

Maria Elisa Rodrigues Moreira

SABER NARRATIVO

Proposta para uma leitura de Italo Calvino

Belo Horizonte

2007

Maria Elisa Rodrigues Moreira

SABER NARRATIVO

Proposta para uma leitura de Italo Calvino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 2007



Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Caixa Postal 905 – Tel: (31) 3499-5112 – Fax: (31) 3499-5490
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte – MG – e-mail: poslit@letras.ufmg.br



Dissertação intitulada *SABER NARRATIVO - Proposta para uma leitura de Italo Calvino*, de autoria da Mestranda MARIA ELISA RODRIGUES MOREIRA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes - PUC/MG

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho - FALE/UFMG

Profª. Dra. ANA MARIA CLARK PERES
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 12 de junho de 2007.

Agradecimentos

A tessitura desse trabalho contou com a colaboração de várias pessoas, que a ele agregaram seus saberes e sua sensibilidade, e às quais agradeço profundamente...

Ao Wander Melo Miranda, pela orientação precisa e cuidadosa, que me permitiu trilhar meu próprio caminho.

À Patrizia Collina Bastianeto, pelo entusiasmo e disponibilidade constantes e também pelos ensinamentos de italiano que permitiram que eu me aprofundasse nas leituras necessárias a esse trabalho.

A meus pais, Agapito e Yolanda, pelo apoio incondicional, por acreditarem sempre em meus projetos e sonhos e por fazerem o impossível para que eu conseguisse realizá-los. Muito obrigada....

A minha irmã, Corina, pelas inumeráveis leituras, discussões e conversas ao longo desse período e de toda a minha vida; nosso diálogo foi fundamental a esse trabalho.

Ao Juan, pelo amor, carinho e compreensão ao longo de todo esse processo; sem seu apoio tudo teria sido muito mais difícil.

Aos amigos que diretamente colaboraram com a elaboração desse texto: Ricardo Gonçalves, pela elaboração das imagens aqui utilizadas e Karla Cipreste, pela carinhosa revisão do texto.

Aos amigos sempre presentes, que me incentivaram, apoiaram e alegraram, mesmo quando eu me encontrava afastada, meu muito obrigada...

Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

Italo Calvino

RESUMO

Essa dissertação apresenta uma reflexão sobre o saber narrativo e suas possíveis contribuições aos estudos literários, a partir de uma proposta de leitura da obra de Italo Calvino. Utilizando o hipertexto como referencial teórico-metodológico, percorre-se a obra do escritor em trajetos temáticos relativos a conceitos relevantes ao campo da literatura, como escrita, leitura, texto, intertextualidade, relação entre mundo escrito e mundo não-escrito, metaficção. Como características constituintes das reflexões do autor sobre a literatura, são identificados o hibridismo, o diálogo entre o diverso e o transitar entre as margens do literário, que constantemente desloca suas fronteiras e conforma uma idéia de conhecimento que se sabe impossível de totalização.

ABSTRACT

Questo studio propone una riflessione sul sapere narrativo e sulle possibili contribuzioni che esso offre agli studi letterari. Parte dalla proposta di lettura dell'opera di Italo Calvino, fa uso dell'ipertesto come punto di riferimento teorico e metodologico, ripercorre l'opera dell'autore concentrandosi sui temi rilevanti per la letteratura quali la scrittura, la lettura, il testo, l'intertestualità, il rapporto tra il mondo scritto e quello non scritto e la metafiction. Le riflessioni di Calvino più assidue in rapporto alla letteratura sono sull'ibridismo, sul dialogo tra il diverso e sul transitare fra i confini del letterario che allarga di continuo le frontiere cercando di conciliare l'idea della conoscenza che, si sa, non riesce ad essere totalizzante.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-------|
| FIGURA 1 – História do ingrato punido | p. 49 |
| FIGURA 2 – História do alquimista que vendeu a alma | p. 50 |
| FIGURA 3 – História da esposa danada | p. 51 |
| FIGURA 4 – História de um ladrão de sepulcros | p. 52 |
| FIGURA 5 – História de Rolando louco de amor | p. 53 |
| FIGURA 6 – História de Astolfo na lua | p. 54 |
| FIGURA 7 – Todas as outras histórias | p. 55 |
| FIGURA 8 – O castelo dos destinos cruzados | p. 56 |

SUMÁRIO

| | |
|---|--------|
| A FIGURA A DESCOBRIR ENTRE OS ARABESCOS DO TAPETE | p. 10 |
| 1 A NARRATIVA COMO PRODUÇÃO DE SABER | p. 15 |
| 1.1 Complexidade, não-saber e saber narrativo | p. 17 |
| 1.2 Trilhas de um saber narrativo | p. 26 |
| 2 SABERES LITERÁRIOS E JOGO HIPERTEXTUAL | p. 38 |
| 2.1 A mesa do castelo como espaço do hipertexto | p. 40 |
| 2.2 O lúdico e a combinatória: o tarô e o Oulipo | p. 59 |
| 3 SABERES DA ESCRITA, SABERES DA LEITURA | p. 69 |
| 3.1 O anel de Moebius | p. 71 |
| 3.2 Traçados hipertextuais: costuras, remissões, caminhos | p. 78 |
| 4 O SABER NARRATIVO EM REDE | p. 92 |
| 4.1 Livro, além-livro: mundo escrito e mundo não-escrito | p. 93 |
| 4.2 Fluxos, refluxos: a ficção como ensaio | p. 102 |
| 4.3 Entretextos, transdisciplinas: a idéia de biblioteca | p. 110 |
| BIBLIOGRAFIA | p. 119 |

A FIGURA A DESCOBRIR ENTRE OS ARABESCOS DO TAPETE

Existe um momento na vida dos imperadores que se segue ao orgulho pela imensa amplitude dos territórios que conquistamos, à melancolia e ao alívio de saber que em breve desistiremos de conhecê-los e compreendê-los (...): é o desesperado momento em que se descobre que este império, que nos parecia a soma de todas as maravilhas, é um esfacelo sem fim e sem forma, que a sua corrupção é gangrenosa demais para ser remediada pelo nosso cetro, que o triunfo sobre os soberanos adversários nos faz herdeiros de suas prolongadas ruínas. Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins.

Italo Calvino

As reflexões acerca da literatura na contemporaneidade incorporaram novas e importantes questões advindas das mudanças que perpassam de maneira mais ampla o campo do conhecimento, da tecnologia e da vida em sociedade. Dentre essas questões, destacam-se as referentes aos impactos das novas tecnologias sobre a sociedade e do saber como um compósito multifacetado muito mais complexo do que supunha a ciência moderna tradicional. Os estudos sobre o conhecimento passam a incorporar em si a impossibilidade de um saber que seja total, único, completo, e os novos paradigmas científicos projetam-se a partir de uma noção de saber fragmentária, incompleta, por vezes contraditória, e que pode ser construída a partir dos mais diversos discursos – inclusive o narrativo. No campo das tecnologias, os estudos sobre o hipertexto incidem diretamente sobre questões caras aos estudos literários, fato que provoca deslocamentos consideráveis em relação a alguns de seus principais conceitos, dentre os quais os de texto, autoria e processos de leitura.

Diante desse contexto, abrem-se possibilidades de investigação que nos parecem interessantes e capazes de contribuir ao campo dos estudos literários, tanto na perspectiva da produção de saber quanto dos estudos sobre as novas tecnologias: em relação à produção de saber, se o discurso narrativo passa a ser visto como um dos possíveis produtores de conhecimento é preciso que se investiguem as contribuições do mesmo ao campo da literatura, para identificar em que medida e de que maneiras a literatura contribui para a tessitura de um saber a respeito do próprio literário; no tocante às novas tecnologias, é preciso que os estudos literários abram espaços para que estudos como os relativos às teorias de rede – em especial os que abordam o hipertexto – perpassem as reflexões sobre a literatura, com a introdução de conceitos e reflexões que podem contribuir sobremaneira para a reflexão sobre o literário em suas mais variadas formas.

Nesse sentido, esse trabalho pretende traçar uma investigação sobre as contribuições do saber narrativo ao campo do literário a partir do referencial teórico do hipertexto e da análise da obra de um escritor cuja produção literária sempre transitou pelas fronteiras do conhecimento, Italo Calvino. Tomando a obra de Calvino como uma complexa rede na qual as mais variadas questões se atravessam e tocam constantemente, procuramos identificar nesse emaranhado narrativo figuras sobre o literário que possam contribuir para as reflexões teóricas sobre o mesmo. Para tanto, traçamos nessa rede um percurso hipertextual de leitura no qual destacamos aspectos relativos à literatura; porém, procuramos deixar sempre claro que esse trajeto é apenas um dos muitos possibilitados pela obra do escritor.

Se o desafio da literatura é, conforme Calvino, saber tecer em conjunto diversos saberes num compósito multifacetado, procuramos identificar ao longo desse texto algumas de suas estratégias para alcançar tal tessitura de

conhecimentos no que diz respeito à própria literatura. O império da ciência moderna, ao ser atravessado pelos processos de hibridação e pelos estudos da complexidade, tornou-se consciente da impossibilidade do conhecimento total e esfacelou-se como o império de Kublai Khan. As novas tecnologias desestabilizaram e provocaram o deslocamento de saberes que se constituíam como fundamentais nas teorias da literatura, o que desvelou, sob sua simplicidade aparente, uma complexidade que insiste em manifestar-se e encontra essa possibilidade potencializada pelos novos instrumentos tecnológicos. Nesse contexto, é no relato dos mundos possíveis e impossíveis de Marco Polo, na narrativa poética e subjetiva do viajante que se busca distinguir um outro império, num desenho tão delicado que não pode ser destruído, tal sua leveza e mobilidade.

Para tentar identificar nessa trama textual os arabescos do literário, percorremos uma trajetória que mescla as discussões sobre a produção de saber a partir da narrativa, as teorias do hipertexto e as produções de Italo Calvino num movimento ele próprio hipertextual: o hipertexto funciona, assim, como referencial conceitual e como operador de leitura que possibilita um navegar pela rede textual do autor. Como em todo hipertexto, essa navegação segue determinados rumos, abre espaços para o diálogo com o diverso através de links, retorna sobre si mesma, num movimento contínuo e perpétuo que não pretende cristalizar-se como a rota encontrada para o mapa do tesouro; se o traçado ressaltado imprime uma marca indelével à rede, essa marca é rasurada por diversos outros traçados possíveis, por inúmeros outros caminhos, que se cruzam e bifurcam a todo instante, deixando aberta uma infinidade de possibilidades de percursos.

A rota que traçamos inicia-se com a discussão acerca dos processos de produção do conhecimento, e aponta as aberturas possibilitadas pelo rompimento

com o paradigma da ciência moderna ocidental, já que a partir do momento em que esta deixa de ser a única fonte autorizada e reconhecida de saber, novos espaços se criam para o mesmo e para o saber narrativo, que no quadro anterior não apresentava as condições de rigor e exatidão exigidas para a produção de conhecimento. Nessa situação, a obra de Italo Calvino aparece como um manancial de possibilidades para a reflexão sobre a produção do conhecimento, uma vez que se aproxima das discussões que perpassam a política, a ciência e a literatura, aspecto que nos interessa mais diretamente.

Seguindo o link da produção de conhecimento sobre o literário na obra de Calvino, o segundo capítulo faz um cotejamento entre a estrutura narrativa de *O castelo dos destinos cruzados* e as teorias do hipertexto, identificando ainda os vínculos do livro com os modelos reticulares de saber e com o aspecto lúdico do mesmo: o jogo e a combinatória. No terceiro capítulo, a estrutura narrativa de *O castelo* abre espaço para as reflexões que propicia sobre duas questões de grande importância nos estudos literários: a escrita e a leitura, traçando-se agora um percurso transversal por esses conceitos em outras obras do escritor italiano.

Identificadas algumas das reflexões do autor sobre escrita e leitura, o movimento do percurso retorna para a rede textual do autor a partir da indicação de algumas outras reflexões sobre o literário percebidas em sua obra e marcadas pela idéia do desbordamento constante das margens: as noções de mundo escrito e não-escrito, ficção como ensaio e biblioteca, espécies de moldura da reflexão sobre leitura e escrita.

Mergulhemos, assim, no imenso território da literatura de Italo Calvino, não com o intuito ou a pretensão de dominá-lo, mas buscando descobrir alguns arabescos entre os traços emaranhados do tapete, discernir finos desenhos entre

castelos e torres, identificar elementos precisos entre formas multifacetadas e indefinidas, que constituem alguns dos fios com os quais podemos compor nosso tecido de saberes sobre o literário.

1 A NARRATIVA COMO PRODUÇÃO DE SABER

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.

Italo Calvino

As discussões acerca da produção de conhecimento vêm passando por significativas mudanças desde meados do século XX, mudanças estas que refletem a crise do paradigma científico dominante e indicam a emergência de um novo paradigma para a produção de saber¹. O desenvolvimento da ciência e sua ultra-especialização levaram a situações de questionamento de seu próprio estatuto, de suas bases teóricas e de seus métodos, visto que a racionalização, a linearidade causal e o reducionismo simplificador tornaram-se insuficientes para a compreensão de determinados eventos e objetos, que exigem um olhar mais complexo², flexível e múltiplo.

A ciência moderna estabeleceu um parâmetro de saber calcado na racionalidade e baseado em características bem definidas, que a tornaram excludente e totalitária por rejeitar e considerar qualquer outro tipo de conhecimento como “não-científico”. Pautado no dualismo e na linearidade, o paradigma dominante da produção de conhecimento (o paradigma científico) baseia-se na separação absoluta entre homem e natureza: o progresso da ciência objetiva o domínio – a manipulação – da natureza pelo homem, que irá investigá-la como um objeto passível de desmembramento e à mercê de ser desvendado. O instrumento privilegiado dessa investigação é a matemática, de modo que conhecer significa

¹ A este respeito ver SANTOS, 2003, 2004; STENGERS, 2002; LYOTARD, 2002.

² Sobre complexidade, ver MORIN, 2005.

quantificar; o rigor científico é aferido pelo rigor das medições e o não-quantificável é considerado cientificamente irrelevante. Tal lógica – quantitativa, causal e linear – aspira à formulação de leis com base em regularidades observadas e reduz a complexidade dos fenômenos a idéias de ordem, estabilidade e repetição. Edgar Morin (2005, p. 11) denomina este modelo de conhecimento de “paradigma de simplificação”, uma vez que opera através de princípios de disjunção, redução e abstração com o objetivo de dissipar o que há de complexo nos fenômenos, revelando o que seria uma ordem simples a que os mesmos obedecem, no intuito de controlá-los e dominá-los.

No entanto, foram o grande avanço científico e o aprofundamento do conhecimento propiciado por esse paradigma da ciência moderna que levaram ao seu questionamento e ao estabelecimento do que Santos (2003) chama de crise do paradigma dominante, através da identificação de limites e insuficiências desse modelo de produção de saber diante de determinados estudos. As descobertas da microfísica contestaram o dualismo sujeito/objeto com a constatação de que o sujeito interfere estruturalmente no objeto observado, o que indica que a objetividade e o rigor exigidos pelo modelo científico dominante são estruturalmente limitados e que a relação entre sujeito e objeto é muito mais complexa do que pode parecer: “a distinção perde os seus contornos dicotômicos e assume a forma de um continuum” (SANTOS, 2003, p. 45). A microfísica, por outro lado, une conceitos até então absolutamente heterogêneos como tempo e espaço, quebrando os alicerces sobre os quais construíamos nossos saberes³.

A essas “brechas” que se abriam no paradigma científico dominante era preciso responder com uma nova postura, um novo conceito de ciência, um novo

³ Para maiores informações a respeito das “brechas” no paradigma científico dominante, ou seja, das pesquisas sob ele desenvolvidas e que colocaram em questão seus limites e suas fragilidades, ver SANTOS, 2003; STENGERS, 2002; MORIN, 2005; LYOTARD, 2002.

modo de abordar os processos de produção de conhecimento. Diante dessa crise paradigmática, desenvolveram-se alguns questionamentos, posturas e abordagens que são ainda especulativos, prementes, vacilantes, mas que podem vir a constituir o paradigma emergente a que Santos chama “paradigma de um conhecimento prudente para uma vida decente”, ou seja, um novo e desejável modelo de produção de conhecimento e uma nova concepção de ciência, mais abertos e sensíveis ao que diz respeito à coletividade, à ética, à solidariedade, à diversidade.

Assim, é sob a perspectiva deste novo paradigma que identificamos algumas abordagens que parecem possibilitar sua própria constituição, como a perspectiva da complexidade do saber, da impossibilidade de sua totalização e da emergência de saberes múltiplos, reticulares e não-hierarquizados na produção de sentido, como é o caso do saber narrativo.

1.1 Complexidade, não-saber e saber narrativo

Poderia me animar pensando que a literatura sempre compreendeu algo mais que as outras disciplinas, mas isso me faz lembrar que os antigos viam nas ciências humanas uma escola de saber, e percebo o quanto hoje a própria idéia do saber é inalcançável.

Italo Calvino

A crise instaurada no paradigma científico dominante nos coloca diante da imagem de um conhecimento que está em constante movimento produtivo, que não pode ser conclusivo nem fechado, e que se multiplica em diversas direções, constituindo-se em uma rede híbrida na qual homem e conhecimento são, simultaneamente, produtos e produtores. Nesse novo espaço de produção de

conhecimento, são perceptíveis os riscos, as incertezas, as conexões heterogêneas entre objetos e práticas diversos, a política, a sociedade, numa configuração que privilegia as conexões, os pontos de convergência, os movimentos de bifurcação e a multiplicidade de entradas e saídas possíveis.

Segundo Lyotard (2002), o saber não se resume à ciência, sendo esta apenas um dos subconjuntos do conhecimento. O saber vai, assim, muito além do saber científico, que foi, durante cerca de trezentos anos, o paradigma dominante em termos de conhecimento:

Mas pelo termo saber não se entende apenas, é claro, um conjunto de enunciados denotativos; a ele misturam-se as idéias de saber-fazer, de saber-viver, de saber-escutar, etc. Trata-se então de uma competência que excede a determinação do critério único de verdade (...). Não consiste numa competência que abranja determinada espécie de enunciados, por exemplo, os cognitivos, à exclusão de outros. Ao contrário, permite “boas” performances a respeito de vários objetos de discurso: a se conhecer, decidir, avaliar, transformar... Daí resulta uma de suas principais características: coincide com uma “formação” considerável de competências, é a forma única encarnada em um sujeito pelas diversas espécies de competência que o compõem. (LYOTARD, 2002, p. 36)

Se a ciência não constitui todo o conhecimento e nem o único saber válido, posto que não há um critério único de verdade, e se o saber, ao contrário, é composto por uma variedade de competências “encarnadas” numa forma única, estamos diante de uma mudança no estatuto do saber que exige uma outra forma de lidar com a realidade, que esteja mais atenta para as diferenças e para o caráter agonístico de toda produção de conhecimento. Esse novo estatuto do saber – como o chama Lyotard (2002) – ou o paradigma emergente – conforme denominação de Santos (2003) – parece poder ser caracterizado, de maneira mais global, a partir das noções de complexidade, vinculadas ao pensamento, à realidade e à própria ciência.

A idéia da complexidade⁴ é uma tentativa de lidar com o real, a ciência e o pensamento sem ambições de controle sobre os mesmos. Sua intenção é compreendê-los, bem como dialogar profundamente com eles, inclusive nos momentos em que o diálogo pareça impossível devido à diferença que os constitui. Ela procura religar o que foi separado pelo modelo tradicional da ciência, pelo pensamento disjuntivo, num movimento articulador do diverso. Nesse sentido, é possível afirmarmos que a complexidade aspira a um saber multidimensional, que abarque a totalidade heterogênea constituinte do mundo com o qual lidamos. Ao mesmo tempo, porém, o pensamento complexo é ciente da impossibilidade de totalização de um saber que é móvel e múltiplo.

Dessa forma, contradição, desordem, inquietação e incerteza são constitutivas da própria noção de complexidade, que é animada “por uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude de qualquer conhecimento” (MORIN, 2005, p. 7). O saber é, estruturalmente, um não-saber, um saber que se sabe sempre incompleto, parcial, refratado, em mobilidade. Diante de tal concepção de saber, o paradigma tradicional perde muito de seu sentido, uma vez que em lugar da ordem, temos o acaso; em lugar do uno, o múltiplo e em lugar do rigor, a imprecisão. Assim, o saber científico estruturado a partir deste paradigma é igualmente questionado, fato que faz com que perca seu lugar privilegiado de verdade única e totalitária, e passe a dividir espaço com outros saberes: a “ciência funciona como um (entre outros) dos saberes constitutivos do campo cognitivo que ordena a produção de sentido na sociedade contemporânea” (CARAÇA, 2004, p. 186).

⁴ Cf. MORIN, 2005.

Este paradigma emergente, que pode ser associado à complexidade, pode ser pensado a partir de alguns princípios fundamentais identificáveis⁵, em graus variados, nas diversas práticas e reflexões sobre o campo do conhecimento que vêm sendo realizadas desde fins do século passado. O pensamento complexo é um pensamento dialógico, que associa termos e objetos que podem ser ao mesmo tempo antagônicos e complementares. Assim, em lugar dos dualismos homem/natureza, sujeito/objeto, ciências naturais/ciências sociais, há uma convivência e um diálogo suplementares entre essas questões. Esse novo cenário do conhecimento é também marcado pela recursão organizacional, a qual rompe com a lógica linear causal num movimento espiralado que assinala que todo conhecimento produzido é também auto-conhecimento, de forma a voltar-se sobre o que o produziu num ciclo “autoconstitutivo, auto-organizador e autoprodutor” (MORIN, 2005, p. 74). Nesse ciclo recursivo que não se cristaliza na imagem fechada do círculo e sim numa idéia de circularidade descentrada representada pelo movimento de uma espiral de mudanças e deslocamentos constantes, percebe-se um conhecimento que é, ao mesmo tempo, local e global, hologramático, de forma que o conhecimento produzido a respeito das partes volta-se sobre o conhecimento acerca do todo e vice-versa.

Esses princípios caracterizadores convergem assim, simultaneamente, em direção às perspectivas de não-saber e de multiplicidade de saberes, que podem parecer antagônicas e contraditórias, mas que são constitutivas da própria idéia de complexidade e de uma ciência em processo, inacabada e permeada pelos mais diversos atores e objetos. Sé é impossível a construção de uma totalidade do saber porque ele é múltiplo, ágil e móvel, é possível, no entanto, que se utilizem, para a

⁵ Cf MORIN, 2005; SANTOS, 2003; SERRANO, 2005.

composição deste novo quadro acerca da produção do conhecimento, saberes os mais diversos, na configuração de uma rede de produção de sentidos que ao mesmo tempo ultrapasse a compartimentação, mas se construa a partir dela, não mais vista como disjunção do diferente e sim como combinação e suplementação do diverso de forma dialógica e recursiva. Espaço topológico e móvel, a rede aparece como o modelo mais adequado ao pensamento complexo, uma vez que se mostra capaz de incorporar suas contradições, desvios e simultaneidades. Nessa rede de produção de sentidos, teríamos ciência, filosofia, arte, homens, natureza, máquinas, saberes diversos atuando conjuntamente na construção de um diálogo através de conexões, aproximações e distanciamentos constantes e múltiplos, visando à produção dos conhecimentos necessários e desejados em determinados agenciamentos e configurações da realidade.

É nesse cenário de emergência de novas possibilidades de se investigar e refletir sobre os processos de produção de conhecimento – que funciona ao mesmo tempo como referencial teórico e metodológico – que procuraremos identificar algumas contribuições aos estudos literários propiciadas por um saber narrativo⁶. O saber narrativo caracteriza-se, principalmente, por retirar de cena exigências típicas do saber científico – em especial a exigência de demonstração e verificação das afirmações feitas – e por insistir na irredutibilidade do que há de plural no mundo, incorporando, em si mesmo, a multiplicidade dos jogos de linguagem.

Considerada proeminente na formulação do saber tradicional, a forma narrativa é incorporada pelos mais diversos campos do saber como a psicanálise, a história, a literatura e a própria ciência, e, dessa maneira, instaura novas

⁶ Acerca do saber narrativo ver LYOTARD, 2002 e SOUZA, 2002.

possibilidades investigativas na medida em que altera a perspectiva, o lugar de onde se produz o conhecimento e a relação entre sujeito e objeto de investigação. Com isso, cria-se um saber próprio à narrativa, no qual se conjugam teoria e ficção num movimento de permanente construção do objeto de análise que joga com os intervalos, as contradições e os lapsos de informações e reflexões que este objeto permite.

Segundo Lyotard (2002, p. 38), “as competências cujos critérios o relato fornece ou aplica encontram-se aí misturadas umas às outras num tecido cerrado, o do relato, e ordenadas numa perspectiva de conjunto, que caracteriza este gênero de saber”. Dessa maneira o saber narrativo, ao contrário do saber científico, não exclui de sua tessitura a multiplicidade de linguagens, a complexidade da realidade e as contradições e buracos do processo de produção de conhecimento; ao contrário, seus principais elementos caracterizadores, que o tornam um importante objeto de análise e reflexão numa produção de conhecimento afeita à complexidade, são justamente a incorporação desses paradoxos e vazios, seu caráter inacabado e inconclusivo e a impossibilidade de verificação que o permeia.

Para conduzir essa investigação sobre as contribuições do saber narrativo ao campo literário, optamos por trabalhar com a obra de um autor cuja produção, seja ela ficcional ou ensaística, esteve sempre voltada à temática do saber e, em especial, de um saber sobre a literatura: o italiano Italo Calvino. A opção pela obra de Calvino justifica-se por ela ter características de uma rede complexa na qual ciência, política e literatura são objetos constantes de reflexão, que estabelecem entre si conexões as mais diversas e enriquecedoras, ainda que incertas e por vezes contraditórias.

A preocupação com o conhecimento sempre esteve presente na vida e na obra do escritor, fato que o levou a uma incessante busca pelas formas de construção de um saber que considera impossível de se totalizar. Essa busca resulta no que Bonura (1987) define como a extrema mobilidade do mundo poético do autor⁷, que transita entre temáticas e estilos narrativos os mais diversificados, mesclados em produções narrativas e ensaísticas que se mostram confluentes e coerentes ao desbordar as fronteiras dos gêneros discursivos e ao fazer transitar dúvidas, descobertas, hipóteses e saberes múltiplos. Crítica e ficção andam juntas e se interpolam na tessitura de uma narrativa que é, permanente e simultaneamente, uma forma de reflexão.

Segundo Baranelli e Ferrero (2003), Calvino trazia em seu “código genético” uma mentalidade científica: seu pai, Mario Calvino, era um agrônomo de San Remo que passou alguns anos no México (onde dirigiu a Estação Experimental de Agricultura) e em Cuba; sua mãe, Eva Mameli, foi a primeira mulher a ocupar uma cátedra de botânica em uma universidade italiana. Além disso, ambos apresentavam posturas políticas bem marcadas, conforme descreve o próprio Calvino:

Cresci numa cidadezinha bastante diferente do resto da Itália, na época em que eu era criança: San Remo, naquele tempo ainda habitada por velhos ingleses, grão-duques russos, gente excêntrica e cosmopolita. E minha família era bastante insólita quer para San Remo quer para a Itália daqueles tempos: meus pais já não eram jovens, eram cientistas, amantes da natureza, livres-pensadores, personalidades diferentes entre si e ambas contrapostas ao clima do país. Meu pai, originário de San Remo, de família mazziniana,

⁷ De acordo com Bonura (1987), o mundo poético de Italo Calvino apresenta uma mobilidade extrema, que por vezes levou a crítica literária italiana a questionar qual seria o “verdadeiro” Calvino. O crítico acredita que mobilidade seja um termo mais adequado do que diversidade, devido ao constante trânsito do autor entre aspectos narrativos e temáticos diversificados, sobre os quais ele ia e voltava em movimentos mais circulares que lineares. Essa mobilidade justifica a dificuldade no estabelecimento de fases – neo-realistas ou fantásticas – para a obra de Calvino, que não utilizava esses aspectos narrativos de forma estanque ou seqüencial, mas simultaneamente.

republicana, anticlerical e maçônica, fora, durante a juventude, anárquico kropotkiniano e posteriormente socialista reformista; viveu na América Latina por muitos anos e não conheceu a experiência da Guerra Mundial; minha mãe, da Sardenha, de família laica, crescera na religião do dever cívico e da ciência, socialista intervencionista em 1915, mas com uma tenaz fé pacifista. (CALVINO, 2006a, p. 147-148).

Esse ambiente estreitamente vinculado à pesquisa, ao desenvolvimento científico e à política teve grande influência na formação do autor, que se interessou primeiramente pelo cinema, depois pelas charges e caricaturas, envolveu-se com a política e o PCI – o Partido Comunista Italiano -, atuou ativamente na área editorial italiana, escreveu ensaios e textos ficcionais, participou de grupos literários e culturais, produziu peças de teatro e musicais. Era um escritor que se interrogava continuamente tanto sobre seu próprio trabalho e sobre as estratégias e escolhas a ele inerentes quanto sobre as possibilidades de existência do ser humano no mundo.

Em um ensaio de 1960, “Il mare dell’oggettività”, já é possível verificar a aproximação explícita que Calvino fazia da literatura e da arte a outras formas de conhecimento: “Não me parece que nós tenhamos, ainda, explicado a reviravolta que se deu, nos últimos sete ou oito anos, na literatura, na arte, nas mais variadas atividades do conhecimento e em nosso próprio comportamento diante do mundo.” (CALVINO, 2002k, p. 47). Tal postura é reforçada pelo autor em texto posterior, “Filosofia e letteratura”, de 1967:

Aquilo que estava descrevendo como um matrimônio em leitos separados seja visto como um *ménage à trois*: filosofia literatura ciência. A ciência se encontra frente a problemas não diferentes daqueles da literatura; constrói modelos do mundo continuamente colocados em crise, alterna método indutivo e dedutivo, e deve sempre estar atenta e não confundir como leis objetivas as próprias convenções lingüísticas. Uma cultura à altura da situação existirá apenas quando a problemática da ciência, a da filosofia e a da

literatura se colocarem continuamente em crise alternadamente. (CALVINO, 2002o, p. 187).

O movimento de aproximação e de compreensão da arte e da literatura como formas de produção de conhecimento e subjetividade e seus diversos desdobramentos perpassam toda a produção narrativa do autor, que parece, por vezes, uma tessitura simbiótica de homem, natureza, política e literatura. Calvino elaborou, nesse sentido, uma teia de textos na qual o saber narrativo se apresenta em permanente construção e a produção do conhecimento se configura como um processo contínuo e sem limites rígidos e pré-estabelecidos. Parece-nos, dessa forma, que pensar sua obra “como uma rede que serve de passagem e sustentáculo” (CALVINO, 2004b, p. 71) – ou seja, a partir de um modelo reticular – pode se configurar como uma forma das mais produtivas para refletirmos sobre as maneiras por ele encontradas para discutir sobre a produção de saberes – em especial aqueles referentes à literatura –, seus limites, desejos e possibilidades.

A teoria de redes, como afirmamos, tem se mostrado um rico instrumento de análise para as mais diversas áreas do conhecimento no contexto da complexidade. Pensar o mundo e o conhecimento a respeito do mesmo por meio do modelo da rede propicia um deslocamento nas formas tradicionais de análise e produção de sentido, que abre caminhos para um vasto contingente de novas possibilidades de construção coletiva da subjetividade. Dentre os diversos modelos de conhecimento que podem ser vinculados às teorias de rede, o modelo do hipertexto⁸ parece ser o mais interessante no âmbito da literatura, uma vez que permite análises múltiplas e apresenta elementos que o tornam um valioso

⁸ O modelo de hipertexto utilizado é o proposto por Pierre Lévy, que o considera uma “metáfora válida para todas as esferas da realidade em que significações estejam em jogo” (LÉVY, 1993, p. 25).

instrumento para se pensar nas possibilidades que a narrativa traz para a produção de saberes no mundo contemporâneo.

Procuraremos, assim, tendo por horizonte conceitual as teorias de rede e do hipertexto, percorrer, ao longo deste capítulo, algumas das possíveis trilhas de leitura da obra de Calvino sob a perspectiva de uma trajetória de produção do saber narrativo. Por meio desse percurso, será possível a composição de um amplo painel de caráter contextual sobre a diversidade de relações com o saber que perpassam sua produção, através de três grandes campos por nós identificados: ciência, política e literatura. É importante deixar claro que essas trilhas não representam etapas de uma trajetória contínua e seqüencial de produção, ou cristalizações da obra do autor, e sim possíveis eixos de leitura que se desdobram e se cruzam em ramificações as mais variadas, e que nos possibilitarão compreender, em amplitude, as contribuições do saber narrativo ao campo literário propiciadas pela obra do escritor.

1.2 Trilhas de um saber narrativo

Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial.

Italo Calvino

Ao refletir sobre os diversos discursos que podem ser especificados na narrativa de Italo Calvino, Chaves aponta a possibilidade de estarmos diante de uma nova forma de saber, um saber que se gera no “lugar vazio para onde convergem todos os discursos, lugar inaugurado onde não caiba separação, embora podendo e

deixando sobreexistirem ecos próprios de cada discurso” (CHAVES, 2001, p. 20). É sob o signo deste saber múltiplo e processual que procuramos percorrer as trilhas hipertextuais do escritor, como reflexos de discursos específicos que se imiscuem na tessitura da narrativa calviniana, num contínuo desbordar de fronteiras: “Todo discurso baseado numa motivação puramente literária, se for verdadeiro, acaba neste xeque, neste malogro que escrever sempre é. Por sorte, escrever não é apenas um fato literário, mas também outra coisa.” (CALVINO, 2004a, p. 18)

Partindo, assim, de uma rede textual ampla na qual identificamos alguns campos de saber abordados pela narrativa de Calvino, procuraremos contextualizar sua relação com a produção de conhecimento para, num segundo momento, estabelecer um recorte no sentido de aprofundar a discussão que interessa mais diretamente a esta dissertação, que é a das possibilidades de um saber narrativo vinculado às questões relativas ao literário e a seus desdobramentos, especialmente nos momentos em que esses questionamentos transformam-se em argumento da narrativa ficcional⁹.

A narrativa foi a forma utilizada por Calvino para refletir sobre o mundo no qual se inseria, e nessa narrativa identificamos três grandes campos do conhecimento – ciência, política e literatura – pelos quais sua obra transita e nos quais é possível traçar nós e conexões múltiplos. Identificar alguns dos nós, dos pontos cruciais da narrativa do autor quando esta se dedica a cada um dos campos de conhecimento identificados e as conexões que podem ser estabelecidas entre eles, permite uma maior compreensão das concepções de Calvino sobre as possibilidades de um saber narrativo elaborado pelos homens. Acreditamos que um entendimento mais amplo da questão seja de grande importância para que

⁹ A respeito da utilização dos questionamentos e problemas relativos à literatura como argumento da narrativa, ver PIGLIA (1994, p. 41).

possamos nos aprofundar na discussão sobre as possibilidades de construção de um saber narrativo acerca do campo da literatura, uma vez que tais campos não são estanques e rigidamente afastados uns dos outros, mas, ao contrário, estão sempre em contato, num movimento de hibridização contínuo.

Se ciência e política aparecem na obra de Calvino como ecos de discursos específicos que se misturam em um espaço narrativo híbrido, a literatura sempre apareceu como mediadora desse hibridismo, como instrumento utilizado pelo autor para sua inserção e atuação no mundo em que vivia. Mas a literatura foi, em sua trajetória, bem mais que simples instrumento de mediação: foi ela própria um modo de atuação, uma forma de saber e um processo contínuo de reflexão sobre o mundo, como conhecê-lo e como intervir nele. Seu trabalho como escritor foi uma forma de agregar ao ficcional a reflexão, a pesquisa, o método; esse modo de olhar o mundo específico de Calvino, mesclando os discursos da ciência e da política, da observação e da ação, constitui seu próprio fazer literário. O uso da palavra torna-se para ele objeto de reflexão – como usar a palavra para produzir conhecimento.

Talvez isto tenha feito com que Calvino não fosse apenas um ficcionista, exercendo de forma relacional várias outras atividades narrativas, como a editoria, a escrita ensaística, a colaboração política, o jornalismo, a reflexão sobre a ciência e natureza, a participação em grupos artístico-literários que transformaram sua produção em uma rede, uma teia tecida pelo desejo do uso da narrativa como produtora de saberes:

Eu no fundo odeio a palavra por essa generalidade, por essa imprecisão. (...) a palavra é essa coisa mole, informe, que sai da boca e me provoca um nojo infinito. Buscar transformar na escritura essa palavra, que é sempre um pouco nojenta, em algo de exato e preciso, pode ser a finalidade de uma vida. Sobretudo quando se vê um dano, quando se vive em uma sociedade na qual a palavra é sempre mais genérica, pobre. Diante de uma linguagem que se

aproxima da negligência ou da abstração, aos diversos discursos intelectuais que são sempre criticados, o esforço em direção a algo que não se pode conseguir, em busca de uma linguagem precisa, basta para justificar uma vida. (CALVINO *apud* BARANELLI e FERRERO, 2003, p. 229).

O olhar científico sobre o mundo permeia a vida de Calvino desde a infância. Guiado pelas mãos de seus pais, ele estabeleceu com a natureza seu primeiro contato, marcado pela cientificidade, pela racionalidade e por uma quase simbiose entre homem e natureza. Essa “natureza científica”, que se apresenta em sua obra de forma bem específica, pode ser observada na riqueza e precisão de detalhes com que constrói os ambientes naturais por onde circulam seus personagens – desde *A trilha dos ninhos de aranha* até *As cosmicômicas*, passando por *O barão nas árvores* – e na escolha temática e forma de apresentação da mesma – como vemos em *Palomar*.

O campo da ciência pode ser percebido na obra do escritor tanto pela temática de muitas de suas produções – há textos que abordam a cosmologia, a astronomia, a matemática, a física, a botânica, a ecologia, a zoologia, entre outras – quanto por um modo de olhar o mundo característico de seus personagens, que observam atentamente, recortam, analisam de maneira detalhada e rigorosa o universo que os circunda – como Palomar, Marcovaldo ou Marco Polo. A ciência aparece, assim, como um dos discursos possíveis da produção de conhecimento, ao mesmo tempo em que também aparece explícita a impossibilidade de totalização do saber, ou a perspectiva de construção de um não-saber.

Para tratar dessa ligação entre ciência e saber narrativo na voz do próprio Calvino, “Leitura de uma onda” é um texto emblemático e bastante significativo. É um dos capítulos que compõem *Palomar* (CALVINO, 1994), obra publicada em livro em 1983 a partir de uma série de breves narrativas que vinham sendo publicadas no

jornal *Corriere della Sera* desde 1975, na qual o autor utiliza o olhar e a observação exaustivamente. *Palomar* narra as aventuras de um homem que sempre observa o mundo ao seu redor, interroga-se sobre ele e as possíveis formas de intervenção no mesmo. O título do livro, que é também o nome do protagonista, equivale ao nome de um observatório astronômico norte-americano, o que corrobora a hipótese de que as escolhas de Calvino nunca são gratuitas, e sim rigorosamente estruturadas de acordo com o plano que imprime ao seu projeto de escrita: é como uma espécie de observatório que se posiciona e age o senhor Palomar.

Em “Leitura de uma onda”, o senhor Palomar procura estabelecer um método científico para o conhecimento e análise de uma onda do mar com o intuito de, posteriormente, aplicar os resultados da análise a todo o universo. Sua observação, no entanto, não consegue nem mesmo abarcar a totalidade da onda, que apresenta elementos que a tornam inseparável do restante do universo que a circunda. Ao longo do texto, apresentando a postura de Palomar na tentativa de investigação, diversos pontos centrais da investigação científica são abordados, de forma que a mesma transforma-se em matéria narrativa. Tornam-se perceptíveis no capítulo, assim, os dois movimentos relativos à ciência anteriormente destacados: a ciência como temática e como modo de olhar. Um modo de olhar que só pode construir um não-saber, um conhecimento parcial, incompleto, móvel e fugidio. Mesmo a discussão sobre as possíveis formas de construção do saber evidencia-se, na tentativa de “leitura da onda” que o senhor Palomar executa, incorporando-se também ela à narrativa:

(...) isolar uma onda da que se lhe segue de imediato e que parece às vezes suplantá-la é algo muito difícil, assim como separá-la da onda que a precede e que parece empurrá-la em direção à praia, quando não dá até mesmo a impressão de voltar-se contra ela como se quisesse fechá-la. Se então considerarmos cada onda no sentido

de sua amplitude, paralelamente à costa, será difícil estabelecer até onde a frente que avança se estende contínua e onde se separa e se segmenta em ondas autônomas, distintas pela velocidade, a forma, a força, a direção.

Em suma, não se pode observar uma onda sem levar em conta os aspectos complexos que concorrem para formá-la e aqueles também complexos a que dá ensejo. Tais aspectos variam continuamente, decorrendo daí que cada onda é diferente de outra onda; mas da mesma maneira é verdade que cada onda é igual a outra onda, mesmo quando não imediatamente contígua ou sucessiva; enfim, são formas e seqüências que se repetem, ainda que distribuídas de modo irregular no espaço e no tempo. (CALVINO, 1994, p. 7-8)

A tentativa de estabelecimento de um recorte, de um olhar “limitado e preciso”, exigências do tradicional rigor científico, aparece sempre acompanhada da sua negativa, da explicitação de sua parcialidade, da incompletude resultante desse movimento. Ainda que consiga ser rigoroso no estabelecimento de seu método de análise, ainda que consiga colher a maior quantidade de dados a partir da observação de seu objeto, o senhor Palomar sabe que o resultado da sua observação de uma onda será, sempre, um não-saber. O desejo de extensão do resultado da análise de uma onda a um modelo capaz de abarcar todo o universo torna-se, em conseqüência, uma impossibilidade gritante e latente:

É pena que a imagem que o senhor Palomar havia conseguido organizar com tanta minúcia agora se desfigure, se fragmente e se perca. Só conseguindo manter presentes todos os aspectos juntos, ele poderia iniciar a segunda fase da operação: estender esse conhecimento a todo o universo. (CALVINO, 1994, p. 11)

A relação com a política também começou cedo para Calvino, que no início da década de 1940 envolveu-se com o movimento de resistência ao fascismo que avançava sobre a Itália: aproximou-se do Partido Comunista Italiano, unindo-se à Brigada Garibaldi e militando ativamente na guerra *partigiana*. Apesar da breve duração cronológica, o envolvimento direto com a ação política teve grande intensidade e foi, segundo o escritor, determinante em sua formação humana e

política. Em sua narrativa, a política – como tema e forma de conhecimento e ação no mundo – é, também, recorrente e abordada de forma tão complexa quanto a ciência.

Já em seu primeiro livro, *A trilha dos ninhos de aranha* (CALVINO, 2004), publicado em 1947, é possível perceber que a política, como campo do saber e temática narrativa, é tão complexa quanto a ação que implica. O livro narra a história de Pin, um garoto praticamente abandonado, irmão de uma prostituta, que acaba se envolvendo com a Resistência Italiana, uma Resistência formada por tipos grotescos, que vão desde criminosos a rapazes obstinados, que têm em comum o fato de combaterem sem ter consciência do combate e dos motivos pelos quais lutam, bem como da política enquanto instrumento de ação sobre o mundo em que se vive. Vêem-se no livro os *partigiani* e a Resistência, “mas não aquela da história oficial, mitificada” (PESSOA NETO, 1997, p.41).

A respeito dessa obra, o próprio Calvino escreve um prefácio em 1964 para sua segunda edição, em que aborda tais dificuldades (CALVINO, 2004a). No prefácio, afirma que com *A trilha dos ninhos de aranha* quis combater as duas principais posições que se estabeleciam sobre a Resistência: a de seus difamadores e a de seus “sacerdotes”. Para os primeiros, aqueles que negavam e minimizavam a importância e o papel da Resistência no momento político vivido na Itália de então, o livro queria dar a seguinte resposta:

Está bem, vou fazer de conta que vocês têm razão, não vou representar os melhores *partigiani*, mas os piores possíveis, porei no centro do meu romance uma unidade totalmente formada por sujeitos um tanto tortos. Pois bem: o que muda? Mesmo nos que se lançaram na luta sem um motivo claro, agiu um impulso elementar que os tornou cem mil vezes melhores que vocês, que fez com que se transformassem em forças históricas ativas que vocês jamais poderão sonhar ser! (CALVINO, 2004a, p. 13)

Aos outros, que viam no elogio à Resistência um sacerdócio, queria dizer:

Ah, é? Querem o 'herói socialista'? Querem o 'romantismo revolucionário'? Pois eu escrevo uma história de *partigiani* em que ninguém é herói, ninguém tem consciência de classe. Vou representar é o mundo das 'lingère', o lumpemproletariado! (...) E será a obra mais positiva, mais revolucionária de todas! Que importa quem já é herói, quem já tem consciência? O que temos de representar é o processo para chegar lá! Enquanto restar um único indivíduo aquém da consciência, nosso dever será cuidar dele, e somente dele! (CALVINO, 2004a, p. 14)

É possível objetar que o prefácio, escrito mais de 15 anos após o lançamento do livro, tenha seu teor político enfraquecido por trazer observações e perspectivas feitas a posteriori. O próprio Calvino atenta para este fato e pontua:

Pelo que eu disse, parece que ao escrever este livro tudo estava bem claro na cabeça: os motivos de polêmica, os adversários a derrotar, a poética a sustentar... Ao contrário, se havia tudo isso, ainda se encontrava num estágio confuso e indefinido. (CALVINO, 2004a, p. 15)

No recorte que aqui é feito, entretanto, esse prefácio demonstra que a política permaneceu no escopo de interesses e foi matéria narrativa para Calvino ao longo de sua carreira, de maneira incisiva, perpassando e dissolvendo-se em sua obra. Nos primeiros anos pós-resistência é principalmente por meio da narrativa que o autor estabelece sua forma de atuação política, colaborando em diversos jornais e periódicos comunistas. Ele é um comunista que escreve, como muitos outros, em um período em que, para os intelectuais, não era difícil conciliar atividades políticas e atividades literárias. Seja nos contos publicados em *Ultimo viene il corvo* (trinta contos escritos pelo autor entre os anos de 1945 e 1949), seja no olhar de viés fabulista utilizado na narração de *O visconde partido ao meio*, a política ecoa

profundamente em sua escrita – como tema e como postura –, demarcando um modo de olhar ao mesmo tempo distinto e contíguo ao olhar científico.

Os desdobramentos da conjuntura política italiana, no entanto, foram, aos poucos, tornando sua relação com a política mais tensa e conflituosa, e, em 1957, Calvino desvinculou-se do Partido Comunista Italiano. A narrativa continuou a fazer parte de sua vida, mas agora se dedicava mais a atividades que não se vinculavam tão intimamente com a política¹⁰:

Aqueles acontecimentos me afastaram da política, no sentido de que a política ocupou dentro de mim um espaço muito menor do que antes. Não a tenho mais, desde então, como uma atividade totalizante e desconfio dela. Penso hoje que a política registra com muito retardo coisas que, por outros canais, a sociedade manifesta, e penso que frequentemente a política realiza operações abusivas e mistificantes. (CALVINO, 2002, p. XXIV)

(...) fui aos poucos encolhendo o lugar da política em meu espaço interior. (Ao passo que a política ia ocupando cada vez mais espaço no mundo externo). (CALVINO, 2006b, p. 214)

A política passa a ser vista como um campo ainda mais complexo, no qual se mesclam o desejo de mudanças no mundo concreto circundante e uma certa consciência amarga de que a “grande política” anda por si só, independentemente da participação e do engajamento do homem. A relação com a política desliza, assim, entre um olhar que a vê como forma de contemplação e compreensão cognitiva do homem e do mundo e um olhar que nela enxerga uma forma de ação efetiva do homem no e sobre o mundo em que vive. Nesse “espaço encolhido” que estabelece para a política uma vez mais, pode-se perceber a consciência do escritor a respeito da impossibilidade da totalidade do conhecimento, da incompletude do saber. E é desse lugar que o escritor parece amadurecer a consciência da ação

¹⁰ Acerca da relação de Calvino com o contexto político italiano de então ver BONURA, 1987.

política implícita na narrativa, no trabalho da escritura e na própria literatura. O campo literário torna-se, assim, um híbrido no qual confluem o homem prático e o homem contemplativo, o poético e o político propriamente dito.

Quando se mudou para Turim ao término da guerra *partigiana*, Calvino – naquele momento ainda profundamente envolvido com a política – aproximou-se do universo literário de maneira incisiva: matriculou-se na Faculdade de Letras e passou a freqüentar a editora Einaudi¹¹, que ao longo deste período funcionava como bem mais que uma editora: era o local de confluência da intelectualidade de esquerda, espaço no qual filósofos e historiadores – além de escritores e literatos – travavam contínuas discussões acerca das tendências políticas e ideológicas de então. Pouco depois, começou a prestar serviços para a editora, trabalhando em vários setores da mesma: redigiu notas publicitárias; dirigiu, entre 1952 e 1959, o *Notiziario Einaudi*, um periódico mensal (posteriormente trimestral) de informação cultural; fundou e dirigiu, ao lado de Elio Vittorini, a revista de literatura *Il Menabò*, dirigiu coleções de literatura diversas; como editor, escreveu cerca de cinco mil cartas em que discute e analisa os trabalhos dos mais diversos autores¹².

Ao longo de cerca de quarenta anos, Calvino esteve envolvido com a narrativa, como ficcionista, jornalista, editor, militante político. No entanto, é apenas a partir do final da década de 1950 que passa a considerar-se um escritor, e a dedicar à sua produção literária a mesma atenção que dedicava aos “livros dos outros”:

¹¹ Calvino desvinculou-se da Einaudi apenas em 1983, devido aos graves problemas financeiros que assolavam a editora.

¹² Parte destas cartas escritas por Calvino (cerca de mil delas, em sua maioria inéditas) foram organizadas por Luca Baranelli e Cláudio Milanini no livro *Lettere. 1940-1985*, publicado pela editora italiana Mondadori em 2000 e ainda não lançado no Brasil.

Em certo momento me encontrei sendo um escritor, mas muito tarde: trabalhei muito em editoria, nos momentos livres escrevia muitas daquelas coisas que depois ficam fora dos livros, mas o maior tempo da minha vida o dediquei aos livros dos outros, não aos meus. Sou feliz com isso, porque a editoria é uma coisa importante na Itália em que vivemos e ter trabalhado em um ambiente editorial que foi modelo para o restante da editoria italiana não é pouca coisa. (CALVINO *apud* BARANELLI e FERRERO, 2003, p. 103)

Em 1957 publiquei *O barão nas árvores*, logo depois (ou pouco antes, não me lembro), saíram as *Fábulas italianas*, um grande trabalho executado por solicitação da editora. Em 1958, publiquei *I racconti*, um volume que reúne todas as narrativas breves que escrevi até então; em suma agora posso me permitir publicar contos chamando-os simplesmente “Contos”.

É daquele momento que posso me considerar um escritor “profissional”? Passaram-se dez anos do meu primeiro livro e direi que dez anos é o tempo necessário, continuando a publicar com certa regularidade, para saber se de alguma forma se é um autor. Finalmente, o problema “serei ou não serei um escritor?” agora não se coloca mais, dado que são os outros a considerar-me como tal. (CALVINO *apud* BARANELLI e FERRERO, 2003, p. 149-151)

É a partir desse momento que se percebe também, em sua obra, uma maior reflexão acerca da literatura e de conceitos a ela referentes, de suas possibilidades e limites. Essas questões serão abordadas nos próximos dois capítulos dessa dissertação, nos quais serão analisadas de forma mais detalhada e aprofundada, a partir de um viés hipertextual, as formas como alguns aspectos especificamente literários – como estratégias e artifícios de construção narrativa, escrita e leitura como atividade lúdica, papéis de autor e leitor, por exemplo – são abordados por Italo Calvino em sua obra ficcional *O castelo dos destinos cruzados*.

O que se pretendeu, com esse capítulo inicial, foi traçar o esboço de um mapa dos diversos trajetos do saber percorridos por Calvino em sua produção, trajetos estes que apontam na direção de uma constante preocupação e reflexão sobre a produção de conhecimento e de suas possibilidades e impossibilidades. Mais uma vez ressaltando que esses trajetos não são estanques e lineares, cruzando-se e contagiando-se recorrentemente, é preciso atenção aos rastros

deixados por essas formas mais generalizadas de relação entre o ser humano e o conhecimento ao pensarmos no que pode ser considerado um saber específico da literatura, conforme indica a observação precisa de Mario Barenghi, a partir do discurso do próprio Calvino:

Para Calvino, a literatura se coloca como algo intrinsecamente parcial, que só adquire sentido enquanto consciente de sua própria parcialidade: algo que tem significado e valor enquanto não cessa de confrontar-se com aquilo que não é. As coisas que a literatura pode ensinar são poucas, mas insubstituíveis, recita o fundamental ensaio de 1955, *Il midolo del leone* (não por acaso colocado como abertura de *Una pietra sopra*). Insubstituíveis, sim: mas poucas. O resto é necessário ir aprender em outro lugar, “da ciência, da história, da vida”. *Bref*, a literatura não deve perder – nem por um instante – os próprios limites. (BARENGHI, 2005, p. 41)

2 SABERES LITERÁRIOS E JOGO HIPERTEXTUAL

*Afirmo que a Biblioteca é interminável.
Jorge Luis Borges*

A literatura foi forma de produção e tema de reflexão constante para Italo Calvino, que refletiu sobre suas fronteiras e possibilidades em sua obra ensaística e ficcional¹. Essa reflexão, em diversos momentos, aparece como elemento constituinte das criações ficcionais, que a incorporam tanto temática quanto estruturalmente, como é o caso de obras como *O cavaleiro inexistente*, *Se um viajante numa noite de inverno* e *O castelo dos destinos cruzados*.

É acerca deste último livro que procuraremos, ao longo deste e do próximo capítulo, traçar uma leitura que permita identificar como determinados saberes sobre o literário são construídos na narrativa do escritor italiano, em especial a discussão sobre a leitura e a escrita e seus desdobramentos. Para tanto, utilizaremos como operador de leitura o modelo do hipertexto, que acreditamos poder propiciar uma leitura pertinente a um modelo de produção de conhecimento pautado na complexidade e na multiplicidade de possibilidades de construção de saberes².

De acordo com Lévy (1996) um texto pode, por suas próprias características, ser considerado uma entidade virtual – independentemente do suporte em que se apresenta, ele é uma problemática, sendo atualizado em cada forma de apresentação e em cada leitura que dele se faz. Um texto é um complexo problemático, um nó que se resolve numa atualização, sendo que esta é mais do

¹ CITATI (2003, p. 13) chega a dizer que Calvino era um “homem-literatura”, capaz de transformar naturalmente tudo o que lia em matéria de seu próprio corpo, em sua própria vida.

² Conforme discussão do primeiro capítulo, *A narrativa como produção de saber*.

que apenas uma escolha entre determinadas possibilidades – é uma criação, uma resposta nova a um problema colocado pelo virtual. Cada leitura de um texto é dessa forma uma leitura diferente, da qual podem emergir novos significados; o texto é tecido pelo leitor, retalhado e depois costurado, formando uma trama única que pode tanto criar quanto desconsiderar elos e conexões da rede textual.

É esta mobilidade do sentido que o modelo do hipertexto garante ao ser utilizado como operador de leitura do literário, permitindo que a partir dela se produza uma gama de saberes cambiantes que são, por definição, impossíveis de unificar numa totalidade. Traz-se, assim, para a cena da própria investigação a discussão sobre o saber narrativo como um não saber, como um conhecimento que só se produz enquanto se sabe incapaz de totalização e finitude, ao mesmo tempo em que se assegura aos estudos literários a criação de linhas de fuga a interpretações rígidas, a possibilidade de estabelecer conexões que ampliem e amplifiquem o texto e que abram espaço para a intervenção ativa e crítica daquele que sobre ele se debruça:

Se atribuir sentido a um texto é conectá-lo a outros, é construir um hipertexto, o sentido será sempre móvel, em virtude do caráter variável do hipertexto de cada interpretante – o que importa é a rede de relações estabelecida pela interpretação. Estaria assegurada, dessa forma, uma das virtudes da literatura, segundo Ricardo Piglia: permitir ao escritor e, por extensão, ao leitor “escapar desses lugares nos quais é comum ficarmos presos”. (MIRANDA, 2004, p. 102)

Procurando escapar dessas prisões através de uma leitura hipertextual traçaremos alguns percursos por *O castelo dos destinos cruzados*, conectando-o ao conjunto da obra de Calvino e à discussão sobre as possibilidades de construção de um saber narrativo a respeito da literatura. Como em qualquer hipertexto, estaremos diante de uma topologia da mobilidade, na qual o sentido se produz a partir do

estabelecimento de nós e conexões em variação constante, cristalizados momentaneamente apenas em virtude do estabelecimento de um trajeto de leitura.

2.1 A mesa do castelo como espaço do hipertexto

O hipertexto é manter no interior de um só texto todos os textos virtuais possíveis.

Paolo Fabbri

O castelo dos destinos cruzados teve sua versão definitiva publicada em 1973, sendo composto por dois textos, “O castelo dos destinos cruzados” e “A taverna dos destinos cruzados”. O primeiro deles foi inicialmente publicado em 1969, como parte do livro *Tarocchi, il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, e utiliza o baralho de tarô pintado por Bonifácio Bembo, por volta da metade do século XV, para os duques de Milão. O segundo texto utiliza o mesmo método de construção, mas a partir de um baralho de tarô que alcançou maior difusão popular, conhecido como tarô de Marselha.

Para o desenvolvimento da história Calvino dispôs de dois campos narrativos: a narrativa iconográfica do tarô (cujas representações gráficas aparecem às margens do texto) e a narrativa literária, articuladas pelo movimento dos personagens e do narrador/leitor. Em volta da mesa de um castelo – ou de uma taverna – vários personagens, que se encontram mudas após a travessia de um bosque, narram através de um baralho de tarô a história de suas vidas. A mesa vai sendo preenchida com as cartas do tarô escolhidas pelo personagem que apresenta sua história, cuja narrativa só se efetiva com a participação do leitor-intérprete – no

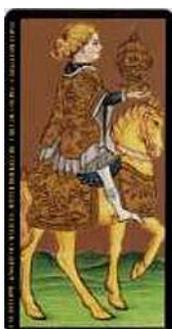
caso, o narrador – num movimento repleto de possibilidades, avanços, recuos e transformações. Não há nada, nesse processo, da aleatoriedade dos jogos de tarô: cada carta é escolhida no maço, tendo sua posição definida pelas que a antecedem e que virão a sucedê-la. Diante dessa narrativa iconográfica um narrador-leitor, não muito seguro de sua interpretação, relata sua própria experiência de leitura, marcada por dúvidas, hesitações e correções.

É, assim, a partir da distribuição espacial das cartas na mesa que tempo, ação e personagens vão sendo delimitados. E a história do castelo só se completa com a participação de todos os personagens, com a junção de todas as pequenas histórias que, se não se cruzam no campo da diegese, se encontram no campo discursivo. A mesa do castelo vai sendo preenchida com os elementos escolhidos pelo personagem que apresenta sua história; essa narrativa, no entanto, só se efetiva com a participação do leitor-intérprete, no caso, o narrador. A interação se faz necessária para que a história do castelo possa ser construída, e os personagens que circundam a mesa constroem uma rede cuja centralidade se desloca a cada momento, até que todas as cartas do baralho de tarô tenham sido utilizadas:

O quadrado agora se encontra inteiramente recoberto de cartas de tarô e de histórias. (...) De fato, a tarefa de decifrar as histórias uma por uma fez-me negligenciar até aqui a peculiaridade mais saliente de nosso modo de narrar, ou seja, que cada relato corre ao encontro de outro relato e, enquanto um dos convivas dispõe sua fileira, outro comensal no outro extremo da mesa avança em sentido oposto, de modo que as histórias contadas da esquerda para a direita ou de baixo para cima podem ser igualmente lidas da direita para a esquerda ou de cima para baixo, e vice-versa, tendo-se em conta que as mesmas cartas apresentando-se numa ordem diversa não raro mudam de significado, e a mesma carta de tarô serve ao mesmo tempo a narradores que partem dos quatro pontos cardeais. (CALVINO, 1994a, p. 63)

A mesa do castelo pode ser pensada assim como o espaço do desenvolvimento da história, ou como a própria história, para a qual a distribuição espacial das cartas é fundamental; a mesa do castelo é assim o espaço do hipertexto, a rede narrativa reticular construída por Calvino a partir dos elementos do tarô³. Tomemos por condutora a primeira história de *O castelo dos destinos cruzados*, a “História do ingrato punido”. A narrativa começa com um bosque que precisa ser atravessado e no qual se encontra um castelo para dar pousada aos viajantes, que parecem ser nobres abastados. Sentados ao redor da mesa do castelo, eles percebem que a travessia do bosque os deixara mudos e seu desejo de narrar as aventuras vividas nesta travessia via-se frustrado pela “perda da fala”. É quando o castelão coloca sobre a mesa um baralho de tarô, para o qual se voltam as atenções de todos os visitantes.

Um dos personagens se encarrega de iniciar a narrativa, selecionando uma das cartas e colocando-a sobre a mesa diante de si. Segundo o narrador, iniciava-se assim o primeiro relato: “Todos notamos a semelhança entre sua fisionomia e a figura da carta, e pareceu-nos compreender que ele queria dizer ‘eu’ e que se dispunha a contar a sua história.” (CALVINO, 1994a, p. 14).



A carta do Cavaleiro de Copas é posta sobre a mesa. A ela o narrador atribui sentido, a partir da exploração de seus elementos iconográficos: trata-se de um jovem nobre, abastado, aventureiro e ambicioso. A significação, no entanto, só se completa no momento do próximo movimento do personagem, que enfileira mais três cartas sobre a mesa: o Rei de Ouros, o Dez de Ouros e o Nove de Paus.

³ Vale ressaltar que estamos aqui utilizando o hipertexto como um operador de leitura, um modelo possível de produção de saber e de subjetividade, e não apenas como um dispositivo tecnológico.

O narrador continua a construir sua história-leitura a partir dos elementos dispostos sobre a mesa: o pai do jovem cavaleiro (rei de ouros) faleceu, deixando-lhe uma herança considerável (dez de ouros); o jovem, com isso, parte em viagem, chegando ao bosque que todos tinham atravessado (nove de paus). Segundo o narrador, “o início da história poderia ser este” (CALVINO, 1994a, p. 18).

A essas cartas, o personagem continua a crescer outras – a Força, o Enforcado e a Temperança – das quais o



narrador se utiliza para continuar a construção de sua narrativa: no bosque, o



cavaleiro foi surpreendido por um bandido (a força), que o deixou em uma triste situação (o enforcado). Felizmente, apareceu uma bela jovem (a temperança) que poderia salvá-lo. Tal salvação, no

entanto, só se concretiza com a próxima seqüência de cartas: a fonte – representada pelo Ás de Copas, indicando a liberdade do homem – e o encontro amoroso – lido na inscrição do Dois de Copas, *amore mio* – não apenas levavam a crer na salvação do nobre, como também em uma história de amor entre ele e sua salvadora.



Nesse ponto da história, a personagem que narra sua história através das cartas do tarô põe sobre a mesa três outras cartas como se “as coisas se tivessem passado de outra forma” (CALVINO, 1994a, p. 19): o Sete de Paus, colocado primeiro, indicava que o jovem voltara ao bosque, e que o encontro amoroso, assim, não fora duradouro. Em seguida, dá



início a uma nova seqüência de cartas, à esquerda da primeira: a Imperatriz e o Oito de Copas. O deslocamento espacial aparece como determinante de uma modificação nos rumos da ação até então narrada, e o novo cenário deixa o narrador desconcertado em sua leitura das cartas. Apesar disso, ele continua sua leitura/narrativa: o jovem nobre havia encontrado uma esposa de alta estirpe (a imperatriz), e as núpcias foram comemoradas com um belo banquete (oito de copas). Até que surge um novo elemento, o Cavaleiro de Espadas, que prenunciava um imprevisto – a esta carta, o narrador



atribui diversos sentidos possíveis e declara sua



ansiedade pela próxima carta, na esperança de que ela pudesse trazer maiores explicações.

As cartas continuaram a ser colocadas (o Sol e a Justiça) e o narrador, que agora parecia não muito seguro de sua leitura das cartas e da interpretação da história que elas narravam, acaba por proferir a frase

que nos parece aglutinar todo seu processo de leitura: “Não nos restava senão arriscar conjecturas.” (CALVINO, 1994a, p. 21). É nesse jogo arriscado que o narrador continua criando sua leitura da história: um



menino (o sol) fora visto correndo no bosque, levando um manto ricamente bordado – o mesmo manto que o nobre havia perdido ao ser atacado no bosque. Ao tentar alcançar o garoto, o nobre cruza com o Cavaleiro de Espadas, que revela ser uma mulher, e diz querer justiça. Essa versão, no entanto, não satisfaz o narrador, que resolve substituí-la por outra possível interpretação:

Melhor, pensando bem, o encontro poderia ter se passado assim: uma amazona a cavalo havia saído do bosque e partira ao ataque (...), gritando-lhe:
 – Alto lá! Sabes a quem estás seguindo?
 – A quem?
 – A teu filho! – dissera a guerreira, descobrindo o rosto (...).
 (CALVINO, 1994a, p. 22)

As cartas seguintes – Dois de Espadas, Papisa e Oito de Espadas – traziam o desfecho da história: quando o nobre cavaleiro e a amazona iniciaram um duelo (dois de espadas) apareceu a Papisa, e o cavaleiro descobriu que a jovem guerreira, a mesma que o salvara no início da história, era Cibele, a deusa daquele bosque que, para vingar a ingratidão do nobre, resolve acabar com sua vida (oito de espadas).



Se tal atividade descritiva pode ser um tanto cansativa, ela possibilita que identifiquemos elementos importantes para se pensar na estrutura utilizada por Calvino na escritura do livro. Seguindo a narrativa do tarô, a lógica da escolha e colocação das cartas sobre a mesa nos aproxima das narrativas literárias baseadas

na combinatória⁴: a partir de uma série de elementos pré-determinados – no caso, as cartas do tarô – o personagem faz suas escolhas e monta sua narrativa. O *Castelo dos destinos cruzados* poderia ser visto, assim, como uma máquina poética baseada na permutabilidade. No entanto, alguns movimentos feitos pelo autor introduzem na lógica combinatória novos elementos que funcionam como complexificadores da narrativa.

O primeiro desses elementos é o narrador. Ao mesmo tempo em que é personagem da ação, ele se apresenta a nós como um leitor, um intérprete das narrativas do tarô. Se a narrativa do tarô baseia-se na combinatória, a narrativa literária apresenta-se como o percurso de leitura do narrador, como sua interpretação da narrativa iconográfica: como leitor, o narrador não faz as combinações, e sim as ressignifica a partir das problemáticas que lhe são colocadas no decorrer da narrativa. Dessa forma, os leitores de *O castelo dos destinos cruzados* não estarão brincando com a combinatória num processo de construção de narrativas previamente estipuladas; essa atitude cabe aos personagens da história. À narrativa baseada na combinatória responde o narrador que, a partir dos elementos simbólicos do baralho, reescreve literariamente a narrativa do personagem. Parece-nos que é nesse processo de reescrita narrativa que se encontra o maior diferencial da obra, proporcionando à mesma uma linha de fuga da lógica combinatória e permitindo sua aproximação com o modelo hipertextual. Ao inscrever sua leitura junto ao texto lido no tarô, o narrador de *O castelo* coloca em cena a questão da virtualização do texto discutida por Pierre Lévy (1996), encontrando – tal como o leitor do hipertexto – um suporte para objetivar seu processo de leitura.

⁴ A questão da combinatória como base da estrutura narrativa de *O castelo dos destinos cruzados* será retomada no próximo item deste capítulo.

Outro aspecto que parece possibilitar que pensemos que *O castelo* apresenta-se como mais que um simples jogo de combinações é a forma de ligação entre as diversas histórias do livro. Estas, apesar de poderem ser consideradas pequenas narrativas independentes unem-se, pela estrutura da obra, através de um movimento semelhante ao que Lévy chamou “princípio de multiplicidade”: segundo esse princípio, a rede se desenvolve de forma fractal, de forma que um nó pode conter toda uma rede e assim por diante – na narrativa, uma carta funciona como um nó, do qual pode se originar uma nova narrativa⁵.

É possível ainda aproximarmos, num movimento transversal pela obra de Italo Calvino, essa característica de desdobramento da rede em novas redes de duas das reivindicações do autor para a literatura contemporânea apontadas em *Seis propostas para o próximo milênio: a exatidão e a multiplicidade*⁶. A exatidão, segundo ele, nada tem a ver com a univocidade, aproximando-se das noções de definição, de precisão, de nitidez da obra; exatidão em oposição à inconsistência e à perda de forma. Ou seja, não se quer dizer com isso que a obra deva possuir uma significação única, e sim que ela apresente uma precisão na variabilidade das possibilidades: “A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 1995g, p. 84).

⁵ De acordo com Lévy (1993, p. 25-26), o hipertexto é caracterizado a partir de seis princípios básicos, capazes de lhe conferir a mobilidade que lhe define, quais sejam: princípio de metamorfose, princípio de heterogeneidade, princípio de multiplicidade, princípio de exterioridade, princípio de topologia e princípio de mobilidade dos centros.

⁶ *Seis propostas para o próximo milênio* é uma obra póstuma de Italo Calvino, produzida a partir das conferências preparadas pelo autor para serem apresentadas na Universidade de Harvard em 1985, num ciclo de seis conferências denominado Charles Eliot Norton Poetry Lectures. O tema escolhido por Calvino foram “alguns valores literários que mereciam ser preservados no curso do próximo milênio”. Calvino, no entanto, faleceu pouco antes de sua ida para os Estados Unidos, deixando prontas cinco dessas conferências, reunidas por sua esposa no livro em questão, cada uma dedicada a um dos seguintes valores: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

A essa forma exata – mas não rígida nem fixa – associa-se a obra múltipla, a “enciclopédia aberta”: a literatura contemporânea deve ser, conforme Calvino, uma rede de conexões entre os mais heterogêneos elementos significativos, fatos narrativos, técnicas, pessoas, imagens, sons. Enfim, um espaço de permeabilidade entre os mais distintos campos do saber, uma zona de fronteira que permita o desbordamento constante de suas margens e que dê voz ao que está do outro lado, ao que é periférico⁷. Uma obra precisa, mas capaz de proporcionar múltiplas construções significativas:

Hoje em dia não é mais possível uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice.

(...)

Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial. (CALVINO, 1995g, p. 131)

Outro princípio do hipertexto apontado por Lévy que podemos aproximar da obra de Calvino é o “princípio de metamorfose”, que garante a constante reconstrução da rede hipertextual por todos os atores nela envolvidos, como percebemos na mesa de *O castelo* – a cada história narrada pelos personagens a rede é reconfigurada, conforme se percebe pela figuras a seguir, que representam cada narrativa disposta na mesa do castelo e sua continuidade:

⁷ Ricardo Piglia aponta esse dar voz ao outro, ao que é periférico, como uma sexta proposta que agregaria às de Calvino, a idéia do deslocamento e da distância, da criação de um espaço na linguagem no qual o outro – o que está do lado de lá das margens – seja o único capaz de falar: "Parece-me então que poderíamos imaginar que existe uma sexta proposta. A proposta que eu chamaria, então, a distância, o deslocamento, a mudança de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, naquilo que se ouve, naquilo que chega do outro." (PIGLIA, 2001, p. 3)



FIGURA 1 - História do ingrato punido

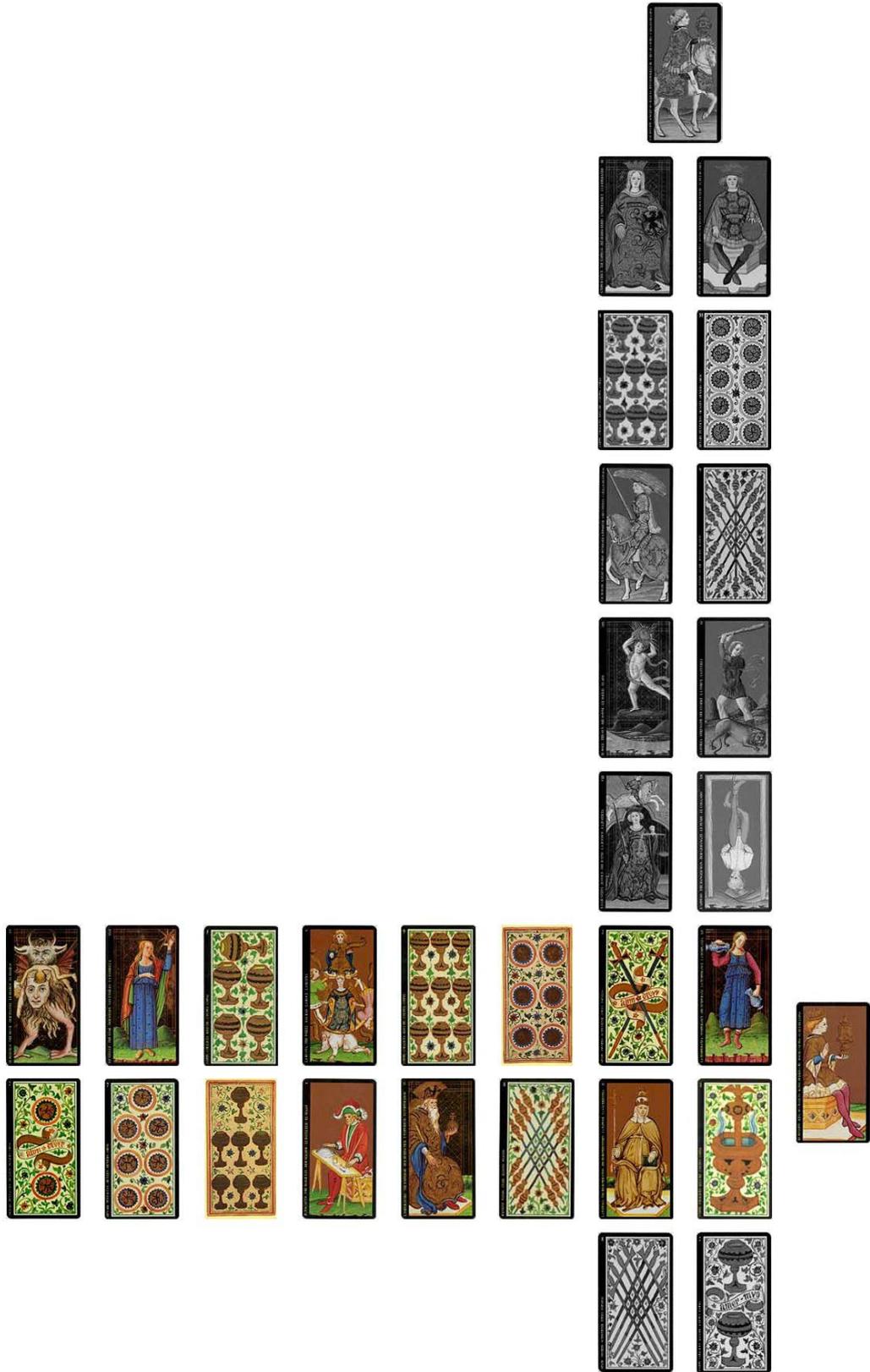


FIGURA 2 - História do alquimista que vendeu a alma

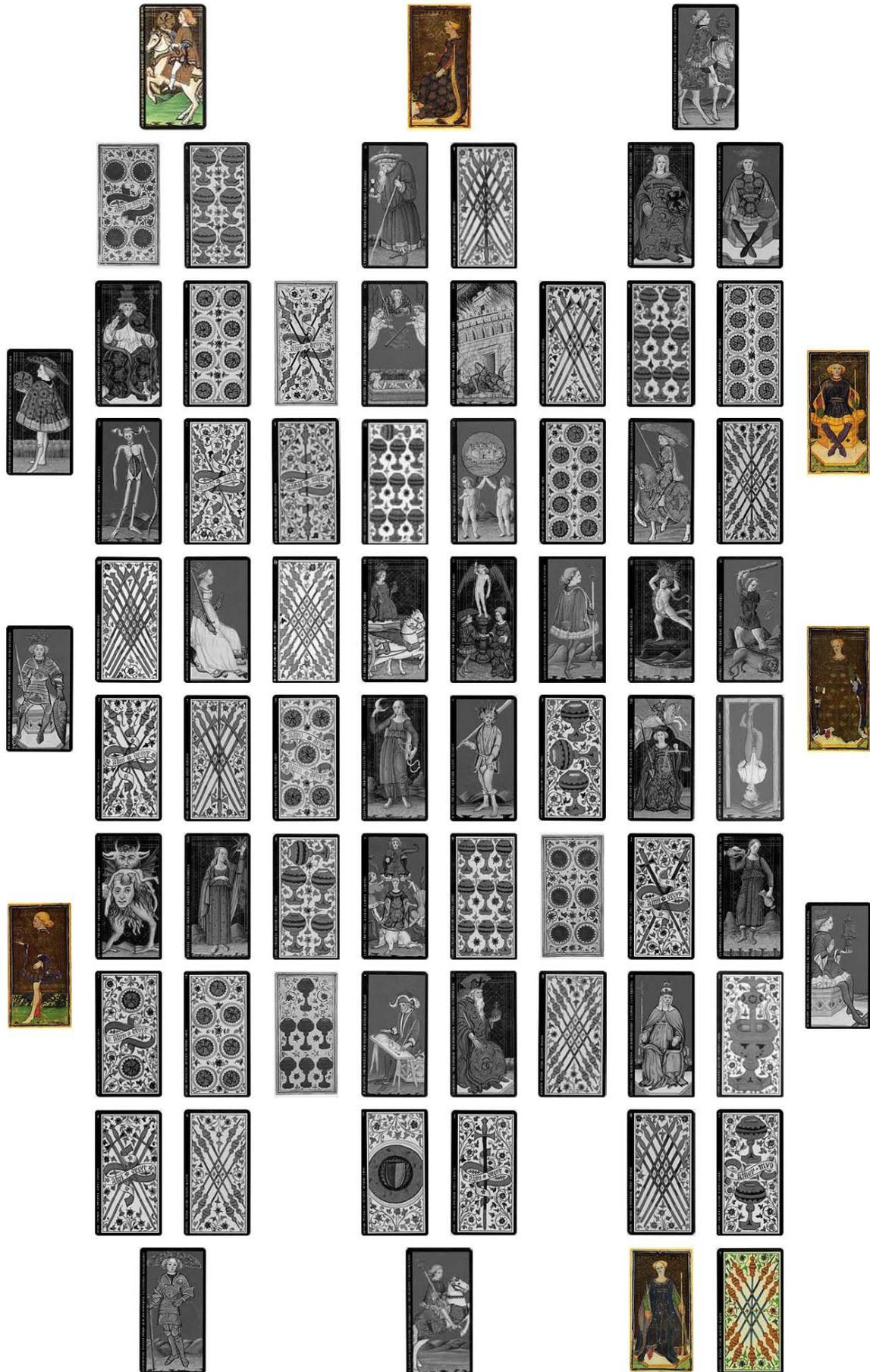


FIGURA 7 - Todas as outras histórias

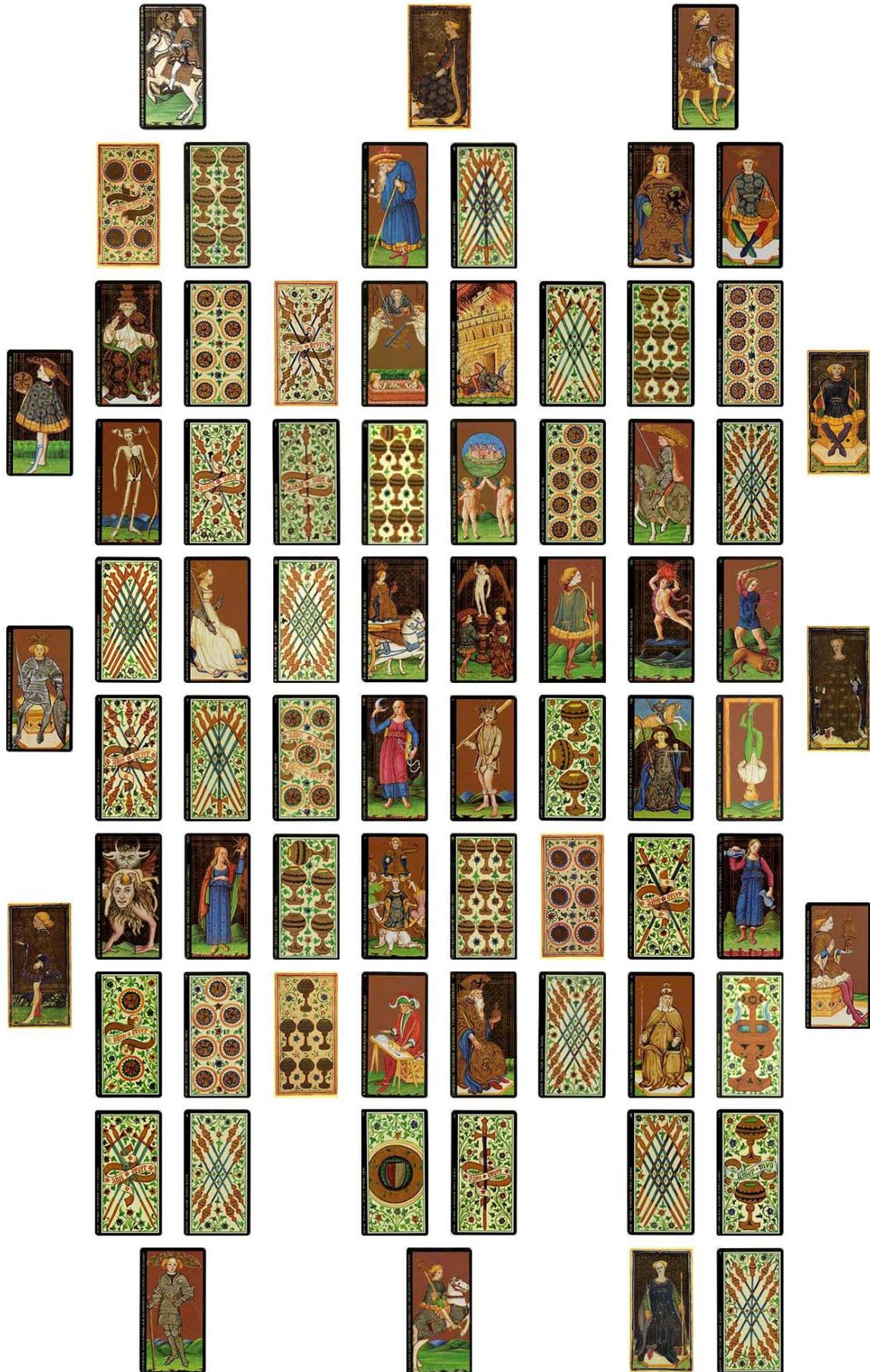


FIGURA 8 - O castelo dos destinos cruzados

Contadas na ordem em que aparecem representadas nas figuras anteriores, cada narrativa se inicia a partir de uma ou mais cartas já dispostas sobre a mesa. Dessa maneira, a cada nova narrativa a mesa tem sua configuração alterada, num movimento que nos aproxima do hipertexto por mais dois princípios: o princípio de topologia – “a rede não está no espaço, ela é o espaço” (LÉVY, 1993, p. 26), pelo qual a narrativa transforma-se no próprio espaço da mesa – e o princípio de mobilidade dos centros, que indica a presença simultânea na rede de diversos centros que se modificam a cada movimento de sentido, como na estrutura de *O castelo dos destinos cruzados*, que não apresenta um ponto fixo, mas um constante deslocamento de centralidade efetivado a cada movimento realizado pelos personagens e pelo narrador.

Mais uma vez encontramos em *Seis propostas para o próximo milênio* elementos que permitem uma leitura aproximativa entre os valores nele apontados e princípios hipertextuais, assim como na estrutura narrativa de *O castelo*, uma vez que as caracterizações do autor acerca da leveza e da rapidez em muito se aproximam dos princípios de metamorfose e mobilidade dos centros indicados por Lévy como caracterizadores do hipertexto. A idéia de uma narrativa construída em nós, em ligações fragmentárias que podem conter em si uma nova rede textual é, segundo Calvino, o princípio narrativo de *As mil e uma noites* e de algumas de suas obras, como *O castelo dos destinos cruzados*.

O que o autor deseja é uma literatura leve, um estilo ágil, capaz de retirar da linguagem e da estrutura narrativa qualquer elemento de peso. Ao falar de leveza e rapidez, ele fala de movimento, de vivacidade, de mobilidade. É a busca de uma literatura que permita a “continuidade da passagem de uma forma a outra” (CALVINO, 1995g, p. 21), a leveza da “gravidade sem peso”, da mudança constante.

Calvino não só deseja que a obra literária possa ser “semelhante à luz da lua”, como quer um leitor semelhante ao poeta Guido Cavalcanti: um leitor capaz de saltar, com agilidade e precisão, sobre as possíveis redes de significações do texto, tecendo um percurso tênue, mas marcante. Sua reivindicação é, assim, a de uma literatura que se adeqüe à rapidez e à velocidade informacional que dominam o espaço contemporâneo, exigindo a economia da narrativa e a manutenção do desejo do leitor, num momento em que “os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto”. (CALVINO, 1995g, p. 48)

A literatura que ele propõe que seja leve e rápida é, assim, constituída de uma textualidade ágil, móvel, desenvolta – uma literatura dinâmica tanto no aspecto referente à produção da obra quanto no tocante à experiência da leitura. Por isso escolhe Mercúrio como emblema dessa literatura: ele é leve, aéreo, hábil. Seus pés alados o transformam num desenvolto vetor de comunicação, num poderoso transmissor/produtor de significações.

É possível perceber, diante desse percurso de aproximação entre *O castelo dos destinos cruzados*, *Seis propostas para o próximo milênio* e o modelo do hipertexto, como metáfora de produção de sentidos, que os questionamentos e reflexões de Calvino acerca da literatura se imiscuem e tocam em momentos diversos, aproximando-se das discussões mais contemporâneas sobre a produção de conhecimento e das múltiplas possibilidades oferecidas pela narrativa. O narrador de *O castelo dos destinos cruzados* nos coloca, como leitores do livro de Italo Calvino, diante de uma rede em constante movimento, de uma estrutura espacial que necessita ser percorrida na busca do sentido e na qual podemos nos

deslocar das mais diversas formas, a partir de diferentes entradas e em direções opostas, que possibilitarão a produção de saberes e subjetividades também diversos.

2.2 O lúdico e a combinatória: o tarô e o Oulipo

Quem desce ao abismo da Morte e sobe após à Árvore da Vida – com estas palavras imaginei fosse acolhido o involuntário peregrino –, chega à Cidade do Possível, onde se contempla o Todo e se decidem as Escolhas.

Italo Calvino

Toda literatura é potencial.

Jean Lescure

A escolha de um baralho de tarô como elemento narrativo básico de *O castelo dos destinos cruzados* nos incita a diversos questionamentos e inferências, dentre os quais merecem destaque – por sua relação com a obra de Calvino – a multiplicidade de sentidos que lhe podem ser atribuídos, seu caráter combinatório e o aspecto lúdico que invoca. A construção de uma narrativa a partir das cartas do tarô pode ser identificada com um jogo do qual a polissemia, a mobilidade e a espacialidade são as regras constituintes.

A origem do tarô é controversa: há correntes que acreditam que os primeiros baralhos podem ter sido egípcios, chineses, indianos ou hebraicos, mas as primeiras provas de sua existência remontam ao século XV, em algumas regiões da Europa. Até por volta do século XVIII, o tarô era um jogo de cartas popular entre todas as classes sociais europeias, só vindo a ser utilizado como instrumento de cartomancia posteriormente. Existem baralhos de tarô bem diversificados, mas o

mais tradicional é composto por 78 cartas, divididas em duas classes: os arcanos maiores (22 cartas) e os arcanos menores (56 cartas). Os arcanos maiores são representações figurativas, denominadas com um título e numeradas de 1 à 21 – mais o coringa, que pode ou não receber o número zero⁸. Já os arcanos menores são compostos pelos números de 1 à 10 nos quatro naipes dos baralhos de mesa comuns (copas, ouros, paus, espadas), além de um rei, uma rainha, um cavaleiro e um valete de cada um desses naipes.

Como instrumento de cartomancia, o tarô apresenta formas de leitura diversificadas, mas com uma mesma estrutura geral: os arcanos maiores trazem as noções básicas do que se narra, enquanto os arcanos menores aparecem como elementos adicionais, que acrescentam detalhes e ajudam a esclarecer melhor os arcanos maiores. Cada carta possui um significado, derivado dos diversos elementos gráficos que a compõem e de sua posição (normal ou de cabeça para baixo). Além desse significado individual das cartas, a interpretação do tarô leva em conta o posicionamento de uma carta em relação à outra, à medida que são postas à mesa⁹.

Ao optar, assim, por esse jogo específico de cartas como matriz narrativa de *O castelo*, Calvino coloca diante de seu leitor todo o universo simbólico que circunda o jogo do tarô. Através dessa estratégia narrativa, Calvino como que nos convida a entrar em um jogo, cujas regras são ao longo de toda a narrativa

⁸ Os arcanos maiores são denominados da seguinte forma: I - O Mago, II - A Papisa, III - A Imperatriz, IV - O Imperador, V - O Papa, VI – O Amor (ou Os Amantes), VII - O Carro, VIII – O Juízo (ou A Justiça), IX - O Eremita (ou O Ermitão), X - A Roda da Fortuna, XI - A Força, XII - O Enforcado, XIII - A Morte, XIV - A Temperança, XV - O Diabo, XVI - A Torre (ou A Casa de Deus), XVII - A Estrela, XVIII - A Lua, XIX - O Sol, XX - O Julgamento, XXI - O Mundo, Coringa - O Louco. Nos mais antigos baralhos os arcanos maiores costumavam não ser numerados e por vezes não traziam seu nome inscrito na carta, como é o caso do baralho pintado por Bonifácio Bembo e utilizado por Italo Calvino em *O castelo dos destinos cruzados*. *A taverna dos destinos cruzados*, por sua vez, utiliza o Tarô de Marselha, que apresenta tanto a numeração quanto a inscrição do nome.

⁹ A respeito do tarô (sua origem, significado e formas de jogo) ver COUSTÈ (1983), GODO (1985) e CONVER (2006).

apresentadas e, ao mesmo tempo, subvertidas. Se a lógica da distribuição espacial e a interpretação iconográfica das cartas continua a ser a tônica dominante da narrativa, o objetivo torna-se outro (não prever o futuro, mas narrar passado e presente), assim como é reiteradamente questionada a autoridade daquele que interpreta as cartas (no caso, o narrador). O jogo do tarô é reapropriado pela narrativa, e sua polissemia utilizada tanto a serviço da imaginação narrativa – o livro utiliza o tarô como uma espécie de máquina de criação, com a qual é possível a geração de inúmeras histórias – quanto da reflexão sobre o literário.

Como em outros jogos¹⁰, *O castelo dos destinos cruzados* se estrutura como um sistema extremamente complexo, uma atividade que coloca em diálogo permanente as noções de limite, liberdade, regras e invenção. Todo jogo é, conforme Caillois (1986), um sistema de regras voluntariamente aceitas, e a única coisa que o faz existir é o fato de aqueles que decidem jogá-lo optarem por fazê-lo e por aceitar as regras em questão, ainda que as mesmas sejam arbitrárias e imperativas. A escolha de participar ou não do jogo é livre, mas a partir do momento em que se aceita entrar no mesmo é preciso acatar seus limites, respeitar suas regras, sob a pena de invalidar o próprio jogo, caso isso não ocorra. Quando a regra é subvertida pode-se chegar a dois pontos opostos: o fim do jogo ou a criação de um jogo diferente a partir das novas restrições.

Outro limite perceptível no jogo e que se reflete também na narrativa do autor italiano é a delimitação espacial e temporal que determina “isso é um jogo”. Existe um espaço para o jogo: pode ser o tabuleiro numa partida de xadrez, o estádio num torneio de futebol ou a mesa de um castelo na narrativa em questão. O mesmo ocorre com a questão temporal: a partida começa e termina com um sinal,

¹⁰ A respeito de jogos ver CAILLOIS (1986), HUIZINGA (1971), VALERI (1994). Sobre a relação entre jogo e literatura, ver CASTRO.

seja ele o movimento da primeira peça, o apito de um juiz ou a escolha de uma carta. Dessa forma, delimita-se o terreno do jogo, que é uma espécie de espaço-tempo neutro, um ambiente recortado da totalidade que o circunda e no qual devem ser observadas determinadas regras. Tais regras, no entanto, não podem tornar o resultado final do jogo previsível, pois uma de suas molas propulsoras, um de seus aspectos de maior atratividade é justamente o fato de ser uma atividade incerta, cujo resultado apenas é conhecido ao final da jogada.

Para isso, o jogo precisa permitir a invenção, a presença do aleatório, o inesperado – ainda que nos limites estabelecidos por suas regras – como forma de garantir a novidade, a mudança, a transformação. A atividade lúdica coloca seus participantes diante de uma situação inicial que pode se repetir por inumeráveis vezes, mas a partir da qual podem se produzir também inúmeras combinações, sempre novas e diversas. No jogo narrativo de *O castelo dos destinos cruzados*, Calvino brinca com esses limites, fazendo do baralho de tarô uma verdadeira linguagem, na qual a combinação diversificada de elementos produz resultados os mais variados possíveis. O autor joga com a combinatória, experimentando os elementos, invertendo sua posição, reinventando seu sentido a cada história narrada por um novo personagem.

Sua estratégia de utilização do tarô como máquina narrativa na produção de uma obra ficcional converge no mesmo sentido de suas investigações acerca da combinatória¹¹ e de seu envolvimento com o Oulipo – *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Ateliê de Literatura Potencial), grupo literário-matemático fundado na

¹¹ No ensaio “Cibernetica e fantasmia (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)”, de 1967, o autor formaliza suas reflexões acerca da combinatória e de suas possibilidades de utilização pela literatura (CALVINO, 2002q).

França em 1960. A produção de *O castelo dos destinos cruzados*, aliás, encontra-se estreitamente vinculada à relação do escritor com o Oulipo, de modo que se torna importante e enriquecedor entender um pouco melhor o grupo e a maneira pela qual Calvino esteve com ele envolvido.

Em novembro de 1960, algumas pessoas – François Le Lionnais, Raymond Queneau, Albert-Marie Schmidt, Jean Queval, Jean Lescure, Jacques Duchateau, Claude Berge e Jacques Bens – que se interessavam tanto pela literatura quanto pela matemática reuniram-se para discutir estas questões e formaram o Sélitex (Seminário de Literatura Experimental); cerca de um mês depois, registrava-se nas atas de reunião do grupo a mudança de seu nome para Oulipo – Ouvroir de Littérature Potentielle. É interessante observarmos como a definição do nome pretendia trazer em si mesma as principais informações sobre o grupo, como pode ser percebido através do texto a seguir, produzido por integrantes do grupo:

OULIPO? O que é isso? O que é aquilo? O que é este OU? E este LI? E este PO?

OU é oficina, uma fábrica. Para fabricar o quê? A LI.

LI é literatura, aquilo que se lê e que se rasura. Que tipo de LI? A LIPO.

PO significa potencial. Literatura potencial em quantidade ilimitada, potencialmente produtiva até o fim dos tempos, em quantidades enormes, infinitas para todos os fins práticos.

QUEM? Ou, dito de outro modo, quem é responsável por esta empreitada insana? Raymond Queneau, chamado RQ, um dos pais fundadores, e François Le Lionnais, dito FLL, pai-cooperador, companheiro fundador e primeiro presidente do grupo, seu Presidente-Pundador.

Que fazem os oulipianos, os membros do OULIPO (Calvino, Perec, Marcel Duchamps e outros, matemáticos e literatos, literatos-matemáticos e matemáticos-literatos)? Eles trabalham.

Claro, mas em quê? Em fazer avançar a LIPO.

Certo, mas como?

Eles inventam restrições. Restrições novas e antigas, restrições difíceis, menos difíceis e demasiadamente difíceis. A Literatura Oulipiana é uma LITERATURA SOB RESTRIÇÕES.

E um AUTOR oulipiano, o que é ele? É um "rato que constrói para si mesmo um labirinto do qual se propõe a sair".

Labirinto de quê? De palavras, de sons, de frases, de parágrafos, de capítulos, de livros, de bibliotecas, de prosa, de poesia, de tudo isso... (BÉNABOU e ROUBAUD)

A citação é extensa, mas acredito que traduz a especificidade do Oulipo para seus próprios membros. O Oulipo formou-se como um grupo que pretendia explorar a potencialidade da literatura através da elaboração e utilização de rígidas regras formais, às quais chamavam *contraintes*¹², que poderiam ser normas já existentes na própria literatura (como o palíndromo ou o lipograma, por exemplo) ou transpostas do campo da matemática (como a combinatória e diversas de suas variações)¹³. Tomando esse objetivo como referência geral, os trabalhos do Oulipo seguiam duas linhas, nem sempre muito distintas uma da outra: a analítica – na qual obras literárias do passado eram investigadas na tentativa de se descobrirem restrições ainda não completamente exploradas – e a sintética – que pretendia criar novas regras que pudessem servir como técnica de criação para outros escritores. O trabalho do Oulipo, no entanto, começou a mudar com a entrada no grupo de escritores como Jacques Roubaud, Georges Perec e Italo Calvino. Segundo Pino (2001), mais do que em criar novas estruturas para outros escritores estes autores se interessavam em explorar as possibilidades que as regras formais ofereciam à literatura, em experimentar estas regras até alcançar seu limite – e quem sabe extrapolá-lo. Enfim, em produzir novos textos literários a partir da exploração de restrições.

A aproximação de Calvino com o grupo acontece, dessa maneira, de forma coerente e contígua ao seu processo de escrita – no Oulipo ele encontrou, de

¹² A tradução mais encontrada nos textos em português a respeito do Oulipo é a de restrições, a qual adotaremos.

¹³ No site oficial do Oulipo (www.ouliipo.net) há uma seção dedicada às diversas restrições identificadas pelo grupo, que conta com aproximadamente 80 tipos diferentes organizados em ordem alfabética.

forma sistematizada, programática e coletiva, várias das questões que perpassavam sua obra: o trabalho com a literatura a partir do desbordamento de fronteiras entre esta e a matemática; a reflexão sobre os procedimentos da escrita, por vezes refletindo-se na própria escrita; o aspecto lúdico da atividade de criação literária, mesclado à definição de projetos para o desenvolvimento da mesma; a intertextualidade como atitude corrente (vale lembrar que os oulipianos chamavam seus “plagiadores por antecipação” aqueles autores nos quais, em suas atividades analíticas, identificavam procedimentos restritivos), entre outros. Calvino já era oulipiano antes mesmo do Oulipo¹⁴. Seu olhar transversal sobre o mundo, sua preocupação com os procedimentos dos processos de criação narrativa, o desejo de explorar a literatura em suas mais diversas potencialidades tiveram com o Oulipo um encontro produtivo que resultou em obras interessantes, ricas e complexas, que são muito mais do que simples brincadeiras formais – apesar de seu claro componente lúdico.

O castelo dos destinos cruzados, *Se um viajante numa noite de inverno* e *As cidades invisíveis*, consideradas as obras mais oulipianas do autor, partem de uma estrutura narrativa baseada nas restrições para explorar suas possibilidades, construindo uma rede de sentidos múltipla e intrincada que extrapola a estrutura utilizada e desloca, assim, os limites da própria estrutura. As restrições não eram para o Oulipo e para Calvino instrumentos constrangedores da liberdade criativa e sim, ao contrário, uma fonte inesgotável de possibilidades de criação – como as regras de um jogo o são para o desenvolvimento do próprio jogo. Segundo os

¹⁴ Esta afirmação costuma ser feita também a respeito de Georges Perec (DOSSIÊ..., 2001; PINO, 2001, 2004).

oulipianos, todo texto é construído sob a coação de determinadas regras (sejam elas gramaticais, culturais, ou mesmo de modelos literários definidos como o soneto), muitas vezes nem percebidas como tais e encaradas como naturais. Por isso, acreditam que definir as restrições sob as quais o autor construirá seu texto dá a ele mais liberdade, uma vez que as regras auto-impostas são conhecidas¹⁵. Com isso, o autor irá constranger a linguagem, obrigando-a a extrapolar seu uso comum e ampliando assim suas potencialidades de produção de sentido e criação, conforme aponta o próprio Calvino:

A estrutura é liberdade, produz o texto e ao mesmo tempo a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Esta é a novidade que se encontra na idéia da multiplicidade 'potencial' implícita na proposta de uma literatura que venha a nascer das limitações que ela mesma escolhe e se impõe. Convém dizer que no método do "Oulipo" é a qualidade dessas regras, sua engenhosidade e elegância que conta em primeiro lugar; se a ela corresponderá logo a qualidade dos resultados, das obras obtidas por essa via, tanto melhor, mas de qualquer modo a obra é apenas um exemplo das potencialidades alcançáveis somente por meio da porta estreita dessas regras. O automatismo por meio do qual as regras do jogo geram a obra se contrapõe ao automatismo surrealista que apela para o acaso ou para o inconsciente, isto é, confia a obra a determinações não controláveis, às quais só resta obedecer. Em suma, trata-se de opor uma limitação escolhida voluntariamente às limitações sofridas impostas pelo ambiente (lingüísticas, culturais, etc.). Cada exemplo de texto construído segundo regras precisas abre a multiplicidade "potencial" de todos os textos virtualmente passíveis de escrita segundo aquelas regras e de todas as leituras virtuais desses textos. (CALVINO, 1995f, p. 270)

As restrições seriam, assim, apenas o começo do processo de escritura oulipiana – pelo menos para os membros mais interessados no processo de criação, como Calvino e Perec –, ao qual se seguirão diversas etapas de exploração e recriação das mesmas no sentido de amplificar sua potencialidade criativa. É esse

¹⁵ "O clássico que escreve sua tragédia observando certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora." (Raymond Queneau *apud* DOSSIÉ..., 2001, p. 45.).

transbordar a regra do jogo e elevá-la à sua enésima potência que garantirá a qualidade literária das obras desses autores. Nas palavras de John Barth, citado por PINO (2001, p. 49), é nesse movimento que se encontra o mérito de Calvino: “Ele sabia quando parar de formalizar e começar a cantar – ou melhor, quando fazer os próprios rigores formais cantarem.”

Em *O castelo* Italo Calvino utiliza com grande ênfase duas restrições, a combinatória e o palíndromo, que funcionam como as regras básicas do jogo narrativo que desenvolve ao longo da obra. As cartas do tarô são combinadas de inúmeras maneiras, com histórias que podem ser lidas a partir “dos quatro pontos cardeais”. No entanto, a originalidade da obra não é o aspecto lúdico da combinatória, evidenciado na narrativa iconográfica e na criação das diversas histórias que compõem o livro. Seu maior diferencial é a inclusão de um novo elemento no jogo, o narrador, que ao mesmo tempo em que se submete às regras as desacredita, criando um segundo eixo narrativo, no qual o processo de escrita e de leitura – o jogo literário – é discutido de forma incorporada à trama ficcional. É com esse movimento que o autor para de formalizar e começa a cantar, e é principalmente a partir desse canto que os saberes a respeito da literatura são colocados em movimento, reiterados, alterados ou recriados a partir do próprio fazer literário.

Neste capítulo procuramos indicar como alguns aspectos da estrutura narrativa de *O castelo dos destinos cruzados* – como a possibilidade de aproximação entre esta obra e o modelo hipertextual e seu aspecto lúdico, de um jogo cuja regra principal é a combinatória – propiciam ao mesmo tempo uma multiplicidade de leituras e abrem caminho para o desenvolvimento das potencialidades criativas da literatura, através de processos constantes de

desbordamento das fronteiras rígidas das regras formais. No próximo capítulo procuraremos identificar as reflexões e os saberes acerca de duas questões bem específicas da literatura engendradas pela estrutura narrativa e pelo enredo ficcional da obra: a escrita e a leitura.

3 SABERES DA ESCRITA, SABERES DA LEITURA

Espero que meus leitores leiam em meus livros algo que eu não sabia, mas só posso esperar isso daqueles que esperam ler algo que eles não sabiam.

Italo Calvino

Escrita e leitura são duas questões caras aos estudos literários, sobre as quais é possível encontrar perspectivas teóricas de abordagem muito distintas entre si. Um aspecto, no entanto, costuma aproximá-las: a importância, nessas reflexões, do papel dos sujeitos responsáveis pelos dois procedimentos – o autor e o leitor –, tendo ambos seus lugares estabelecidos e discutidos relativamente ao texto que os determina. Nos estudos literários, percorre-se uma trajetória teórica que, entre idas e vindas, elege a cada nova escola um dos elementos primordiais da tríade literária como critério de análise e interpretação: o autor, o texto ou o leitor.

Nesse sentido, é possível traçar um panorama sucinto de perspectivas teóricas-limite, que são continuamente entremeadas por correntes menos rígidas de investigação capazes de estabelecer o diálogo entre as anteriores¹. Torna-se importante ressaltar, entretanto, que o objetivo deste capítulo é identificar saberes acerca da escrita e da leitura que podem ser construídos a partir da narrativa de *O castelo dos destinos cruzados* e de outros textos de Italo Calvino, de forma que esse breve apontamento das diferentes perspectivas teóricas sobre o tema não visa a aprofundar, defender ou refutar as premissas de uma ou outra perspectiva literária, mas tão somente apresentá-las com o intuito de perceber os diálogos que podem ser estabelecidos entre a ficção do autor e tais perspectivas.

¹ Para uma perspectiva crítica das diversas correntes teóricas que abordam, no âmbito dos estudos literários, as discussões acerca da escrita e da leitura, ver COMPAGNON, 2001.

Nas discussões sobre a escrita, a tônica dominante parece ser a questão da intencionalidade do autor, de modo que a leitura e a reflexão teórica sobre um texto literário norteiam-se pelo desejo e pela necessidade de se descobrir o que o autor quis dizer, ou seja, o sentido do texto é determinado pela intenção do autor. Segundo essa perspectiva, o texto teria um sentido único, dependente do que o autor quis dizer ao escrevê-lo, e a função do estudo literário seria o resgate dessa intenção e, conseqüentemente, do sentido a ela relacionado.

O questionamento dessa perspectiva de reflexão – que tem como principais argumentos a diferença entre o que foi a intenção do autor e a forma como ele efetivamente a expressou; a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de recuperação dessa intenção original; o fato de que qualquer interpretação deve ser pensada numa perspectiva histórica e contextual – desenvolve-se no sentido do deslocamento do autor para a periferia dos estudos literários e coloca sob os holofotes um novo protagonista: o texto, a estrutura, o que foi efetivamente materializado pelo autor num objeto escrito. O texto, ao ser produzido, desvincula-se do autor, torna-se independente, autônomo, e é através de suas próprias estruturas que deve ser interpretado. Diante desse texto auto-suficiente, é necessária uma leitura fechada, neutra, atenta apenas aos elementos do próprio texto.

Essa perspectiva também vem a ser questionada pelos estudos literários: o texto, por si só, não diz nada; ele só vai efetivamente produzir sentido no momento em que é lido. Levando ao extremo tal perspectiva, um texto seria capaz de produzir tantos sentidos distintos quanto fossem as leituras dele feitas. É, assim, apenas com o processo da leitura que um texto adquire sentido, passando a ser visto como

uma estrutura potencial que só se concretiza no momento em que é lida. A análise literária e a produção de sentido passam a ser, assim, conduzidas pelo leitor².

Diante dessas diferentes possibilidades teóricas e dos conhecimentos por elas engendrados no tocante à escrita e à leitura, a narrativa ficcional permite a tessitura de novos saberes, que se articulam no âmbito da própria narrativa, estabelecendo com as diversas teorias diálogos reticulares no quais os limites entre ciência e narrativa, entre teoria e ficção diluem-se, mesclam-se, interpolam-se num movimento fluido e dinâmico. Em *O castelo dos destinos cruzados*, os papéis do autor e do leitor tornam-se, simultaneamente, tema narrativo e objeto de reflexão, possibilitando, por meio de sua leitura e das conexões possíveis com outras obras de Italo Calvino e com as diversas escolas teóricas, a constituição de outros saberes da escrita e da leitura. Esperamos, através desse movimento, poder demonstrar algumas das maneiras pelas quais a narrativa pode atuar de forma dialógica e constante na elaboração de uma rica e complexa teia de saberes sobre os mais diversos assuntos.

3.1 O anel de Moebius

O ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o autor existisse sozinho, ele poderia escrever tanto quanto quisesse, nunca a obra como objeto seria conhecida e seria preciso que ele desistisse de escrever ou se desesperasse. Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos.

Jean-Paul Sartre

² Para maior aprofundamento acerca das diferentes teorias que discutem as relações entre autor, texto e leitor no âmbito dos estudos literários, ver: JAUSS (1994), ISER (1996, 1999), BAKHTIN (2002), BARTHES (2004), KRISTEVA (2005), ECO (2004, 2005), LIMA (2002).

Em *O castelo dos destinos cruzados*, escrita e leitura aparecem como dois movimentos distintos e intercambiáveis de um mesmo jogo narrativo, do qual a obra resulta como produção colaborativa entre autor e leitor. As possibilidades e os limites formais impostos pela estrutura narrativa que se escolheu para a obra – a combinatória e o baralho de tarô – são explorados esteticamente e criativamente, de modo a contribuir para o desenvolvimento da temática literária como objeto da ficção. O jogo literário, dessa forma, extrapola o arranjo da obra e, ultrapassando as questões relativas à combinatória e ao uso do tarô, reverbera na história que se narra e nas reflexões que esta narrativa permite: o autor utiliza a estrutura que criou para a obra como elemento propiciador da discussão, como mote para o jogo reflexivo sobre leitura e escrita.

A narrativa desenvolve-se a partir de dois eixos distintos relativos aos papéis de autor e leitor. O primeiro eixo trata da narrativa iconográfica das cartas do tarô, no qual uma das personagens emudecidas que se encontra no castelo ou na taverna exerce a função do autor, utilizando as cartas do baralho para contar sua história. Neste processo, o personagem do narrador – que reflete todos os outros personagens envolvidos no jogo no momento em que a narrativa iconográfica é apresentada – cumpre o papel do leitor. Num segundo eixo, temos a narrativa literária propriamente dita, na qual o personagem do narrador/leitor vai atuar como o autor de uma versão da história baseada em sua leitura das cartas do tarô, versão esta que será lida pelos leitores empíricos do livro em questão.

Leitura e escrita aparecem então como as duas faces de um mesmo jogo, um jogo no qual não há vencedores ou perdedores: a obra – podemos aqui ampliar a noção de obra para a de literatura – é produto do diálogo entre autor e leitor, é um jogo que só existe em função da atuação desses dois sujeitos, cujos papéis são

continuamente intercambiados. Nesse jogo narrativo, não há a preponderância de um sobre o outro: se o narrador-leitor tem diante de si uma imensa variabilidade de interpretações possíveis para a história narrada através do tarô (e o tempo todo explicita essas múltiplas possibilidades em sua própria narrativa), quem dá as cartas deste jogo – literalmente – é o autor do primeiro eixo narrativo. No entanto, ao longo de toda a narrativa esses papéis estão em constante mobilidade: o personagem autor que conta sua história através das cartas é, no momento seguinte, o personagem leitor que procura, como o narrador, interpretar a história que se desenrola à sua frente e, mesmo no eixo da narrativa literária, o narrador atua ao mesmo tempo como leitor de uma história que passa a narrar.

É importante esclarecer aqui a que autor nos referimos ao dizer que, em *O castelo*, autor e leitor participam do mesmo jogo em igualdade de condições. O autor a que nos referimos não tem como características definidoras as noções de autoridade e de propriedade do sentido – unívoco – da obra. Esse tipo de autor não tem lugar na reflexão calviniana, o que não implica que não haja nela espaço para a presença de um outro tipo de autor, que atua coletiva e solidariamente com leitor e texto no engendramento da narrativa literária. Acreditamos necessário esse esclarecimento devido ao fato de, na obra de Calvino, encontrarem-se inúmeras referências à leitura como determinante fundamental da produção de sentido como, por exemplo, em passagens de *As cidades invisíveis* (CALVINO, 2004b) – “É o humor de quem a olha que dá a forma à cidade de Zemrude” (p. 64), “Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido” (p. 123) – ou no ensaio “Cibernética e fantasma” (CALVINO, 2002q, p. 209) – “(...) O momento decisivo da vida literária será a leitura”.

No entanto, tais referências entrecruzam-se com outras que reforçam a importância do autor, daquele que narra, ainda que essa autoria seja constantemente deslocada de seu lugar de autoridade: o processo da escrita de Irmã Teodora em *O cavaleiro inexistente*; a presença marcante dos autores nas diversas narrativas de *Se um viajante numa noite de inverno*; os ensaios dedicados a analisar as obras de diversos escritores de todo o mundo, como os reunidos em *Por que ler os clássicos*. Além disso, o próprio Calvino imprime em suas obras características autorais bem definidas, fato que inclusive ficcionaliza ironicamente em *Se um viajante numa noite de inverno*:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino (...). Agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas, pensando bem, quem afirmou que este autor tem um estilo inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo. (CALVINO, 1999, p. 11, 17)

A autoria está, dessa maneira, preservada em suas reflexões, mas trata-se de uma autoria flexível, móvel, como afirma ser a sua na passagem anterior: se o autor está em constante mobilidade e se é justamente nessa mobilidade que estabelece com o leitor o diálogo que torna possível seu reconhecimento, estamos diante de um autor que não detém o sentido da obra e que nem deseja impor-lhe um sentido unívoco, como se percebe na epígrafe inicial deste capítulo, também retirada da obra anteriormente citada. Esse *looping* contínuo caracterizado pela mistura das funções de autor e de leitor, pela “passagem contínua de dentro para fora, como num anel de Moebius” (LÉVY, 1996, p. 45) parece ser o traço fundamental das reflexões sobre escrita e leitura engendradas por Calvino.

É interessante observarmos o exemplo das *Fábulas italianas* (CALVINO, 1992), projeto realizado por determinação editorial e com o qual o autor esteve envolvido por dois anos: a editora pretendia publicar uma antologia italiana de contos populares para figurar ao lado de antologias estrangeiras do mesmo estilo, tendo sido Calvino incumbido de levar adiante o ambicioso projeto. O livro foi publicado integralmente em 1956, acompanhado por uma introdução na qual o autor apresenta uma espécie de histórico de seu processo de pesquisa e escrita, fazendo considerações de cunho teórico e justificando suas escolhas metodológicas ao longo da produção da obra. A respeito desses “contos da boca do povo” (p. 15), em sua “infinita variedade e infinita repetição” (p. 13), o autor tece já alguns comentários que propiciam uma reflexão acerca das discussões da autoria, da escrita, da leitura. As fábulas, narrativas populares geralmente não atribuídas a um autor e sim a uma memória coletiva são, conforme Calvino, “iguais em todos os lugares” (p. 17). Ao mesmo tempo, porém, a fábula sempre “está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada” (p. 18).

A discussão acerca das fábulas desse modo desestabiliza os conceitos de escrita e leitura, uma vez que sua narração incorpora os dois processos simultaneamente: a matriz fabular é ao mesmo tempo lida e reescrita, num processo contínuo que garante sua permanência. Autor e leitor são sujeitos que mobilizam e são mobilizados todo o tempo pela narrativa, promovendo a tessitura constante do texto:

(...) a novela vale por aquilo que nela tece e volta a tecer quem a reproduz, por aquele tanto de novo que a ela se agrega ao passar de boca em boca. (CALVINO, 1992, p. 20)

(...) o folclore toma consciência da parte que, no próprio existir de uma tradição de narrativa, ocupa a criação poética de quem narra, (...) do contador ou da contadora, com estilo e fascínio próprios. E é

por intermédio dessa pessoa que se permuta a sempre renovada ligação da fábula atemporal com o mundo de seus ouvintes, com a história. (CALVINO, 1992, p. 22)

As relações entre autor e leitor podem ser assim associadas, no olhar que Calvino lança sobre as fábulas ou nas reflexões sobre as mesmas que se diluem ao longo de *O castelo dos destinos cruzados*, aos estudos sobre o hipertexto e ao que Pierre Lévy chama “efeito Moebius”, um movimento de “passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior”, no qual “os limites não são mais dados” e “as fronteiras nítidas dão lugar a uma fractalização das repartições” (LÉVY, 1996, p. 24-25). Leitura e escrita funcionariam, nessa perspectiva, como elementos de um jogo construído com base no confronto, na fluidez, na mistura de funções, enfim, como um processo em que o resultado depende do agenciamento coletivo de conhecimentos múltiplos: “A mutualização dos recursos, das informações e das competências provoca claramente esse tipo de indecisão ou de indistinção ativa, esses circuitos de reversão entre exterioridade e interioridade.” (LÉVY, 1996, p. 25)

Sob a perspectiva do hipertexto e das discussões sobre os processos de virtualização engendrados pelas novas tecnologias, escrita e leitura são compreendidas de maneira mais dinâmica e fluida, como processos que não podem enquadrar em definições rígidas seus sujeitos, uma vez que os mesmos estão constantemente mudando suas atitudes e funções em razão do coletivo no qual atuam. A escrita, entendida como um processo de virtualização da memória e do saber estabelece, entre este e seu sujeito, uma distância que permite o desenvolvimento de uma tradição crítica, ao mesmo tempo em que torna a discussão sobre a autoridade e a intenção fora de propósito. A leitura, por seu turno, aparece como uma forma de atualização desse texto escrito, resolvendo “de maneira inventiva e sempre singular o problema do sentido” (LÉVY, 1996, p. 35).

A análise realizada por Lévy acerca da leitura como um processo de atualização do texto destaca aspectos físicos, sensoriais e topológicos que podemos aproximar da estrutura narrativa de *O castelo dos destinos cruzados*, na qual a escrita e leitura também se constroem através da representação de uma materialidade, como processos que pudessem ser tocados, montados, expostos na página grafada:

Lemos ou escutamos um texto. O que ocorre? Em primeiro lugar, o texto é esburacado, riscado, semeado de brancos. São as palavras, os membros de frases que não captamos (no sentido perceptivo mas também intelectual do termo). São os fragmentos de texto que não compreendemos, que não conseguimos juntar, que não reunimos aos outros, que negligenciamos. De modo que, paradoxalmente, ler, escutar, é começar a negligenciar, a desler ou desligar o texto. Ao mesmo tempo que o rasgamos pela leitura ou pela escuta, amarrotamos o texto. Dobramo-lo sobre si mesmo. Relacionamos uma à outra as passagens que se correspondem. Os membros esparsos, expostos, dispersos na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costumamo-los juntos: ler um texto é reencontrar os gestos têxteis que lhe deram seu nome. (LÉVY, 1996, p. 35-36)

Esse movimento de leitura que manipula o texto, que o esburaca, rasga, dobra e costura é semelhante ao procedimento narrativo de *O castelo dos destinos cruzados*, no qual escrita e leitura se encontram e por vezes se confundem como as duas faces de um anel de Moebius, para continuarmos utilizando a metáfora de Lévy. A narrativa do tarô aparece já semeada dos brancos a ela atribuídos pela leitura do narrador, que ao mesmo tempo em que encontra determinados buracos na escrita iconográfica que procura ler, traça, entre as cartas e esses vãos, pontes, cria passagens, costurando vínculos entre os elementos dispersos.

O movimento seguinte, no qual outro personagem parte da história anterior para contar a sua própria história, mais uma vez realiza o trânsito entre as funções narrativas, e o leitor da narrativa anterior identifica entre os elementos

utilizados por ela aqueles aos quais pretende recorrer para traçar sua própria escrita. Sua leitura seleciona, identifica as cartas a serem negligenciadas e as que podem ser aproveitadas e reutilizadas; essas serão ressignificadas, relacionadas a outras cartas novas ou já lidas em outras narrativas, num processo em que mais uma vez leitura e escrita se mesclam como parte de um mesmo movimento articulador do texto. Esses movimentos ficam claros se retomamos as figuras apresentadas no capítulo anterior, por meio das quais é possível perceber como a narrativa de *O castelo dos destinos cruzados* se constrói a partir dos diversos vazios e das inúmeras pontes instituídas pelos personagens e pelo narrador da história.

A figura final, na qual se apresenta a mesa do castelo repleta de cartas e plena de histórias, é uma matriz de textos, um manancial de escritas e leituras possíveis, um universo de possibilidades narrativas disponíveis a autores e leitores que se disponham a tecê-las, a inscrevê-las dentro e fora do Moebius narrativo da literatura.

3.2 Traçados hipertextuais: costuras, remissões, caminhos

É preciso saber ler entre as linhas para encontrar o caminho.
Ricardo Piglia

Os saberes sobre escrita e leitura que podemos apreender a partir da obra de Italo Calvino disseminam-se por seus textos e por vezes parecem contraditórios, de modo a nos permitir identificar sua concepção de escrita e leitura como processos abertos e fluidos, objetos de reflexão permanente para o escritor.

Partindo da imagem do “efeito Moebius” que associa leitura e escrita em *O castelo dos destinos cruzados*, procuraremos traçar por outras de suas obras um percurso semelhante ao dos hipertextos, nos quais passagens múltiplas e cruzamentos diversos permitem uma tessitura particular do texto, de forma a apontar caminhos que identifiquem em suas obras outras referências à escrita e leitura que possam contribuir para a constituição de nossos saberes sobre as mesmas.

A escrita, ao longo da obra de Calvino, é constantemente referida como um processo de relação com o mundo que costuma exigir, no mais das vezes, um árduo trabalho com a palavra, incansavelmente burilada, remexida, planejada, na busca da melhor forma e da melhor expressão possíveis. Contrário às concepções da escrita automática ou derivada de uma exacerbada inspiração, o autor acredita que para escrever é fundamental um projeto bem definido, ao qual deve dedicar-se até que alcance seu objetivo. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, ao referir-se à exatidão como um dos valores que deseja ver preservados para a literatura, deixa transparecer com clareza o papel e a importância do autor no processo literário:

Para mim, exatidão quer dizer principalmente três coisas:
1) um projeto de obra bem definido e calculado;
2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; (...)
3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 1995g, p. 71-72).

Tal precisão, no entanto, não evoca imagens de rigidez ou um embotamento da pluralidade de leituras que uma obra possibilita: é interessante observar como o autor utiliza, para conduzir sua argumentação a favor da exatidão, textos que discorrem justamente sobre o que é vago e indefinido, concluindo que “o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais

sutil com olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros” (CALVINO, 1995g, p. 75). A escrita, assim, dependeria de um planejamento e de uma dedicação intensas, capazes de permitir que se chegue a um resultado ótimo, a uma obra que corresponda aos desejos do autor e que, ao mesmo tempo, não cerceie o leitor em seu contato com a mesma:

Gostaria que todos os detalhes que escrevo concorressem para evocar não só um mecanismo muitíssimo preciso, mas também, e ao mesmo tempo, uma seqüência de deslumbramentos que remetam a algo que permanece fora do alcance da vista. (CALVINO, 1999, p. 168)

Se ao afirmar a importância do texto literário como produto de um projeto bem definido, Calvino coloca em cena, no jogo literário, o autor e sua intencionalidade, ele indica, em outras passagens, que esse projeto não garante ao autor a autoridade e o domínio sobre os sentidos de sua escrita: “a palavra escrita tem sempre presente a anulação da pessoa que escreveu ou daquela que lerá” (CALVINO, 1994a, p. 133). Ao escrever um texto, ao mesmo tempo em que inscreve nessa escrita seu tempo, seus objetivos e suas intenções, o autor simultaneamente liberta a palavra e liberta a si mesmo da palavra, de forma que sempre é possível uma leitura de seu texto na qual apareça algo que ele próprio não sabia que ali podia estar. O sentido do texto produz-se, assim, exatamente nesse movimento de liberdade propiciado pela escrita, pelo distanciamento entre autor e palavra que ela permite, em cujos vãos podem sempre se inscrever leituras outras: “Não me interessa mais pelo que pensou um autor inencontrável, peço ao texto para me fazer pensar, aqui e agora. A virtualidade do texto alimenta minha inteligência em ato.” (LÉVY, 1996, p. 49).

Esse movimento de atualização do pensamento a partir da palavra já escrita por vezes insere o próprio autor no *looping* da produção de sentido e no vaivém pelas faces do anel de Moebius que interpola escrita e leitura, questão também referenciada pelo próprio Calvino:

Mas cada vez que se inclinam sobre as cartas sua história se lê de um outro modo, sofre correções, variantes, ressentem-se dos humores da jornada e do curso dos pensamentos, oscila entre dois pólos: o tudo e o nada” (CALVINO, 1994a, p. 123).

Freqüentemente, porém, acontece-me não mais reconhecer meus manuscritos, como se tivesse esquecido o que escrevi ou como se de um dia para o outro eu tivesse mudado a ponto de não reconhecer-me no eu da véspera. (CALVINO, 1999, p. 190).

Ler a si mesmo pode, dessa forma, levar o próprio autor a encontrar em sua escrita anterior, já afastada de si, leituras sempre novas e diversas. Tal reflexão é também pontuada nos momentos em que Calvino (2001b, 2002c) discorre sobre a tradução, indicando que traduzir é o verdadeiro modo de se ler um texto, uma vez que exige uma dedicação absoluta à palavra escrita. Ao mesmo tempo, afirma que lidar com as traduções de suas próprias obras, seja através das leituras das mesmas ou do envolvimento no processo da tradução, é a melhor maneira de ler a si mesmo, momento no qual se descobrem coisas que não se julgavam ditas – pelo menos não daquela maneira – ou confirmadas coisas que se queriam dizer. Essa leitura de si mesmo, intermediada pela figura do tradutor – leitor/autor de uma obra que é ao mesmo tempo sempre mesma e sempre outra – coloca diante do autor a discussão da autoridade e da intenção, da liberdade e dos limites, das possibilidades do literário como um campo em que escrita e leitura produzem-se coletiva e simultaneamente.

Ao lado dessas discussões sobre a autoridade do autor, identificamos também questões relativas à originalidade da produção literária. Se o autor aparece como aquele que deve elaborar um projeto preciso para sua obra, o projeto se constrói sobre o solo de uma cultura – não apenas literária – que fornece os elementos, enredos, personagens que permeiam a produção autoral: “A escrita tem em sumo um subsolo que pertence à espécie, ou pelo menos à civilização, ou pelo menos a certas categorias de renda” (CALVINO, 1994a, p. 131).

A escrita constitui-se, assim, num espaço de diálogo entre o novo e o já dito, constantemente retomado, reapropriado, furtado da situação original em que foi proferido. A escrita, assim, deixa de apresentar apenas o caráter de resultado de um projeto elaborado pelo autor e ao qual ele se dedica intensamente, para tornar-se também uma releitura de tudo o que já se produziu, de tudo o que compõe o cenário cultural no qual o artista se insere. Novidade e repetição mesclam-se na produção de uma escrita que é ao mesmo tempo autoral e coletiva, passível de novos sentidos a cada leitura que dela se realiza. Conforme Nascimento, é justamente nesse revirar o subsolo da escrita para produzir o inesperado que se caracteriza a literatura:

Tudo o que se aprendeu de cor, o que se recitou mentalmente, o que se fundou num repertório de textos é continuamente revolvido pela pena do escritor. O texto disperso na memória volta a se apresentar fluido na reescrita, sem vibração nostálgica, mas sempre como um texto que é lido/escrito pela primeira vez e que pode ser considerado como um arquivo dos materiais acumulados pouco a pouco, ao longo de estratificações sucessivas de interpretações iconológicas, de humores temperamentais, de intenções ideológicas, de escolhas estilísticas.

(...)

O milagre da pena do escritor consiste, assim, em liquefazer a tinta seca e reescrever com leveza os textos sedimentados na memória ou extrair dos resíduos das narrativas tinta para novas histórias. (NASCIMENTO, 2006)

A esse respeito é bastante interessante o diálogo travado entre Calvino e o artista plástico Tullio Pericoli por ocasião da mostra “Rubare a Klee”, de 1980, na qual Pericoli apresentou diversas obras que produziu sobre Klee. A conversa, publicada com o título “Furti ad arte” (CALVINO, 2001b), versa sobre a questão da originalidade na arte, da propriedade do artista sobre a obra produzida e da liberdade de uso dessa mesma obra a partir do momento em que ela se incorpora ao substrato da cultura. Nela, Calvino afirma que a idéia de que o artista seja proprietário de qualquer coisa é ultrapassada, uma vez que o estilo é uma coisa generalizada, um modelo ideal, de forma que “se pode dizer que a arte nasce de outra arte, assim como a poesia nasce de outra poesia e isso é sempre verdadeiro, ainda quando alguém acredita simplesmente fazer falar o próprio coração (...)” (CALVINO, 2001b, p. 1803).

Apoiar-se sobre um solo artístico comum do qual nasceriam todas as obras, no entanto, não anula o autor, que “para fazer vir à tona a voz, para existir como personalidade poética independente, começa a estabelecer relação com um modelo ou com vários modelos” (CALVINO, 2001b, p. 1803). A noção de escritor-ladrão desenvolve-se ao longo desse diálogo num movimento que parece, em si mesmo, contraditório: para produzir qualquer coisa de nova, de sua, o artista deve apropriar-se do já existente no repertório cultural com o qual lida, num processo em que o “roubo” é o próprio instrumento da criação e da novidade. E o próprio Calvino aponta, dentre suas obras, momentos em que a temática da reescritura, do refazer literário se tornam patentes:

É naqueles anos [os anos 1960] que numa ocasião radiofônica me ponho a contar o *Orlando Furioso* em prosa, com o meu estilo; nas *Cidades Invisíveis* refaço o *Milione* de Marco Pólo; depois no *Castelo dos destinos cruzados* me coloco a recontar Fausto, Parsifal, Hamlet, Macbeth, Rei Lear... (CALVINO, 2001b, p. 1806)

Se acompanharmos a discussão em sua narrativa ficcional, *O cavaleiro inexistente* parece ser aquela na qual a reflexão sobre a escritura ganha maior relevo como temática narrativa. Um dos romances incluídos na trilogia *Os nossos antepassados*³, *O cavaleiro inexistente* é a mais rica e complexa das obras da trilogia em termos narrativos. O livro narra a história de Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, que simplesmente não existe. Agilulfo não passa de uma armadura branca, brilhante e vazia. Com esta personagem, Calvino aprofunda a discussão filosófica sobre o homem contemporâneo e inicia uma reflexão metaficcional sobre a escrita através do personagem narrador do romance.

Espécie de representação poética do ato da escrita, *O cavaleiro inexistente* é narrado por uma freira, irmã Teodora, que trancafiada em um convento narra não apenas a história de Agilulfo, mas a história da escrita da história. Ela ficcionaliza suas dificuldades, os processos que a guiam, a forma como o enredo vai se construindo diante do papel – enfim, ela discute a escrita em suas mais diversas facetas, explicitando seu papel de autora desde o momento em que se apresenta ao leitor:

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim. (...) Portanto, prossigo penosamente esta história que comecei a narrar como penitência. (CALVINO, 1999d, p. 394)

³ A trilogia *Os nossos antepassados* foi publicada em 1960, reunindo as seguintes narrativas: *O visconde partido ao meio* (1951), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959). Com um universo fabular marcadamente político, poético e filosófico, Calvino apresenta três histórias fantásticas e inverossímeis, leves e divertidas, das quais afirma serem a “árvore genealógica dos antepassados do homem contemporâneo”.

Irmã Teodora aparece, assim, como o elemento que insere na narrativa a reflexão sobre a escrita e seus procedimentos: já nessa apresentação percebemos a referência ao substrato cultural, à utilização de fontes de informação, simultaneamente à abertura de espaço para a imaginação, que completa as lacunas e cria as pontes capazes de interligá-las. Consciente de que “o real e o autêntico são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 40), a narradora incorpora essa reflexão à história que conta. Ao desconstruir o processo da escrita, a narrativa autonomiza o campo da ficção, desvendando a si mesma e evidenciando seu caráter de convencionalidade:

Eu, que escrevo este livro recorrendo a documentos quase ilegíveis de uma crônica antiga, só agora me dou conta de que preenchi páginas e páginas e ainda me encontro no início da minha história (...).

Gostaria de correr a narrar, narrar rapidamente, historiar em cada página duelos e batalhas quantos fossem necessários a um poema, mas, se me detenho e tento reler, dou-me conta de que a pena não deixou marcas no papel e as páginas continuam brancas.

(...)

Eis que já posso, com uma linha rápida não obstante algumas reviravoltas, fazer aportar Agilulfo na Inglaterra e fazê-lo orientar-se para o mosteiro onde há quinze anos se enclausurou Sofrônia. (CALVINO, 1999d, p. 455-457)

Agora, devo representar as terras atravessadas por Agilulfo e por seu escudeiro durante a viagem: aqui nesta página é preciso encontrar espaço para tudo, a estrada principal cheia de poeira, o rio, a ponte, lá está Agilulfo, que passa com seu cavalo de cascos ligeiros, toc-toc, toc-toc, pesa pouco aquele cavaleiro sem corpo, o cavalo pode fazer milhas e milhas sem se cansar, e o patrão é mesmo infatigável. (...) Traço no papel uma linha reta, às vezes interrompida por ângulos, e é o percurso de Agilulfo. Esta outra linha cheia de garatujas e vaivéns é o caminho de Gurdulu.” (CALVINO, 1999d, p. 440-441)

Puro simulacro, criação que não encontra referente concreto, o cavaleiro inexistente só existe devido ao nome que ostenta: Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez,

no qual os significantes adquirem uma concretude muito maior que a personagem a que se referem – em especial quando esse personagem, que não possui “dentro nem fora”, é apenas esse nome. Agilulfo encarna em sua própria “inexistência” a questão da ficção. Não é por acaso que Calvino estabelece a forma de desaparecimento de Agilulfo ao final de seu livro. Acusado de não ter realizado os feitos que justificariam sua nomeação, o cavaleiro sai em busca da tentativa de comprovação destes – a virgindade de uma donzela que salvou há quinze anos. Quando supõe que essa virgindade realmente foi perdida e que, portanto, seu nome é inexistente, o cavaleiro desaparece afirmando: “– Não voltarão a ver nem a mim! – diz. – Não tenho mais nome! Adeus! – E penetra no bosque pela esquerda.” (CALVINO, 1999d, p. 477).

No Prefácio a *Os nossos antepassados*, o autor assim comenta a inserção da reflexão sobre a escrita em *O cavaleiro inexistente*:

A presença de um ‘eu’ narrador-comentador levou parte da minha atenção a se deslocar da história para o próprio ato de escrever, para a relação entre a complexidade da vida e a folha sobre a qual essa complexidade se dispõe sob a forma de signos alfabéticos. Num certo ponto, só essa relação me interessava, a minha história tornava-se apenas a história da pena de ganso da freira que corria sobre a folha branca.

Ao prosseguir, percebia que todas as personagens da história iam ficando parecidas, movidas como eram pela mesma trepidação, e também a freira, a pena de ganso, a minha caneta-tinteiro, eu mesmo, todos éramos a mesma pessoa, a mesma coisa, a mesma ansiedade, a mesma busca insatisfeita. (CALVINO, 1999c, p. 19)

Ler a escrita em Calvino, traçando por suas diversas obras um percurso reticular nos permite, assim, acrescer à composição de nosso painel de saberes sobre a escrita discussões que permeiam os estudos literários, e que aqui se revelam sob a forma do inconcluso, do contraditório, da complexidade que emaranha os processos de produção de conhecimento, o que indica, mais uma vez, que a

reflexão sobre o literário exige o diálogo e impossibilita a compartimentalização, tendendo para a multiplicidade das possibilidades de saber.

É em direção a essa complexificação da reflexão que caminha também o diálogo entre Calvino e Pericoli, que avança para a discussão da leitura e acaba refutando as noções de escrita e leitura como movimentos estanques e pessoais. Num primeiro momento, o escritor vai afirmar que, para o debate que estão travando, a noção de leitura aparece como fundamental, sendo talvez, ela mesma, já um roubo: existe um texto, um objeto completo, fechado, do qual por meio da leitura se apreende qualquer coisa que ele próprio já traz em si. Essa questão aparece reiteradas vezes ao longo da exaustiva reflexão acerca da literatura que Calvino realiza em *Se um viajante numa noite de inverno*, obra na qual leitura, escrita e várias outras questões relativas ao fazer literário são transformadas em matéria narrativa:

Ler (...) é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é passado, perdido, inalcançável, na terra dos mortos...

– Ou talvez algo que não está presente porque não existe ainda, algo de desejado, temido, possível ou impossível. (...) Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será... (CALVINO, 1999, p. 78)

(...) assalta-me o receio de também ter passado para “o outro lado”, de ter perdido essa relação privilegiada com o livro que só é possível ao leitor: o poder de considerar aquilo que é escrito algo acabado e definitivo, ao qual nada pode ser acrescentado nem suprimido. (CALVINO, 1999, p. 119)

No *Viajante*, Calvino narra a história do Leitor, personagem que na tentativa de levar a cabo a leitura de um livro, envolve-se numa trama que mistura falsificações, traduções, livros proibidos, leitores e escritores diversos, princípios de

romances que o protagonista nunca consegue terminar de ler... Escrita e leitura, tradução, cópia, editoria, censura, academia, estilos literários perpassam a obra como objeto temático da narrativa, num movimento auto-reflexivo em que se destaca mais a convivência do diverso e do múltiplo que a opção por uma ou outra perspectiva teórico-conceitual. É bastante interessante, nesse sentido, a conversa que se trava entre o Leitor e outros leitores numa biblioteca, ao final da narrativa, na qual cada um deles apresenta sua concepção de leitura, criando uma imagem em que o diálogo entre o diverso possibilita a ampliação do saber acerca da leitura, como se pode perceber pelos trechos transcritos a seguir:

Este é mesmo meu modo de ler, e só assim a leitura me é proveitosa. Se um livro me interessa de verdade, não consigo avançar além de umas poucas linhas sem que minha mente, tendo captado uma idéia que o texto propõe, um sentimento, uma dúvida, uma imagem, saia pela tangente e salte de pensamento em pensamento, de imagem em imagem, num itinerário de raciocínios e fantasias que sinto a necessidade de percorrer até o fim, afastando-me do livro até perdê-lo de vista. (CALVINO, 1999, p. 257)

A leitura é uma operação descontínua e fragmentária. Ou melhor: o objeto da leitura é uma matéria puntiforme e pulverizada. Na imensidade da escrita o leitor distingue segmentos mínimos, aproximação de palavras, metáforas, núcleos sintáticos, transições lógicas, peculiaridades lexicais que se revelam densas de significado extremamente concentrado. (...) Por isso minha atenção (...) não pode afastar-se das linhas escritas nem por um instante sequer. Não devo distrair-me para não deixar escapar nenhum indício precioso. (...) Por isso minha leitura não acaba nunca: leio e releio sempre, procurando a confirmação de uma nova descoberta entre as dobras da frase. (CALVINO, 1999, p. 257-258)

Também eu sinto a necessidade de reler os livros que já li (...), mas a cada leitura me parece estar num livro novo. Será que continuo a mudar e ver coisas que antes não percebera em outra leitura? (...) A conclusão à qual cheguei é que a leitura consiste numa operação sem objeto ou que seu verdadeiro objeto é ela própria. O livro é um suporte acessório ou, mesmo, um pretexto. (CALVINO, 1999, p. 258)

Cada novo livro que leio passa a fazer parte daquele livro abrangente e unitário que é a soma de minhas leituras. Isso não acontece sem esforço; para compor esse livro geral, cada livro particular deve transformar-se, relacionar-se com os livros que li anteriormente,

tornar-se o corolário ou o desenvolvimento ou a refutação ou a glosa ou o texto de referência. (CALVINO, 1999, p. 259)

Apesar de um pouco extensas, as citações anteriores justificam-se por permitir que se vislumbre a maneira pela qual o autor dispõe concepções e argumentos distintos em um mesmo espaço narrativo de maneira dialógica. Antes de serem excludentes, as pontuações reflexivas apresentadas nessa cena – e ao longo de todo o romance – convergem para a composição de um quadro multifacetado que revela o literário como um sistema complexo, cuja reflexão deve contemplar a multiplicidade de possibilidades, soluções e interpretações como constituinte de sua natureza polissêmica.

Retomando uma vez mais o diálogo “Furti ad arte”, é possível perceber que nele as próprias discussões acerca das noções de leitura e escrita – e de autor e leitor – e sua relação com a temática do roubo colocam em destaque a complexidade do campo artístico, através do questionamento do objeto artístico como propriedade particular e o processo de criação como individual:

Me parece que isso [usar imagens e invenções de outros artistas] corresponde a uma idéia de arte não centrada na personalidade do autor, mas na qual cada obra é patrimônio comum. (CALVINO, 2001b, p. 1810)

(...) talvez devemos ver o prazer de entrar em um trabalho interpessoal, em algo que nos dê quase o senso de um processo natural do qual participaram várias gerações e no qual se sai daquela luta individual da criatividade que tem a sua satisfação mas que é também muito estressante. Participar de uma criação coletiva, como alguma coisa iniciada antes de nós e que presumidamente continuará depois de nós, nos dá a impressão de uma força que passa através de nós. (CALVINO, 2001b, p. 1812)

Ao pensar o processo de produção artística – em especial a literária – como um trabalho interpessoal e coletivo, do qual participam sujeitos deslocados

temporal e espacialmente, Calvino contribui para a rasura da linha que limita as funções de autor e leitor, criando um campo fronteiriço no qual escrita e leitura transitam num movimento perpétuo que é fundamental para que a literatura subsista em meio às inúmeras transformações pelas quais passa contemporaneamente. Escrita e leitura são assim colocadas em um fluxo que multiplica as possibilidades da produção de sentidos, de saberes e de subjetividades num processo que situa na dimensão do coletivo a identificação cruzada entre autor e leitor.

Nesse percurso traçado pela obra do escritor italiano, é perceptível sua ligação com as principais reflexões e correntes teóricas no campo da literatura, que se refletem em seus ensaios e ficções, ainda que o autor não explicita uma opção por essa ou aquela vertente; antes, ele parece colocar as diversas possibilidades teóricas em jogo, permitindo a composição de um painel de produção de saberes acerca do literário que não se construa a partir de simplificações, mas sim em função de uma consciência crítica da complexidade desse conhecimento. Em suas obras, as discussões propostas pelas diversas escolas se misturam, apresentando uma forma de lidar com a questão que não exclua um nem outro sujeito, autor e leitor, do projeto literário, mas que coloque ambos em relação, num movimento complexo e muitas vezes contraditório – movimento esse que se aproxima das teorias do hipertexto – do qual resulta o fato literário.

Ao longo desse trajeto hipertextual pela obra de Italo Calvino, no qual procurávamos identificar elementos narrativos que pudessem contribuir para a constituição de saberes sobre a escrita e sobre a leitura, nos deparamos com várias outras reflexões do autor a respeito da literatura, reflexões estas que se não abordam diretamente leitura e escrita, indicam parâmetros, molduras e estabelecem as margens nas quais esta reflexão se desenvolve, de forma a nela interferir

transversalmente. Assim, é a respeito desses outros aspectos da reflexão sobre o literário que tratará o próximo capítulo, num movimento que procura amplificar os saberes sobre a leitura e a escrita e inseri-los num painel mais amplo de conhecimento acerca da literatura.

4 O SABER NARRATIVO EM REDE

É isto o que faz a literatura: discute a mesma coisa de outra maneira.

Ricardo Piglia

A literatura foi constantemente objeto de reflexão na obra de Italo Calvino, em suas mais variadas formas, o que torna possível que abordemos sua produção literária como uma rede na qual a narrativa e os saberes que dela podem resultar se articulam profundamente. Os caminhos e trajetórias possíveis para percorrer essa rede são múltiplos, e optamos por traçar nela um percurso em que pudéssemos identificar reflexões acerca da escrita e da leitura. Nesse percurso, entretanto, constantemente nos deparamos com questões que parecem ser centrais na reflexão do autor, como nós de uma ampla rede sobre os quais se concentram e se desenvolvem ramificações várias. Se essas ramificações parecem, a princípio, fugir ao trajeto proposto, logo percebemos que elas perpassam esse trajeto todo o tempo, determinando caminhos, aberturas e desvios, funcionando como discursos transversais que nele interferem continuamente.

Ao longo desse capítulo, procuraremos apontar alguns desses nós que nos parecem fundamentais às concepções relativas à literatura que permeiam a obra do autor, e que funcionam como espécies de sinalizadores para as discussões mais específicas por ele propostas. Esses nós não são os únicos passíveis de referência e identificação na obra de Calvino, mas acreditamos que sejam os norteadores mais gerais de sua produção, emoldurando a questão específica que nos propusemos a abordar; são eles a discussão sobre os chamados mundo escrito e mundo não-escrito, o aspecto híbrido de ficção e ensaio de suas obras e a noção relacional da

biblioteca como espaço de diálogo entre as diversas produções, todos eles profundamente identificados com o movimento perpétuo de desbordamento de fronteiras e limites.

Procurando caracterizar esses três aspectos que, por si só, são capazes de levar a inúmeras outras investigações, não esperamos esgotar a obra do escritor, mas antes propor interpolações entre essas questões e a temática da escrita e da leitura, no intuito de tornar visível a complexa rede de saberes sobre a literatura que pode ser articulada em torno da narrativa do autor.

4.1 Livro, além-livro: mundo escrito e mundo não-escrito

Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.

Italo Calvino

O conceito de literatura e seus limites sempre foi uma questão de interesse e reflexão para Italo Calvino, no sentido do estabelecimento do espaço literário em relação ao que estava além do mesmo – ou, para utilizar expressões do próprio escritor, o mundo escrito sempre se estabelecendo na relação com e nas fronteiras do mundo não-escrito. Esse trabalho com o literário a partir de uma posição avançada¹, ou seja, a concepção da literatura sempre trabalhada a partir da

¹ A noção de “avançado” usada ao longo deste texto está pautada no sentido em que foi amplamente discutida ao longo do seminário “*As fronteiras do saber*”, promovido pelo Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT) e pela Diretoria de Ação Cultural (DAC) da Universidade Federal de Minas Gerais, nos dias 9 e 10 de outubro de 2006, objetivando a reflexão sobre o conceito

fronteira, da margem, confere à narrativa do autor uma característica de marcante abertura ao que é diverso, ao que se encontra “do outro lado”. É no lugar de dispersão, de fluxo e trocas constantes, no “entre” saberes, que é sempre um espaço deslizante, dinâmico, mutável e poroso, que se situa o literário em Calvino. Esse aspecto é importante por permitir entrever que mesmo a discussão do que é específico para a literatura em sua obra está sempre invadindo as fronteiras de outros campos de saber, fato que deve ser sempre levado em conta ao longo do trânsito reticular por entre a mesma.

À luz dessas considerações, procurar-se-á compreender um pouco melhor como Calvino abordava a literatura e identificava seus limites e especificidades. Sem demonstrar interesse pelas dimensões “psicológicas” ou “sociológicas” dos personagens e construindo suas narrativas a partir de certa estilização dos mesmos e das tramas que os envolviam, copiar o mundo não-escrito no traço da escrita não foi característica nem intenção da literatura produzida por Italo Calvino. Em seus ensaios e ficções, o espaço do literário, que é o do mundo escrito, aparece com uma delimitação muito precisa, ainda que não fixa nem rígida. A mobilidade constante dessa posição fronteira em relação aos campos do saber equivale, no plano discursivo, a uma necessidade também constante de distinção entre o mundo não-escrito – “este que chamamos atualmente de mundo, fundamentado em três dimensões e cinco sentidos, povoado por 4 bilhões de nossos semelhantes” – e o mundo escrito – “um mundo feito de linhas horizontais, onde palavras seguem palavras, uma de cada vez, e cada frase e cada parágrafo ocupa seu lugar estipulado” (CALVINO, 1996, p. 140).

Alfonso Berardinelli, em artigo no qual traça inúmeras críticas ao estilo literário de Calvino², afirma:

Se há um erro que Calvino com certeza jamais cometeu foi o da ingenuidade de substituir a literatura pela vida. Nele a literatura permanece lucidamente um espaço bem-delimitado, bidimensional, no qual pela arte podem ser criados efeitos perceptivos ilusionistas, terceiras e quartas dimensões e jogos de espelho, mas onde permanece inconcebível que se sofra, que sejamos condenados, tornemo-nos imbecis, loucos ou culpados. (BERARDINELLI, 1999, p. 103)

Parece realmente bastante claro que Calvino nunca teve em sua obra a intenção de fazer com que o leitor se esquecesse que estivesse envolvido no processo de leitura de um texto – muito pelo contrário, em vários momentos isso é ressaltado e explicitado pelo autor. No entanto, parece também que em nenhum momento ele negue que o mundo escrito pode funcionar como um espaço de experiências – se não de eventos concretos, ao menos de uma abordagem possível dos mesmos, só possível de ser efetivada através do literário (CALVINO, 1996, p. 147). Os conceitos de mundo escrito e mundo não-escrito do autor parecem bem mais amplos que a oposição realidade/ficção; ambos são tratados como universos próprios, distintos, que se relacionam, mas não se espelham, cuja principal diferença está não no aspecto de verdade de cada um deles, e sim em sua forma: enquanto o mundo não-escrito é um *continuum*, espaço da multiplicidade e da potencialidade, o mundo escrito é um universo com princípio e fim, o espaço de um particular que se cristaliza, e que é governado por regras próprias.

² Cabe aqui fazer uma ressalva relativa à utilização do artigo em questão, que se apresenta uma análise interessante de determinados aspectos da obra de Calvino, por outro lado adota uma perspectiva sobre o projeto literário de Calvino bem distinta da considerada nesse texto. Berardinelli enxerga em Calvino um moralismo apascentador e um projeto que caminha no sentido de estabelecer o literário como fuga ao mundo real ou, quando muito, uma literatura que se posiciona em relação ao mundo como voyeur ou que deseja realizar a “domesticação da vida”. Ao contrário, pelo até agora exposto, acreditamos no projeto literário de Calvino como um projeto avançado, muito mais ligado ao desejo de saber o mundo e de criar sobre ele formas de ação as mais diversas possíveis.

A passagem de um universo ao outro é, assim, delimitada sempre pelo mundo escrito, que estabelece seus pontos inicial e final e cria as pontes necessárias para este trânsito:

(...) Amedeo gostava dos volumes grossos, e enfrentá-los lhe dava o prazer físico de enfrentar uma grande trabalhadeira. Soposá-los na mão, densos, espessos, volumosos, considerar com um pouco de apreensão o número de páginas, a extensão dos capítulos; depois entrar neles: de início um pouco relutante, sem vontade de vencer a primeira tarefa de ter em mente os nomes, de colher o fio da história; depois, ganhando confiança, correndo pelas linhas, atravessando o muro da página uniforme, e para além dos caracteres de chumbo aparecia a chama e o fogo da batalha e a bala que assobiando pelo céu se abatia aos pés do príncipe Andrei, e a loja apinhada de gravuras, de estátuas onde, com o coração aos saltos, Frédéric Moreau fazia sua entrada em casa dos Arnoux. Do outro lado da superfície da página se entrava num mundo no qual a vida era mais vida do que aqui, deste lado: como a superfície do mar que nos separa daquele mundo azul e verde, gretas a perder de vista, extensões de fina areia ondulada, seres meio animal e meio planta. (CALVINO, 1994c, p. 83)

Por isso o escritor afirma, em “Cominciare e finire”³, que “o início é o lugar literário por excelência, porque o mundo de fora por definição é contínuo, não tem limites visíveis” (CALVINO, 2001d, p. 735). Segundo ele, o início da obra literária – ou de qualquer outra obra escrita – é o momento da escolha, quando se está diante da possibilidade de dizer tudo, de todas as maneiras possíveis, e se deve optar por dizer determinada coisa e de um modo particular. Nesse momento, o escritor deverá destacar, dentro de uma infinidade de possibilidades oferecidas pelo mundo não-escrito, uma coisa determinada que passará a existir nesse outro universo, o escrito, a partir do momento em que a escrita se iniciar, de acordo com seus limites e regras

³ “Cominciare e finire” foi publicado em *Italo Calvino. Saggi*. (BARENGUI, 2001), com a observação de que era um material inédito, encontrado entre os manuscritos preparatórios das Norton Lectures – das quais resultou a publicação do livro *Seis propostas para o próximo milênio*.

próprios. É o ato da escrita que cristaliza um particular possível numa obra literária diante da infinidade potencial do mundo não-escrito:

É na página, e não antes, que a palavra (...) torna-se definitiva, isto é, transforma-se em escritura. É só pela limitação do ato da escrita que a imensidade do não-escrito se torna legível, ou seja, pelas incertezas da ortografia, pelos equívocos, pelos lapsos, pelos saltos incontroláveis da palavra e da pena. (CALVINO, 1999, p. 187)

E assim também o leitor, ao adentrar nesse universo particular que a literatura lhe oferece, atravessa como Amedeo os muros e as fronteiras entre mundo escrito e não-escrito, lançando-se numa aventura que vai ultrapassar a rigidez gráfica da página escrita para fazer dela emergir uma vida tão intensa quanto a existente do outro lado da fronteira. A literatura, entretanto, tem uma possibilidade e uma responsabilidade maiores do que o estabelecimento desses limites entre universos distintos, ainda que necessariamente permeáveis: ela se constrói exatamente nesse limite, no interstício entre ambos os mundos, na luta para alargar e transpor as fronteiras entre eles: “A batalha da literatura consiste precisamente neste esforço para sair dos limites da linguagem; ela se desenvolve sempre na borda extrema do dizível; é a exigência do que está fora do vocabulário que faz a literatura movimentar-se” (CALVINO, 1977, p. 76).

Antoine Compagnon (2001), ao discorrer sobre os diversos olhares lançados sobre as relações entre a literatura e o mundo pelos estudiosos da literatura, aponta uma lógica dicotômica estabelecida em especial a partir de meados do século XVIII, que funciona tendo por base a exclusão: “ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 126). De acordo com o histórico traçado por Compagnon, os estudos literários começam por criticar uma concepção humanista de literatura – segundo a qual “há um

conhecimento do mundo e dos homens, propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela), um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona” (COMPAGNON, 2001, p. 35-36) – e culminam na valorização e análise da literatura por meio do texto em si mesmo. Tal trajeto é acentuadamente marcado pela lingüística e por determinados ramos da antropologia, que dão a tônica a diversas correntes da teoria literária que acabam por se tornar dominantes ao longo do século XX, como o formalismo e o estruturalismo. Estabeleceu-se, nesse contexto, uma querela em torno da relação entre literatura e realidade, tendo prevalecido nos estudos literários uma concepção de autonomia da literatura em relação à realidade, ao mundo, ou ainda, do significante sobre o significado. O referencial tinha sido banido da teoria literária, que considerava em seu escopo de literário apenas uma sintaxe do texto, em detrimento de uma semântica do mesmo.

No entanto, conforme avalia Compagnon (2001, p. 108), “essa exclusão da realidade é declaradamente excessiva”, e alguns movimentos no sentido de se passar dessa lógica da exclusão a uma lógica da convivência fazem-se notar, a partir de noções como a polifonia de Bakhtin, a reavaliação da mimese por Northrop Frye e Paul Ricoeur, e a narrativa indicial de Carlo Ginzburg. Tais abordagens lançam sobre a noção de literatura um olhar de trânsito, de convergência da diversidade, de convivência da multiplicidade, um olhar avançado, da maneira como vimos aqui aplicando esse conceito:

Assim, reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. (COMPAGNON, 2001, p. 126-127)

Nesse cenário, a literatura recupera parte de seu conceito humanista e pode ser pensada como um entrelugar, como uma interface por meio da qual o ser humano pode construir uma forma especial de conhecimento sobre o mundo; não um conhecimento que se constrói por meio de uma relação em que o mundo escrito se apresenta como cópia do não-escrito, mas sim como uma forma de organização de nossos saberes sobre o mundo por meio da narrativa. E essa narrativa diz tanto de si mesma quanto desse mundo real ao qual dá um contorno e um colorido específico:

Nomear é isolar num continuum: o recorte em signos discretos de uma matéria contínua é arbitrário, no sentido de que uma outra divisão poderia ser produzida numa outra língua, mas isso não quer dizer que esse recorte não fale do continuum. Línguas diferentes nuançam diferentemente as cores, mas é sempre o mesmo arco-íris que todas recortam. (COMPAGNON, 2001, p. 123)

Com essa perspectiva, é possível aproximar as reflexões de Italo Calvino aos estudos literários, num movimento que identifica nesse recorte do *continuum* que a literatura faz sobre a realidade, que o mundo escrito faz sobre o mundo não-escrito, a ação característica da literatura, tendo como seu ápice o início do texto. Calvino evidencia esses aspectos ainda em *Se um viajante numa noite de inverno*, no qual os inícios de obras que se sucedem ao longo da trama podem ser interpretados como a abertura de espaços literários os mais diversos. Calvino se situa, assim, no que Compagnon chamou de regime do aproximadamente, do mais ou menos, ao estabelecer como marca do literário a fronteira, a passagem entre os mundos escrito e não-escrito. O autor trabalha no limite, na zona de contato em que duas diferentes realidades se relacionam perpetuamente, sem que, no entanto, confundam-se ou se sobreponham:

Na verdade, minha escrita sempre se defrontou com duas estradas divergentes que correspondem a dois tipos diversos de conhecimento: uma que se move no espaço mental de uma racionalidade desincorporada, em que se podem traçar linhas que conjugam pontos, projeções, formas abstratas, vetores de forças; outra que se move num espaço repleto de objetos e busca criar um equivalente verbal daquele espaço enchendo a página com palavras, num esforço de adequação minuciosa do escrito com o não-escrito, da totalidade do dizível com o não-dizível. São duas pulsões distintas no sentido da exatidão que jamais alcançam a satisfação absoluta: em primeiro lugar, porque as línguas naturais dizem sempre algo mais em relação às linguagens formalizadas, comportam sempre uma quantidade de rumor que perturba a essencialidade da informação; em segundo, porque ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo menos com respeito à totalidade do experimentável. (CALVINO, 1995g, p. 88)

A questão dos limites do literário e da demarcação entre mundo escrito e mundo não-escrito se apresenta também, de maneira ampliada e amplificada, ao longo de *As cidades invisíveis*, seja pelos diálogos estabelecidos entre o imperador Kublai Khan e o viajante Marco Polo, seja por meio das descrições das cidades feitas pelo veneziano. A narrativa reafirma, simultânea e constantemente, que cada cidade tem a forma que lhe atribui quem lança sobre ela seu olhar e que a cidade e o discurso sobre ela não são idênticos, apesar de apresentarem inúmeros pontos de contato. Ou seja, à reflexão sobre o literário em si, acrescenta-se a discussão sobre seu contraposto, o mundo não-escrito, cristalizado numa forma específica por meio do discurso que a seu respeito é tecido. Calvino, dessa forma, complexifica a discussão sobre a literatura, ampliando suas margens e provocando um desbordamento do literário, que só pode ter seus limites traçados à medida que toca nos limites do não-literário.

A epígrafe desse item, ao afirmar o contato não coincidente entre os mundos escrito e não-escrito, é reforçada ao longo de *As cidades invisíveis* através da referência constante a uma imagem de cidade sempre acompanhada de seu

duplo não equivalente: cidades que se refletem em cópias sempre diferentes de si mesmas, cidades que são sempre outras de acordo com o viajante que as encontra e percorre seu espaço, a multiplicidade de caminhos possíveis para se chegar a uma mesma cidade (que contudo não é nunca a mesma), a linguagem que sempre provoca enganos e que por vezes parece mais existente e concreta que aquilo a que se refere.

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar. (CALVINO, 2004b, p. 54)

Nem sempre as relações entre os diversos elementos da narrativa resultavam claras para o imperador; os objetos podiam significar coisas diferentes: uma fâretra cheia de flechas ora indicava a proximidade de uma guerra, ora uma abundância de caça, ou então a oficina de um armeiro; uma ampulheta podia significar o tempo que passa ou que passou, ou então a areia, ou uma oficina em que se fabricavam ampulhetas. (CALVINO, 2004b, p. 41)

Nessas cidades que se multiplicam em várias é possível que se perceba, paralelamente, o *continuum* do mundo escrito e as zonas de contato que este estabelece com o não-escrito por meio de uma narrativa particularizadora: recortar uma ampulheta do mundo não-escrito e inseri-la na narrativa importa em opções e renúncias que ficarão mais ou menos explícitas e que serão mais ou menos precisas conforme o escritor utilize as possibilidades que a literatura permite; ao manter junto ao objeto particularizado dentre o múltiplo uma pequena nuvem de possibilidades, o autor permite que ecoe na escrita a variabilidade do não-escrito, do que está além das palavras. Se “a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo”

(CALVINO, 1995g, p. 90), usá-la de maneira a permitir que essa passarela seja perceptível em sua fragilidade possibilita que se chegue a um deslocamento entre as fronteiras desses universos. A literatura seria, assim, uma forma de “aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com descrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras” (CALVINO, 1995g, p. 91).

Ao discutir a literatura, seus limites e especificidades, Calvino ressalta o que por vezes pode parecer incoerente: que há, sim, algo que só a literatura é capaz de fazer, mas que isso só pode ser feito à medida que ela se reconheça permeável ao não-literário. O mundo escrito e o mundo não-escrito aparecem, em sua obra, como nós de um amplo, complexo e mutável sistema em que se relacionam perpetuamente o mundo, o homem e o próprio conhecimento:

Se teoricamente se pode conceber a possibilidade de estabelecer toda a informação microscópica de um sistema fechado, na prática sabemos que os sistemas fechados não existem, que o resto do universo não para de interferir mesmo sobre os containers mais blindados. (CALVINO, 2002g, p. 247)

4.2 Fluxos, refluxos: a ficção como ensaio

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.

Max Bense

Mais uma vez a tônica dominante que identificamos na obra calviniana é a questão das fronteiras e seus deslocamentos, a reflexão sobre os limites e circunscrições. Esse trafegar pelas bordas aparece de maneira incisiva em sua obra

quando se pensa, além da discussão sobre mundos escrito e não-escrito, na distinção entre teoria e ficção em uma narrativa que se reconhece produtora de saberes. Se tomarmos como marco referencial de sua obra a consciência que demonstra das possibilidades de um saber narrativo e o desejo de potencialização das mesmas, o deslocamento contínuo entre reflexão e ficção na tessitura de uma narrativa híbrida na qual é difícil determinar margens e limites aparece como uma das possíveis estratégias para o estabelecimento de conexões entre os múltiplos questionamentos sobre o estar no mundo – conhecendo-o e nele intervindo – por ele apontados.

Ao trazer essas reflexões para o corpo da ficção, transformando-as em argumentos narrativos, o autor cria para seus textos múltiplas e complexas camadas de sentido que permitem que nelas se adentre pelos mais variados caminhos, que com elas e entre elas se estabeleçam as mais diversas conexões. Ao possibilitar que se leia sua ficção como um ensaio, insere no próprio *corpus* narrativo as discussões sobre suas possibilidades de produção de saberes e subjetividades; seu texto aparece, dessa forma, como um dos possíveis objetos de conhecimento da ciência conforme a discussão contemporânea de Santos (2003, p. 56), objetos que têm “fronteiras cada vez menos definidas; são constituídos por anéis que se entrecruzam em teias complexas com os dos restantes objectos (...)”.

Para pensar no texto que se constrói por meio da desestabilização das fronteiras, no qual a ficção ao mesmo tempo reflete sobre e é reflexo de uma teoria que apresenta, desmascara e ironiza, algumas discussões e argumentações acerca do teórico funcionam como âncoras nesse navegar através do fluxo da ficção-ensaio de Calvino. A principal destas âncoras é lançada por Compagnon num texto em que a teoria é apresentada como postura diante de seu objeto, que seriam, no caso da

literatura, os diversos discursos a seu respeito. De acordo com o autor, a teoria é acima de tudo uma desconfiança contínua, um olhar questionador perpétuo sobre o que se afirma ou se deixa perceber como evidente, uma “dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 23). Parece possível afirmar, assim, que ao virar e revirar seu objeto, questionando-o, apalpando-o e atacando-o de todos os lados, Calvino enxerta teoria em sua obra, embutindo na mesma – e por vezes explicitando esse movimento – uma reflexão perpétua sobre seu caráter literário e sobre suas possibilidades de produção de saberes e subjetividades. Garante, dessa maneira, o sentido da teoria, que seria o do olhar desconfiado, da posição questionadora, do desconcerto do senso comum. A teoria como espaço a ser atravessado, contestado pelo próprio discurso teórico, mas não só por ele.

A tessitura narrativa de Calvino faz com que o espaço da teoria seja invadido e transbordado pelo discurso outro, pelo discurso da margem, da fronteira, do que não teria a propriedade e o rigor para aí adentrar – a ficção; por meio desse movimento que violenta a teoria, o escritor reafirma seu compromisso com a mesma, garantindo-a como espaço de travessias várias. Sua narrativa híbrida é um texto outro, nem ficcional nem teórico, mais amplo que apenas a soma desses dois discursos, um terceiro texto, um refluxo, teoria-ficção, ensaio-narrativa: “Aqui o valor transformacional da mudança reside na rearticulação, ou tradução, de elementos que não são nem o Um (...) nem o Outro (...) mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de ambos.” (BHABHA, 1998, p. 54-55).

Contestando os territórios tanto da ficção quanto da teoria, Calvino as retira de um lugar estático e comodamente definido para colocar ambas em movimento, num processo de deslocamento que amplia suas possibilidades e cria

novos espaços de produção de saberes e subjetividades que são mais coletivos e diversificados. Para um escritor que enxerga em sua narrativa “um núcleo de pensamento, um desenho de idéias” (CALVINO, 1995e, p. 247), que afirma estar habituado “a ver na literatura uma busca do conhecimento” (CALVINO, 1995g, p. 39) e “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1995g, p. 121) questionar os limites entre ficção e teoria parece ser uma estratégia narrativa das mais coerentes e produtivas. Ao incorporar o ensaístico, a ficção calviniana avança em direção aos mais diversos campos do saber; entretanto, para que esse deslocamento mantenha sua qualidade de movimento constante e não se engesse na criação de novos limites tão rígidos quanto os anteriores, ou seja, para constituir-se enquanto um terceiro que não é nem teoria e nem ficção, essa narrativa precisa criar-se no interstício dos discursos, num espaço em que a hibridez seja a garantia das possibilidades criativas do saber:

É natural porém que exista hoje também uma narrativa que tenha como objeto as idéias, a complexidade das sugestões culturais contemporâneas, etc. Mas fazê-la reproduzindo as discussões dos intelectuais sobre estes assuntos é pouco produtivo. O bonito é quando o narrador dá sugestões culturais, filosóficas, científicas, etc, entre as invenções do conto, imagens, atmosferas fantásticas completamente novas (...) (CALVINO, 2002b, p. 31)

Ao iniciar as conferências reproduzidas em *Seis propostas para o próximo milênio*, o escritor procura justificar o caráter ao mesmo tempo narrativo e ensaístico das mesmas, buscando na própria cultura italiana as razões dessa facilidade com que rasura as fronteiras e as torna mais porosas. Segundo ele, na cultura literária da Itália a separação entre prosa e poesia e entre essas e as reflexões críticas que a elas se referem é muito menos evidente do que em outras culturas, de modo que

afirma ser “perfeitamente natural que eu, escritor de *fiction*, inclua no mesmo discurso poesia em versos e romance” (CALVINO, 1995g, p. 9). É interessante perceber que essa busca pela hibridez, por um espaço de mescla entre teoria e ficção ocorre nos dois sentidos, quer dizer, tanto pela incorporação da reflexão teórica à ficção quanto pelo caráter narrativo percebido na reflexão teórica, conforme notado por Wander Melo Miranda:

Não é de estranhar, pois, que num livro a rigor teórico [Seis propostas para o próximo milênio], Calvino fale também de si, de sua infância, de sua obra, de suas preferências literárias, das dificuldades e problemas do ofício de escrever e de viver. A construção teórica mescla-se então à experimentação ensaística, ambas eivadas de digressões, referências autobiográficas, quadros memorialísticos, reminiscências de fábulas lidas ou contadas, parábolas inventadas. O sujeito que aí aparece inscrito e se dá a ler desdobra-se numa multiplicidade de atuações conceituais, narrativas e vivenciais cujo alcance pode ser medido pelo extenso repertório de autores trazidos à cena do texto, que vê assim reforçada sua constituição plural. (MIRANDA, 1991, p. 540).

Esse movimento constante, que provoca um contínuo deslocar e apagar das fronteiras entre as diferentes narrativas, é apontado por Adorno (2006) como um dos traços característicos do ensaio enquanto forma discursiva. Conforme Adorno, o ensaio provoca resistência nas esferas da ciência tradicional justamente por evocar uma liberdade de espírito, por não admitir que lhe sejam definidos e impostos seus limites de competência, por insistir em colocar em cena, sempre utilizando a “felicidade” e o “jogo”, o que é tido como transitório e espontâneo. O ensaio ocuparia, assim, “um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 2006, p. 17), justamente por colocar em evidência seu caráter fragmentário e dedicar-se ao parcial em detrimento do total, negando-se a chegar à totalidade e ao definitivo por meio da dedução do que é parcial e transitório. O objeto do ensaio apresenta-se à investigação em toda sua complexidade, exigindo por isso um esforço ilimitado da

argumentação narrativa, da exposição, para não se deixar reduzir e simplificar, para não se deixar equivaler, enquanto discurso, à “ordem das coisas”:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. (ADORNO, 2006, p. 25)

No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. (...) É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssonas da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (ADORNO, 2006, p. 34-35)

Talvez por estas características, aqui brevemente esboçadas a partir do ensaio de Adorno, a forma do ensaio tenha sido o modelo narrativo mais utilizado por Calvino em suas reflexões, e também o matiz de teoria que perpassa suas obras ficcionais. É importante, aqui, fazer duas pontuações. A primeira refere-se à relação de proximidade entre o ensaio, da maneira como foi aqui apresentado, e o compromisso com a teoria enquanto postura de indagação diante de um determinado objeto e dos discursos sobre ele construídos. A segunda diz respeito à convergência entre o ensaio e a produção de saberes no contexto de discussão sobre a ciência que se dá na contemporaneidade (SANTOS, 2003, 2004; STENGERS, 2002; LATOUR, 1994; CHAVES, 2001), que o leva a ser tido como o modelo narrativo científico por excelência de nossos dias.

Em Calvino essas questões confluem num movimento de fluxo/refluxo em que a teoria – via ensaio – se mescla de tal forma na ficção que o texto narrativo tem

suas fronteiras desvanecidas, “perde-se de si mesmo e se transborda, atravessando para uma terceira margem” (CHAVES, 2001, p. 36) que pode ser atingida pelos mais diversos caminhos. Para atingir as múltiplas possibilidades significativas deste objeto é preciso desfolhá-lo “como uma alcachofra infinita”⁴, estabelecendo com ele associações e construindo múltiplos percursos de leitura. Nesse aspecto, conforme apontamos nos capítulos anteriores ao tratarmos dos saberes narrativos sobre escrita e leitura na obra do autor, temos em *O castelo dos destinos cruzados*, *O cavaleiro inexistente* e *Se um viajante numa noite de inverno* alguns complexos exemplos dessas alcachofras infinitas, ficções tecidas com os fios das discussões acerca do literário nas quais o traço ensaístico aparece como estratégia de produção de conhecimento.

Essa discussão é explicitada na narrativa de Calvino, que pode ser lida como um ensaio sobre o literário e as questões a ele concernentes: ao oferecer possibilidades de um olhar teórico e questionador que parta da própria narrativa, o autor inscreve na mesma a reflexão sobre as fronteiras do literário, sobre os limites entre os mundos escrito e não-escrito e sobre o papel da própria literatura no processo de movimentação desses limites. A complexidade do mundo escrito abre espaços para que nele se desenvolvam também a crítica e a reflexão, sob qualquer forma de escrita: “O escritor (...) realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades lingüísticas da escrita” (CALVINO, 1995g, p. 113). Nas páginas do escritor os mundos escrito e não-escrito se colocam em diálogo, assim como a

⁴ Essa multiplicidade de olhares e saberes possíveis de serem produzidos a partir de um texto é que Calvino destaca como de grande importância para a literatura: “A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa, com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas.” (CALVINO, 1995d, p. 205)

ficção e a teoria, produzindo um complexo narrativo que amplifica suas possibilidades de produção de sentidos em virtude justamente de seu caráter híbrido e plural. É assim que se pode concluir, com Calvino, que “a página tem o seu bem só quando é virada e há vida por trás que impulsiona e desordena todas as folhas do livro.” (CALVINO, 1999d, p. 487)

É importante ressaltar, no entanto, que ao tratarmos do caráter ensaístico que pode ser atribuído aos textos ficcionais de Calvino como um dos nós de uma leitura que procura identificar em sua obra uma rede de produção de saberes, não são exclusivamente conhecimentos acerca do literário que podem ser produzidos. Esses saberes são aqui nosso objeto de atenção, mas a obra do autor extrapola a questão da metaficção⁵, possibilitando leituras e reflexões capazes de agenciar produções de saberes os mais diversos, conforme apontamos na cartografia inicial de sua narrativa traçada no primeiro capítulo desse texto. Quando afirma que “uma situação literária começa a ser interessante quando se escrevem romances para pessoas que não são somente leitoras de romances, quando se escreve literatura pensando em uma prateleira de livros não só de literatura” (CALVINO, 2002p, p. 194) e inclui entre os valores a serem preservados para a literatura “o de uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e a da filosofia” (CALVINO, 1995g, p. 133),

⁵ Vários estudos utilizam o termo metaficção para se referir a uma forma discursiva pautada pela auto-reflexão e pela auto-referencialidade, enfim, à ficção que é também um processo auto-reflexivo explícito sobre o próprio fazer literário. O texto ficcional se transforma, nestes casos, em espaço de reflexão crítica e de debate sobre seu próprio estatuto, sobre seu processo construtivo, desdobrando-se sobre si mesmo num movimento estético e teórico. Muitas vezes associado à pós-modernidade, esta forma de construção narrativa não é, no entanto, exclusiva da contemporaneidade, tendo se manifestado de maneiras diversas ao longo da história da literatura (sobre metaficção ver HUTCHEON, 1991; WAUGH, 1984; PINO, 2004). Ainda que identifiquemos em Calvino, de maneira acentuada, este componente auto-reflexivo, não é exclusivamente nesse sentido que tratamos aqui das formas como seu texto relaciona teoria e ficção. Acreditamos que, como espaço reticular de produção de saberes, o texto de Italo Calvino se configura a partir do estabelecimento de conexões mais diversificadas, indo além do refletir sobre si mesmo enquanto narrativa ficcional e abrindo caminhos para outros campos de saber.

Italo Calvino deixa clara sua intenção, consciente, de fazer uma literatura que vá além do literário e abra-se para as diversas possibilidades oferecidas pela palavra escrita. A hibridez de gêneros, a mistura entre o ensaio e a ficção são uma forma narrativa que acaba por ser, devido à sua própria estrutura de construção, uma discussão acerca do que a narrativa pode proporcionar e potencializar em termos de conhecimento sobre os mais diversos assuntos, através de um olhar que, ele sim, é específico da literatura.

4.3 Entretextos, transdisciplinas: a idéia de biblioteca

*A verdade que eu procuro não está no livro, mas entre os livros.
Georges Perec*

É para esse “entre os livros” que nos leva outro dos nós da rede de saber narrativo que traçamos pela obra de Italo Calvino: a idéia da biblioteca. Idéia intimamente relacionada às anteriormente apontadas nesse capítulo, a biblioteca aparece recorrentemente em Calvino como espaço de multiplicidade e diálogo, como um entrelugar a partir do qual se desenvolve toda a produção de conhecimento⁶. Nesse movimento, toca em outros conceitos caros às teorias da literatura e do conhecimento, com os quais dialoga de maneira nem sempre confluyente: a noção de polifonia, a intertextualidade, a transdisciplinaridade, o hipertexto. Procuraremos, ao longo desse item, identificar algumas possíveis conexões entre essas questões e a

⁶ Convém ressaltar que a idéia de biblioteca que identificamos na produção de Calvino distingue-se da Biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges. Se em Borges percebemos uma discussão em torno da questão da totalidade, do universal da biblioteca, em Calvino o ponto nevrálgico é o diálogo entre os mais diversos textos.

noção de biblioteca na obra de Calvino, no sentido de percebermos como é possível o saber narrativo se configurar ao longo do percurso hipertextual de leitura.

O sentido e o conhecimento só vão se construir, para Calvino, a partir de uma perspectiva relacional. É apenas a partir do momento em que se coloca em contato com o outro que o saber narrativo adquire consistência, só quando localizado na prateleira de uma múltipla biblioteca é que um livro define-se e concretiza-se enquanto produtor de significações: “Os livros são feitos para serem muitos, um livro único tem sentido apenas quando se junta a outros livros, quando segue e precede outros livros” (CALVINO, 2002e, p. 127).

Essa perspectiva relacional, dialógica, aproxima-se em muito da noção de rede e do modelo hipertextual, no qual cada nó pode relacionar-se com todos os outros, originando-os ou sendo deles originado, intervindo e modificando seu sentido: “o mundo como um ‘sistema de sistemas’, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles” (CALVINO, 1995g, p. 121), em que “cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças” (CALVINO, 2004b, p. 137). Se é possível que se percebam nesse modelo ecos de noções literárias como as de polifonia e intertextualidade⁷, ele não se circunscreve às mesmas; ao passo que a idéia do romance construído como um diálogo ou um intertexto se aproxima do conceito da biblioteca como o *topos* do diálogo entre os mais diversos textos e sujeitos, parece-nos entretanto que a rede de conhecimentos que se pretende tecer na biblioteca de Calvino é muito mais coletiva e dependente de interconexões do que pressupõem a polifonia ou a intertextualidade.

⁷ O conceito de polifonia foi desenvolvido por Mikhail Bakhtin a partir da análise da obra de Dostoievski, enquanto a intertextualidade tem suas origens sobretudo nas reflexões de Julia Kristeva; para aprofundamento dessas correntes, ver BAKHTIN (2002), KRISTEVA (2005).

Em Calvino, o contato entre o diverso e o múltiplo é essencial para que cada voz desenvolvida no *topos* da rede adquira plenitude e transforme-se em vetor de conhecimento. Com isso não se quer dizer que tais vozes tendem a confluir para uma única voz, a transformarem seu espaço de convivência num campo monológico, e sim que é justamente nas zonas de contato e fronteira, quando vozes diferentes interferem umas sobre as outras, que se dá o avanço e a produção coletiva do saber e da subjetividade. É nesse entrecruzar de possibilidades, no retomar a palavra do outro e sobre ela inscrever seu próprio traço – dela apropriando-se e a ela dando outro timbre, citando-a –, no “recordar com uma memória alheia” (PIGLIA, 2004, p. 46) que a inteligência coletiva manifesta sua produção de saberes. Nessa perspectiva, nos parece mais adequada e instigante a vinculação da noção de biblioteca em Calvino à abordagem da transdisciplinaridade, das ciências da complexidade e do hipertexto, conforme apontamos anteriormente.

Ao colocar-se em contato com o diverso, um livro modifica os outros, bem como o contexto no qual se insere e aqueles que com ele têm contato. Porém, este livro é, ao mesmo tempo, modificado pelos outros. A noção da biblioteca funciona, assim, como metáfora do espaço reticular da produção do saber, espaço onde uma totalidade de objetos nunca completa ou cristalizada relaciona-se constantemente com outros objetos na mesma situação, num processo contínuo e ininterrupto de produção de sentidos no qual a estranheza é mola propulsora do conhecimento:

Tudo isso para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você

deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 2004b, p. 28)

Os estudos da complexidade alteraram a forma como lidamos com a produção de conhecimento e a estruturamos em instituições mais ou menos formais, exigindo que se lance sobre o mundo um olhar diferenciado do até então solicitado pela concepção moderna de ciência. A inflação exacerbada do conhecimento e sua pulverização e fragmentação disciplinar levaram, simultaneamente, a pesquisas muito avançadas e a uma cada vez maior consciência de que nossa ignorância cresce na mesma proporção. Ou seja, o homem torna-se ciente da impossibilidade de finalização ou totalização do saber, de que o saber só é possível como um não-saber, sendo a literatura instrumento privilegiado desse processo de conscientização:

Nas cortes é uma velha e sábia tradição que o Bobo ou Jogral ou Poeta tenha por função reverter os valores sobre os quais o soberano baseia seu próprio domínio, e zombar deles, e lhe demonstrar que toda linha reta oculta um desvio tortuoso, todo produto acabado um desconjuntar de peças que não se ajustam, todo discurso contínuo um blábláblá. (CALVINO, 1994a, p. 106-107)

Nesse cenário, torna-se a cada dia mais necessária – para que a produção de conhecimento não cresça vertiginosamente no sentido da hiper-especialização e da babelização (NICOLESCU, 2006), que acabarão por culminar num saber incompreensível, ininteligível e inutilizável para a maioria da população – a instauração de uma inteligência coletiva por meio da cooperação entre especialistas dos mais diversos campos do saber. É a isso que a transdisciplinaridade se propõe: partindo do campo das disciplinas, no qual está sua ancoragem, atuar no sentido da produção de um saber que procure mover fronteiras, que se estabeleça a partir do diálogo entre o diverso e o ultrapasse, num movimento

que vai do inter ao trans. A transdisciplinaridade requer esse “olhar cruzado” sobre o mundo e sobre o próprio conhecimento, recusando a visão hierarquizada e segmentada do mesmo e se concebendo no lugar do múltiplo, tendo a rede como modelo de seu *topos*:

Propomos que a tópica transdisciplinar fosse pensada e figurada como uma rede, baseada não na rede de pescador, toda ela trançada e organizada em malhas, mas na rede da informática, dos neurônios e das telecomunicações, organizada em pontos que se agrupam, podendo estar todos eles conectados ou não (...). (DOMINGUES, 2005, p. 34)

Seria, assim, por meio desse olhar cruzado, transversal, compartilhado, que a transdisciplinaridade buscaria articular e produzir um conhecimento religado, que não busque a totalidade que se sabe impossível, mas que possibilite a abertura de novos horizontes para saberes construídos em constante diálogo. Saberes que se configurem e se constituam em formações contínuas e móveis em que ciência, arte e tecnologia estejam intimamente vinculadas, colaborando para a formação de uma dinâmica e democrática inteligência coletiva⁸.

É nesse olhar transversal, cruzado, que identificamos a principal característica da noção de biblioteca em Calvino, como um espaço de diálogo entre os mais diversos saberes, entre os mais diversos textos, e em cujas brechas, deslindes, desbordes se produz um outro saber, um saber narrativo poroso, aberto, interminavelmente conectável e configurado justamente a partir dessas conexões.

⁸ Parece-me relevante destacar o caráter democrático que a transdisciplinaridade requisita para si e que é estabelecido como um de seus princípios fundadores, conforme se depreende da Carta da Transdisciplinaridade elaborada por Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarabi Nicolescu no Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, realizado em 1994. Aberta “à assinatura de todo ser humano interessado em medidas progressivas de ordem nacional, internacional e transnacional, para aplicação dos seus artigos nas suas vidas”, o documento apresenta-se como um estabelecimento de princípios teóricos e práticos, tornando o conceito da transdisciplinaridade necessariamente vinculado ao uso que dele se faz na prática, à sua inserção na vida social. A Carta esta disponível em: <www.unipazrj.org.br/transdisciplinaridade.htm>. Acesso em: <8 nov. 2006>.

Voltemos, uma vez mais, a *Se uma viajante numa noite de inverno*, visto como “um livro que pode ser pensado como um texto de teoria literária” (CHAVES, 2001a, p. 16). O livro narra o percurso do Leitor, protagonista da obra, na tentativa de leitura de um determinado livro, sendo este objetivo impedido pelos mais diversos e improváveis acontecimentos, todos relacionados de alguma maneira a discussões do âmbito da literatura e do conhecimento. Nos interessa ressaltar o aspecto mais geral dessa trama narrativa e a possibilidade de aproximar a obra, por essa via de acesso, à noção de biblioteca: o leitor acompanha, ao longo do livro, a jornada sem fim do Leitor em busca de um determinado livro, busca essa que sempre o leva a outro livro, e a outro livro, e a outro livro... O Leitor encontra-se em uma biblioteca na qual técnicas narrativas, estilos literários, discussões críticas e teóricas vão constantemente direcionando umas às outras, de modo que a cada passagem entre esses objetos a rede se modifica, apresentando novos nós e conexões. Na narrativa de Calvino, assim, descobrem-se a cada movimento outras vozes, citações e referências a outros textos e estilos, desdobramentos de uns nos outros, numa rede crescente de narrativas que poderia ser desenvolvida e desdobrada infinitamente.

A biblioteca é o espaço no qual vários textos, vozes e campos de saber distintos dialogam, cruzam-se de todas as formas possíveis, reforçando-se, ecoando-se, neutralizando-se, apagando-se: de cada conexão surgem novos textos, novos sentidos, novas subjetividades. Através da idéia da biblioteca, Calvino coloca em articulação dentro de um mesmo campo narrativo o que é diverso, e reafirma a margem, a fronteira, a borda, como o espaço onde se produzem os saberes a partir de um movimento perpétuo de conexões interativas entre os mais diferentes elementos:

Um livro é escrito para que possa ser ajuntado a outros livros, para que entre numa prateleira hipotética e, nela entrando, de alguma

maneira a modifique, tire de seu lugar outros volumes ou os faça retroceder para a segunda fila, reclame o avanço para a primeira fila de alguns outros. (CALVINO, 2002p, p. 193)

(...) quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1995g, p. 138)

É possível perceber que os nós de sentido que procuramos desenvolver nesse trajeto de leitura – mundo escrito e mundo não-escrito, ficção como ensaio e biblioteca – convergem todos numa mesma direção, que é a da produção de um saber sobre a literatura a partir do desbordamento de fronteiras e do movimento perpétuos, da transmutação de saberes cristalizados, da mudança e da transição contínuas. A essa perspectiva de produção de conhecimento as teorias de rede e o modelo do hipertexto, que aqui vimos utilizando, permitem reflexões que possibilitam aos estudos literários um olhar mais dinâmico, vetorial e confluyente, no qual se admita a convivência entre o diverso como constituinte de um objeto pautado pela complexidade que o especifica.



Ao longo desse texto procurou-se identificar as possibilidades de conformação de um saber narrativo sobre o literário, a partir da reflexão que a literatura faz de si própria, articulando-se esse discurso aos diversos outros que compõem nossa rede de saberes. Tomando por fio condutor a obra de Italo Calvino – escritor que sempre esteve às voltas com a questão do saber – e por viés teórico-

metodológico as teorias do hipertexto, foi possível perceber que a produção de um saber narrativo corre paralelamente à discussão sobre a impossibilidade do saber, no sentido de um conhecimento que se queira totalizante, completo, unívoco. Através da narrativa é possível a construção de um saber sobre o literário que é múltiplo, dinâmico e por vezes contraditório; um saber capaz de agregar em si a diversidade, produzido numa zona fronteira que ele mesmo constantemente desloca e altera.

Trazer para o bojo da reflexão teórica sobre a literatura questões colocadas pela própria narrativa permite que se acrescente ao escopo dos estudos literários saberes por vezes menosprezados e que, no entanto, dizem muito desse complexo objeto de estudo. Em muitas narrativas a reflexão sobre o literário e questões a ele diretamente ligadas é explicitada, num movimento de auto-conhecimento questionador capaz de engendrar reflexões interessantes e que podem contribuir em muito com os estudos literários. Nesse texto procuramos demonstrar, a partir da escolha de temas caros à literatura – leitura e escrita, em especial – como tais reflexões se estruturam na obra de Italo Calvino e como delas podem derivar saberes importantes para nossa compreensão do literário. Como característica principal identificamos a mudança, a transitoriedade, a noção de conhecimento como multiplicidade, enfim, o que o próprio autor chama de incapacidade de concluir: se da literatura deve sempre libertar-se uma força centrífuga, se hoje ela só pode ser pensada na forma de uma “enciclopédia aberta”, expressão que ao mesmo tempo evoca a busca da totalização e sua impossibilidade, a reflexão sobre a literatura precisa também permitir essas linhas de fuga ao diverso e ao desejo de totalização.

Diante de um objeto inconcluso, que apresenta múltiplas ramificações, que pode ser alcançado pelos mais diversos caminhos e se altera a cada conexão com novos elementos, qualquer conclusão é inviabilizada e tornam-se possíveis apenas determinados trajetos de leitura, olhares perscrutadores que sabem não ser únicos. Como o narrador de *O castelo*, encerramos essa investigação da maneira que nos parece mais coerente às reflexões por ela engendradas: “Então suas mãos embaralham as cartas, recolhem-nas no maço e recomeçamos tudo do princípio”. (CALVINO, 1994a, p. 69)

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2006. p. 15-45.

ALENCAR, Ana Maria de; MORAES, Ana Lúcia. O Oulipo e as oficinas de escrita. Disponível em: <www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero13/ii.html>. Acesso em: 27 nov. 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto. *Album Calvino*. Milano: Mondadori, 2003.

BARENGHI, Mario (Org.). *Italo Calvino. Saggi. 1945-1985*. Milano: Mondadori, 2001. 2 v.

BARENGHI, Mario. La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002. p. 341-358.

BARENGHI, Mario. A forma dos desejos. A idéia de literatura de Calvino. *Remate de Males*, Campinas, n. 25 (1), p. 41-49, jan/jun 2005.

BARILE, Massimo. I grandi scrittori del Novecento: Italo Calvino, dalla fertilità fantastica alla narrativa combinatoria. Disponível em: <www.club.it/autori/poeti.html>. Acesso em: 21 nov. 2006.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÉNABOU, Marcel. Cuarenta siglos del Oulipo. Disponível em: <<http://perso.orange.fr/mexiqueculture/nouvelles6-cuarenta.htm>>. Acesso em: 28 nov. 2006.

BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques. Qu'est-ce que l'Oulipo?. Disponível em: <www.oulipo.net/oulipiens/O>. Acesso em: 22 set. 2006. Tradução de Adalberto L. Vicente, disponível em: <alviacademica.br.tripod.com/oulipo.htm>. Acesso em: 08 dez. 2006.

BENUSSI, Cristina. *Introduzione a Calvino*. Roma: Laterza, 1989.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista. Ou, como permanecer são depois do fim do mundo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 54, p. 97-113, jul. 1999.

BERNARDINI, Carlo. Letteratura, scienza e filosofia della scienza. In: ITALO CALVINO, Atti del Convegno Internazionale, 1987, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi. p. 229-237.

BHABHA, Homi K. O compromisso com a teoria. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 43-69.

BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Italo Calvino*. Milano: Mursia, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. 9. ed. São Paulo: Globo, 1995.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. A traduzibilidade dos conceitos: entre o visível e o dizível. In: DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 41-100.

BRAUM, Sandra Maria. A transtextualidade em algumas obras de Italo Calvino: o fio do desejo poderia cerzir os intertextos de autor e leitor? *Ciências e Cognição*, v. 8, jul. 2006. Disponível em: <www.cienciasecognicao.org>. Acesso em: 19 out. 2006.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres*. México: FCE, 1986. Disponível em: <www.plataforma.uchile.cl/fg/semestres/_2004/juego/default.htm>. Acesso em: 07 fev. 2007.

CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: LUCCIONI, G. *et. al. Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 75-80.

CALVINO, Italo. *Piccolo Sillabario Illustrato*. In: LA BIBLIOTHÈQUE Oulipienne. Paris: Seghers, 1990. v. 1, p. 97-121.

CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 9-43.

CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994a.

CALVINO, Italo. Nota. In: CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994b. p. 151-157.

CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994c.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995a. p. 9-16.

CALVINO, Italo. Tirant Lo Blanc. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995b. p. 62-66.

CALVINO, Italo. A estrutura do "Orlando". In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995c. p.67-75.

CALVINO, Italo. O mundo é uma alcaçofra. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995d. p.205-207.

CALVINO, Italo. Jorge Luis Borges. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995e. p.246-253.

CALVINO, Italo. A filosofia de Raymond Queneau. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995f. p.254-272.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995g.

CALVINO, Italo. A palavra escrita e a não-escrita. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 139-147.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

CALVINO, Italo. Apêndice. In: CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999a. p. 265-274.

CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999b.

CALVINO, Italo. Prefácio. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999c. p. 7-20.

CALVINO, Italo. O cavaleiro inexistente. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999d. p. 365-488.

CALVINO, Italo. Personaggi e nomi. In: BARENGUI, Mario (Org.). *Italo Calvino. Saggi*. 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001. v. 2, p. 1746-1747.

CALVINO, Italo. Lettera di uno scrittore 'minore'. In: BARENGUI, Mario (Org.). *Italo Calvino. Saggi*. 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001a. v. 2, p. 1787-1790.

CALVINO, Italo. Furti ad arte. In: BARENGUI, Mario (Org.). *Italo Calvino. Saggi*. 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001b. v. 2, p. 1801-1815.

CALVINO, Italo. Colloquio con Ferdinando Camon. In: BARENGUI, Mario (Org.). *Italo Calvino. Saggi*. 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001c. v. 2, p. 2774-2796.

CALVINO, Italo. Cominciare e finire. In: BARENGUI, Mario (Org.). *Italo Calvino. Saggi*. 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001d. v. 1, p. 734-753.

CALVINO, Italo. Cronologia. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002. p. XII-XLII.

CALVINO, Italo. Le sorti del romanzo. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002a. p. 16-19.

CALVINO, Italo. Risposte a 9 domande sul romanzo. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002b. p. 26-35.

CALVINO, Italo. Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002c. p. 84-91.

CALVINO, Italo. Mondo scritto e mondo non scritto. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002d. p. 114-125.

CALVINO, Italo. Il libro, i libri. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002e. p. 126-141.

CALVINO, Italo. Perché scrivete?. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002f. p. 142-145.

CALVINO, Italo. I modelli cosmologici. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002g. p. 245-249.

CALVINO, Italo. Carlo Ginzburg, Spie: radici di un paradigma indiziario. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002h. p. 269-276.

CALVINO, Italo. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, La nuova alleanza. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002i. p. 277-283.

CALVINO, Italo. Il midolo del leone. In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002j. p. 5-22.

CALVINO, Italo. Il mare dell'oggettività. In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002k. p. 47-54.

CALVINO, Italo. Dialogo di due scrittori in crisi. In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002l. p. 77-83.

CALVINO, Italo. La sfida al labirinto. In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002m. p. 99-117.

CALVINO, Italo. Vittorini: progettazione e letteratura. In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002n. p. 155-181.

CALVINO, Italo. Filosofia e letteratura. In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002o. p. 182-190.

CALVINO, Italo. Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico). In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002p. p. 193-198.

CALVINO, Italo. Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio). In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002q. p. 199-219.

CALVINO, Italo. Due interviste su scienza e letteratura. In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002r. p. 223-231.

CALVINO, Italo. La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye). In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002s. p. 236-245.

CALVINO, Italo. I livelli della realtà in letteratura. In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002t. p. 374-390.

CALVINO, Italo. *A trilha dos ninhos de aranha*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. Prefácio à segunda edição. In: CALVINO, Italo. *A trilha dos ninhos de aranha*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004a. p. 5-25.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004b.

CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. Autobiografia política juvenil. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006a. p. 145-172.

CALVINO, Italo. Eu também fui stalinista? In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006b. p. 207-214.

CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 53-79.

CARAÇA, João. Um discurso sobre as ciências passadas e presentes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 183-189.

CASTRO, Marcela. Los libros de arena: antecedentes literarios latinoamericanos de la narrativa hipertextual. Disponível em: <www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena>. Acesso em: 05 fev. 2007.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *A face vazia dos discursos: ciência, arte, filosofia e ficção na estética contemporânea precisada na obra de Italo Calvino*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?... Uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/POSLIT, 2001a.

CHIARELLI, Stefania Rota. *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino: uma alegoria contemporânea*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Brasília, 1997.

CITATI, Pietro. Ricordo di Calvino. In: WEAVER, William; PETTIGREW, Damien (Orgs.). *Italo Calvino: uno scrittore pomeridiano*. Entrevista sulla arte della narrativa. Roma: Minimum Fax, 2003. p. 5-20.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CONVER, Nicolas. *O antigo Tarô de Marselha*. São Paulo: Pensamento, 2006.

COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *O desejo da escrita em Italo Calvino: para uma teoria da leitura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

COUSTÈ, Alberto. *Tarô, ou a máquina de imaginar*. São Paulo: Global, 1983.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DIAS, Maria Helena Pereira. *Hipertexto, o labirinto eletrônico: uma experiência hipertextual*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2000. Disponível em: <www.unicamp.br/~hans/>. Acesso em: 21 out. 2006.

DOMINGUES, Ivan. Em busca do método. In: DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 17-40.

DOMINGUES, Ivan et. al. Transdisciplinaridade: descondicionando o olhar sobre o conhecimento. Disponível em: <www.ufmg.br/ieat/artig/f3.htm>. Acesso em: 07 nov. 2006.

DOSSIÊ Oulipo. In: *Cult*, n. 52, p. 45-63, nov. 2001.

DULAC, Paulette. Italo Calvino: primi discorsi di letteratura e società (1945/1957). Disponível em: <www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/3/3Dulac.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FABBRI, Paolo. Le trame del Bagatto: arcani narrativi e orditi del dire. In: NARRATORI DELL' INVISIBILE, SIMPOSIO IN MEMORIA DI ITALO CALVINO, 1986, Pallazzo Ducale. CATTAFORI, Beppe; MAGRI, Mauricio (Orgs.). *Narratori dell'invisibile: simposio in memoria di Italo Calvino*. Modena: Mucchi, 1986. p. 23-33.

FABBRI, Paolo. Paolo Fabbri sobre Italo Calvino. Entrevista a Covadonga G. Founces Gonzáles. Bologna, 16 nov. 2000. Disponível em: <www.guaraldi.it/fabbri/default.htm>. Acesso em: 15 jul. 2006.

FRANCESCO, Cláudio de. Il cavaliere inesistente e la monaca scrivana: genesi della riflesione calviniana sulla scrittura. Disponível em: <www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/22/DeFrancesco22.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2006.

FREITAS, Lima de; MORIN, Edgar; NICOLESCU, Basarabi. Carta da Transdisciplinaridade. Disponível em: <www.unipazrj.org.br/transdisciplinaridade.htm>. Acesso em: 08 nov. 2006.

FURTADO, José Afonso. *O papel e o pixel: do impresso ao digital. Continuidades e transformações*. Florianópolis: Escritório do Livro, 2006.

GARAY, Elizabeth Sánchez. Azar y rigor: el juego combinatorio de Italo Calvino. Disponível em: <www.ucm.es/info/especulo/numero6/e_sgaray.htm>. Acesso em: 08 mar. 2005.

GODO, Carlos. *O Tarô de Marselha*. São Paulo: Pensamento, 1985.

GONZÁLEZ, Covadonga Fouces. Italo Calvino: narrar en hipertexto para la era digital. Disponível em: <www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=849&llengua=es>. Acesso em: 25 nov. 2006.

GUATTARI, Félix. Heterogênese. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. p. 9-95.

HAGEN, Margareth. La seduzione del cavaliere inesistente. *Romansk Forum*, n. 16, p. 875-885, 2002/2. Disponível em: <www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/ita/Hagen.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2004.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996. p. 7-37.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999. 2 v.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOUET, Jacques. L'homme de Calvino. Disponível em: <www.ouliipo.net/oulipiens/document16292.html>. Acesso em: 21 jul. 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LA TORRE, Maria Antonia García de. Los ovillos de Italo Calvino: l'ipertesto come molteplicità. Disponível em: <www.italocalvino.it/files>. Acesso em: 20 out. 2006.

LAROCHE, Pierre. "Il Menabó" tra teoria della letteratura e sociologia della cultura. Disponível em: <www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/3/3Laroche.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2006.

LATOURET, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Ed. 34, 1994.

LE LIONNAIS, François. El Oulipo: dos manifiestos. Disponível em: <www.bc.edu/research/xul/xul_10>. Acesso em: 29 nov. 2006.

LESCURE, Jean. Pequena historia del Oulipo. Disponível em: <www.bc.edu/research/xul/xul_10>. Acesso em: 29 nov. 2006.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

LÉVY, Pierre; AUTHIER, Michel. *As árvores de conhecimentos*. São Paulo: Escuta, 2000.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 2 v.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MARI, Hugo. Metáfora, metonímia, denotação e conotação. A propósito da migração de conceitos. In: DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 101-134.

MARTINES, Andrea. *La letteratura combinatoria*. Tesi (Laurea in Storia della critica e della storiografia letteraria) - Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Degli Studi di Roma "Tor Vergata", Roma, 1997. Disponível em: <www.geocities.com/athens/olympus/6043/>. Acesso em: 25 fev. 2005.

MARTINES, Andrea. La riscrittura combinatoria di Italo Calvino. Disponível em: <www.geocities.com/Athens/Olympus/6043/Calvino.htm?200525>. Acesso em: 25 fev. 2005.

MATUCK, Artur. A escrita combinatória. In: DOSSIÊ Oulipo. *Cult*, n. 52, p. 56-61, nov. 2001.

MILANINI, C. Arte combinatoria e geografia mentale: Il castello dei destini incrociati e Le città invisibili. In: MILANINI, C. *L'utopia discontinua: saggio su Calvino*. Milano: Garzanti, 1990. p. 127-134. Disponível em:

<www.dimi.uniud.it/cicloinf/didattica/A5/A_Allegati/11All_A.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2006.

MIRANDA, Wander Melo. Italo Calvino ou a ficção como ensaio. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991. Anais... . Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v.1, p. 535-541.

MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, p. 9-19, out. 1995.

MIRANDA, Wander Melo. Apropriações, deslocamentos, falsificações: literaturas. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Tudo é Brasil*. Rio de Janeiro, São Paulo: Ministério da Cultura/Itaú Cultural, 2004. p. 99-106.

MONTORO, Maria J. Calvo. *Italo Calvino*. Madrid: Sintesis, s.d.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

MORIN, Edgar. *O problema epistemológico da complexidade*. 3. ed. Mem Martins: Europa América, 2002.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOURÃO, José Augusto. *Para uma poética do hipertexto: ficção interativa*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2001. Disponível em: <www.triplov.com/hipert/passag.htm>. Acesso em: 06 jul. 2006.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. Minha alma é um tinteiro seco. Disponível em: <www.rubedo.psc.br/artigosb/calvino.htm>. Acesso em: 10 fev. 2006.

NICOLESCU, Basarabi. Um novo tipo de conhecimento: transdisciplinaridade. Disponível em: <www.redebrasileiradetransdisciplinaridade.net/mod/resource/view.php?id=18>. Acesso em: 08 nov. 2006.

PAVAN, Lydia. Il gioco dei Tarocchi nel Castello di Italo Calvino. Disponível em: <www.repubblicaletteraria.it/ItaloCalvino_Castellodestiniincrociati.htm>. Acesso em: 06 fev. 2007.

PAMPALONI, Geno. Il lavoro dello scrittore. In: ITALO CALVINO, Atti del Convegno Internazionale, 1987, Firenze, Pallazzo Medici-Riccardi. p. 17-30.

PEREC, Georges. El lipograma. Disponível em: <www.bc.edu/research/xul/xul_10>. Acesso em: 29 nov. 2006.

PEREIRA, Maria Antonieta. *A rede textual de Ricardo Piglia*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Bari: Laterza, 1999.

PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milênio. *Margens/Margénes*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires Caderno de Cultura, n. 2, p. 1-3, out. 2001.

PIGLIA, Ricardo. *Nome falso: homenagem a Roberto Arlt*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

PILZ, Kerstin. L'ipertesto: genere letterario marginale o emergente? Un'indagine sugli ipertesti di Italo Calvino. Disponível em: <www3.unibo.it/boll900/numeri/2001-ii/>. Acesso em: 29 jul. 2006.

PINO, Cláudia Amigo. A ressignificação do mundo. In: DOSSIÊ Oulipo. *Cult*, n. 52, p. 46-53, nov. 2001.

PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

QUENEAU, Raymond. 100.000.000.000.000 de poemas. Instrucciones para el uso. Disponível em: <www.bc.edu/research/xul/xul_10>. Acesso em: 29 nov. 2006.

ROCCA, Adolfo Vasquez. Georges Perèc: poesia y literatura potencial (Oulipo). Disponível em: <www.filosofia.tk/versoados/articulo_georgesperec.htm>. Acesso em: 27 nov. 2006.

ROCCA, Adolfo Vasquez. El hipertexto e las nuevas retóricas de la postmodernidad. *Philosophica*, n. 27, p. 331-350, 2004. Disponível em: <www.philosophica.ucv.cl/abs27Vasquez.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2006.

ROCCA, Adolfo Vasquez. Mundos posibles y ficiones narrativas. *A Parte Rei*, n. 37, jan. 2005. Disponível em: <serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>. Acesso em: 30 nov. 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado. São Paulo: Cortez, 2004.

SANTOS, Diana Maria dos. *Olhar impossível*: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cosmicômicas, de Italo Calvino. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SANTOS, João Ramalho. Sobre as fronteiras. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado. São Paulo: Cortez, 2004. p. 539-557.

SCARPA, Domenico. A lingua tagliata: Calvino e la politica, 1968-1978. Disponível em: <www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/PDF/Web9/Scarpa.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2006.

SERRANO, Antonio D. Casares. Las raices del saber científico: trayectorias para una Teoría Rizomática de las ciencias. *A Parte Rei*, n. 42, nov. 2005. Disponível em: <serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/casares42.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. *Semear*, n. 7, 2002. Disponível em: <www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_03.html>. Acesso em: 12 dez. 2006.

SQUAROTTI, Giorgio Bárberi. Dal Castello a Palomar: il destino della letteratura. In: ITALO CALVINO, Atti del Convegno Internazionale, 1987, Firenze, Pallazzo Medici-Riccardi. p. 329-346.

STENGERS, Isabelle. *A invenção das ciências modernas*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

VALERI, V. Jogo. In: ENCICLOPEDIA Einaudi. Vol. 30. Religião-Rito. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994. p. 390-401.

VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro (Orgs.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

WALLERTEIN, Immanuel. As estruturas do conhecimento ou quantas formas temos nós de conhecer?. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 123-129.

WAUGH, Patrícia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Methuen, 1984.

WEAVER, William; PETTIGREW, Damien (Orgs.). *Italo Calvino: uno scrittore pomeridiano*. Intervista sulla arte della narrativa. Roma: Minimum Fax, 2003.

WEAVER, William. Introduzione. In: WEAVER, William; PETTIGREW, Damien (Orgs.). *Italo Calvino: uno scrittore pomeridiano*. Intervista sulla arte della narrativa. Roma: Minimum Fax, 2003. p. 25-30.

ZEMELMAN, Hugo. Sujeito e sentido: considerações sobre a vinculação do sujeito ao conhecimento que constrói. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 457-468.

ZULAR, Roberto. Cálculos poéticos. In: DOSSIÊ Oulipo. *Cult*, n. 52, p. 54-55, nov. 2001.