíveis de reconstrução desse quebra-cabeça formado pela obra de Bettega. Ainda mais evidente que nas obras literárias de modo geral, há, nesse livro, a total recusa a uma possível fixidez de leitura. Através da organização caótica e fragmentária do livro, Bettega propõe um jogo em que as peças do quebra-cabeça não possuem um lugar previamente estabelecido; ao contrário, suas possibilidades de reconstrução são múltiplas.

Num sentido ainda mais específico, essa multiplicidade, a que se pode ter acesso por meio da recombinação dos fragmentos do livro, pode ser entendida, no terreno do literário, como a tentativa de composição de uma poética do infinito – a construção, no terreno do imaginário, de algo que, embora inalcançável no mundo empírico, a ele podemos ter acesso no chamado *mundo escrito*. Por se revelar como impossível ou, melhor dizendo, como ficcional, a composição do livro de Bettega revela a sua

poiesis. Considerando a noção de transfiguração da realidade, conforme elaborada por Iser (2002, p. 973, grifo do autor), sabe-se que, quando “posto entre parênteses”, o mundo representado na narrativa se revela como ficção:

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Assim, se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*.

Embora Bettega pareça realizar uma espécie de projeto utópico voltado para a construção de um livro infinito, ele apenas o alcança no terreno da ficção e suas (im)possibilidades – o próprio livro enquanto objeto poético se revela um *como se*. A composição dessa poética do infinito é apenas um fingimento provocado pelo espelhamento entre os doze contos; o livro não está de fato ordenado a partir da forma geométrica do círculo: posto diante do espelho do fingir, o que temos é apenas um lado, um semicírculo que provoca a ilusão de um círculo. Desse modo, por revelar-se ficcional, o próprio livro de Bettega desnuda-se como um ato poético, um fingimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, pp. 55-73.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 7-14.
- BETTEGA, Amílcar. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BETTEGA, Amílcar. *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*. Tese de Doutorado em Escrita Criativa. Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2012.
- BLANCHOT, Maurice (1959). *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- BLOCH, Ernst (1959). *O princípio esperança*. Vol. 1. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.
- BORGES, Jorge Luis (1944). O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 80-93.
- CALVINO, Italo (1983). Mundo escrito e mundo não escrito. In: _____. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Organização Mario Barenghi. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 105-114.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. 8ª ed. Coordenação Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ENTLER, Ronaldo. O livro infinito de Mallarmé. 2002. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- 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*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 957-987.
- LEMONS, Masé. Os lados do círculo – espaços ficcionais. In: DEALTRY, Giovanna; LEMONS, Masé & CHIARELLI, Stefania (orgs.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 179-192.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 100-110.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 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, pp. 333-347.
- RIBEIRO, Carlos Jesus. Arte do efeito único: o conto. In: _____. *À luz das narrativas: escritos sobre obras e autores*. Salvador: EDUFBA, 2009, pp. 15-24.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.