

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Maria Sílvia Bigareli

Processo de Criação e Jogos Combinatórios:
Procedimentos Comunicativos em Italo Calvino

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Maria Sílvia Bigareli

Processo de Criação e Jogos Combinatórios:
Procedimentos Comunicativos em Italo Calvino

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Trabalho final apresentado à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica - Processos de Criação nas Mídias- sob a orientação da Prof^a Dr^a Cecília Almeida Salles.

SÃO PAULO

2007

Banca Examinadora

À Yasmin e ao Victor,

Que “bifurcaram meus caminhos” para sempre...

AGRADECIMENTOS

A todos que direta e indiretamente auxiliaram neste processo:

À CAPES, Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro junto à instituição mantenedora do curso.

À Prof^a Dr^a Cecília Almeida Salles, pela orientação precisa, confiante, sábia e por trazer o fascínio da complexidade dos processos de criação.

Ao Prof^o Dr^o Arlindo Machado, pelo apoio bibliográfico, pelas indicações no processo de Qualificação e pelos ensinamentos.

Ao Prof^o Dr^o Ronaldo Alexandre de Oliveira, pelas indicações no processo de Qualificação, pelo incentivo, apoio e amizade.

À Margarida Holler, pelo diálogo e pelas criações potenciais.

À Sylvia Ribeiro Fernandes, pela amizade, trocas e incentivo.

A Daniel Cardoso, pela troca, e a todos os colegas do Centro de Estudos em Processos de Criação.

À Regina Helena Buschinelli Góes pela tradução e generosidade.

A Domenico Trocino pelas leituras e tradução.

À Maria José Eras Guimarães, pela amizade, apoio, diálogos, e através dela agradeço a todas as amigas e amigos fraternos.

À Giselle Peixe, pela irmandade, amizade e apoio incondicional.

À minha irmã Edith Raquel Bigareli , meu cunhado Celso de Queiroz Prado Júnior (e Davi), pela presença, apoio, incentivo e amor, representando todos os meus familiares.

E agradeço por fim e muito especialmente, pelo grande afeto, apoio intensivo, e sem os quais eu não teria concluído este trabalho:

À minha mãe Lucy do Carmo, pela “luz”, pelo amor, pela educação desde sempre e em todos os sentidos, pelo apoio estrutural e por sempre me apoiar nos caminhos que escolhi.

Ao meu companheiro Victor Hugo Martins de Menezes, pela revisão atenta, pelos diagramas, digitação dos fichamentos, pelo amor, amizade, troca, compreensão e através dele agradeço nosso maior “presente”: Yasmin.

Resumo: Esta tese tem como principal objetivo investigar os mecanismos de criação de Italo Calvino sob uma perspectiva processual, enfatizando os procedimentos denominados jogos combinatórios, apresentados como regras e estratégias lúdicas que se ampliam em outros jogos com a interpretação do leitor, permitindo através da semiótica que os princípios comunicacionais se movimentem de forma ilimitada e múltipla.

A problemática da pesquisa buscava compreender se tais operações combinatórias ocupavam predominante interesse no Projeto Poético do autor e se tais regras, intencionalmente utilizadas, foram fundamentais para sua conceituação sobre multiplicidade. Denominados pelo autor de hiper-romances, os procedimentos hipertextuais desses jogos combinatórios se relacionam com os novos processos de criação nas mídias, pois os atributos utilizados (não-linearidade, possibilidades virtuais, mobilidade, multiplicidade etc) encontram nas características dos meios digitais o modelo de suporte apropriado para a tradução desses procedimentos. Como principais objetos do corpus da pesquisa estão os textos reflexivos do autor sobre seu próprio processo de criação e as obras “O Castelo dos Destinos Cruzados”, “Cidades Invisíveis” e “Se um Viajante numa Noite de Inverno” (em que o escritor metaliterariamente se pauta na questão do leitor), além do conto “O Conde de Monte Cristo”. No âmbito do processo comunicativo de Calvino, o nosso foco localiza-se nos caminhos das variantes, nas possibilidades múltiplas de trajetórias. Instiga-nos entender as regras de cada jogo combinatório criado, percorrer o desenho diagramático implícito em cada texto, observar as escolhas, as seleções dentre tantas configurações potenciais, e relacionar posteriormente as similaridades e generalizações do seu projeto como um todo (entendendo todo como integração e não completude).

A pesquisa de caráter analítico é fundamentada na Crítica de Processo sustentada pela Semiótica Peirceana e analisa os fenômenos comunicativos a partir de uma perspectiva processual da criação artística. Em complemento, foram utilizadas perspectivas teóricas atinentes ao âmbito de estudos sobre complexidade, sobre o lúdico e o espaço potencial e sobre as novas mídias. Em consonância com a natureza da pesquisa, a metodologia adotada inclui predominantemente a pesquisa bibliográfica e o uso de objetos materiais tomados como referência pelo autor na estruturação de seus jogos, tais como baralhos de tarô, e contempla análises comparativas das associações combinatórias utilizadas e as possibilidades interpretativas das mesmas.

Palavras-chave: Processo de Criação; Crítica de Processo, Jogos Combinatórios, Italo Calvino, Multiplicidade, Exatidão.

Abstract: This thesis has as its main objective to investigate Italo Calvino's creative mechanism analyzing its process, giving emphasis to the procedures called combinatorial games, presented as rules and ludic strategies which apply to other games with the reader's interpretation, allowing through semiosis that the communicational principles move in an unlimited and multiple way.

The research wanted to understand if those combinatorial operations had a very big influence in the author's Poetic Project and if those rules, used on purpose, were fundamental to his concepts about multiplicity. Denominated by the author hyperromances, the hypertextual procedures of these combinatorial games are related to the new creative process in the medias, because the attributes used (non-linearity, virtual possibilities, mobility, multiplicity etc) find in the digital means' features the appropriate support model to the translation of these procedures. The main objects of the research's corpus are: the author's reflexive texts about his own creative process and the books *The Castle of Crossed Destinies*, *Invisible Cities*, *If on a Winter's Night a Traveler* (in which the author metaliterally talks about the reader's issue), and the short-story *The Count of Montecristo*. As for Calvino's communicative process, our focus is on the variants' ways, in the multiple paths possibilities. We were instigated by the rules of each combinatorial game, we wanted to go through the diagrammatic draw implicit in each text, observe his choices, the selection among so many possible configurations and afterwards relate the similarities and the generalizations of his project as a whole (understanding whole as integrations and not completion).

The research, with an analytical character, is based on the Process Critics, supported by the Peirce's Semiotics and it analyses the communicative phenomena studying the process of the artistic creation. In addition, we also used theoretical perspectives related to the studies about complexity, about the ludic and the potential space and about the new medias. According to the nature of the research, the methodology used includes mostly the bibliographical research and the use of objects taken as references by the author while creating his games, such as tarot cards, and it contemplates comparative analysis of the combinatorial associations used and their possible interpretations.

Key Words: Creative Process, Process Critics, Combinatorial Games, Italo Calvino, Multiplicity, Exactitude.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 - ITALO CALVINO: <i>GENETICISTA DE SI MESMO</i>	14
1.1 – <i>Um Eremita em Paris: Biografia, Autobiografia</i>.....	15
1.1.1 - Formação: Ciências, Poéticas, Religião, Política.....	20
1.1.2 – Ofícios: “ <i>Mundo Escrito</i> ”.....	28
1.1.3 – Espaços: Cenários Visíveis e Invisíveis.....	32
1.1.4 – Diálogos, Trocas	37
1.2 - Crítica de Processo: Abordagem Metodológica da Pesquisa.....	41
1.2.1 – <i>Em Construção</i> : Processo de Criação.....	44
1.2.2 – Delimitação do problema: <i>Projeto Poético, Multiplicidade</i>	53
2- JOGOS, COMBINAÇÕES, CRIAÇÕES.....	59
2.1 – Jogos: Comunicação, Criação.....	60
2.1.1 – Jogos: Terrenos da Criação Artística.....	61
2.1.2 - Calvino e o “Leitor”.....	68
2.2 – <i>Ars Combinatória</i>.....	74
2.2.1 – Combinatoriedade.....	76
2.2.2 – <i>Cibernética e Fantasmas</i>	80
2.2.3 – Oulipo: Limite e Liberdade.....	86
3- JOGOS COMBINATÓRIOS: GERAÇÃO DE MULTIPLICIDADES.....	94
3.1- Hiper Romances: Combinações, Geometria, Tridimensionalidade...95	95
3.1.1 – Textos Combinatórios: Abdução, Inacabamento.....	95
3.1.2 – Percursos, Diagramas, Processos.....	108

3.2 – Jogos Combinatórios de Calvino e sua relação com os Novos Processos de Criação nas Mídias	153
3.2.1 - Novos Meios Comunicativos: Hipertexto, Hipermídia.....	156
3.2.2 – Possíveis Traduções Intersemióticas dos Jogos de Calvino.....	161
4- METÁFORAS DO PROCESSO CRIATIVO DE CALVINO	168
4.1 - <i>Cristais e Cidades: Exatidão e Multiplicidade</i>	169
4.2-Buracos Brancos: Espaços Potenciais, Passagens, Redes, Complexidade	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	203
APÊNDICE I	
<i>Complexus: O Jardim de Yasmin</i>	210
(caminhos de uma tese)	
ANEXO I – Nota <i>O Castelo dos Destinos Cruzados</i>	216
ANEXO II - Cronologia da vida e das obras de Italo Calvino	222
ANEXO III – <i>Prefácio à Segunda Edição</i>	227
ANEXO IV - Índice <i>Palomar</i>	244
ANEXO V – apêndice <i>Se um Narrador Numa Noite de Inverno</i>	246
ANEXO VI – <i>Cibernética e Fantasmas</i>	255
ANEXO VII –“<i>Como escrevi um dos meus livros</i>”	273
ANEXO VIII – índice <i>As Cidades Invisíveis</i>	286
ANEXO IX - Obras de Calvino (geral e publicada no Brasil)	289

INTRODUÇÃO

Nosso primeiro “encontro” com Italo Calvino foi através da obra *O Castelo dos Destinos Cruzados*, e não foi por alguma indicação acadêmica, nem pela importância do autor no ambiente literário, e sim pelo tema, que nos interessava na época pelas imagens de baralhos de tarô e pelo seu significado.

O livro surpreendeu exatamente por não contar sobre o jogo de cartas, e sim pela construção da narrativa, que, a partir das cartas, nos conduz pelas histórias “adivinhadas-construídas”. Além do inusitado jogo narrativo, o texto nos chamou muito a atenção devido à intensa descrição imagética, o que logo nos levou a pensar sobre a criação de um roteiro audiovisual a partir do texto. Entretanto, a *nota* inserida ao final do volume nos instigou ainda mais. Nela, o escritor explicita o processo de criação dos dois textos da obra (*O Castelo* e *A Taverna*), contando sobre a concepção do jogo narrativo, sua metodologia de trabalho, suas metas e principalmente suas dificuldades na construção da escritura de *A Taverna*.

Podemos dizer que essa *nota* justificou o caminho desta pesquisa, pois começamos a encontrar em outras leituras de Calvino essa característica auto-reflexiva sobre a construção de suas obras, o que nos levou a pesquisar o seu percurso comunicativo através de uma perspectiva processual de sua criação.

A proposta criativa utilizada pelo autor na obra citada – os denominados *jogos combinatórios* – nos levaram a perceber, logo no início dos caminhos da orientação, que o objeto de pesquisa era mais amplo, pois estes procedimentos

são presentes em outros textos, além de constituir significativo objeto de questionamento do autor.

Partindo dessas premissas a pergunta central e norteadora de nossa pesquisa se orienta então na busca de compreender se tais operações combinatórias ocupam predominante interesse no Projeto Poético do autor e se tais regras, intencionalmente utilizadas, foram fundamentais para sua conceituação sobre multiplicidade.

Delimitado o objeto de pesquisa, selecionamos os textos pertinentes ao estudo: ensaios, notas, prefácios, introduções, entrevistas, enfim, todo material acessível e referente à autocrítica de sua produção artística e os livros *O Castelo dos Destinos Cruzados*, *As Cidades Invisíveis* e *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*, além do conto *O Conde de Monte Cristo*. Também foram considerados como materiais de referência os baralhos de tarô usados na criação de *O Castelo*.

No âmbito do processo comunicativo de Calvino, o nosso foco localiza-se nos caminhos das variantes, nas possibilidades múltiplas de trajetórias. Instigamos entender as regras de cada jogo combinatório criado, percorrer o desenho diagramático implícito em cada texto, observar as escolhas, as seleções dentre tantas configurações potenciais, e relacionar posteriormente as similaridades e generalizações do seu projeto como um todo (entendendo todo como integração e não completude).

A pesquisa, fundamentada na Crítica de Processo, é sustentada pela Semiótica Peirceana e analisa os fenômenos comunicativos a partir da observação do processo de criação artística.

O interesse geral pelos processos de criação condiz com nosso percurso enquanto pesquisadora. Dado o caráter multidisciplinar de nossa trajetória entre os caminhos da arte (principalmente artes visuais e audiovisuais, embora tenhamos conhecimento e experiência básica em música e dança), ressaltamos que, a despeito do objeto ser literário, nossa análise pauta-se nos procedimentos criativos, e não na crítica da modalidade.

Iniciamos o primeiro capítulo situando Italo Calvino, mapeando e localizando o escritor em seu contexto, através de seus aspectos biográficos e autobiográficos, suas propostas, sua característica reflexiva sobre os processos de criação, enfaticamente sobre seus próprios procedimentos e buscas, explicitadas e publicadas na forma de comentários, prefácios, notas, ensaios, obras metaliterárias, enfim, através da própria “fala” de Calvino com a intencionalidade de trazer à tona o desenvolvimento do trabalho. Abordamos também a metodologia utilizada para a análise dos jogos combinatórios e a delimitação do problema.

No segundo capítulo introduzimos o conceito de jogo, principalmente a partir dos estudos de Winnicott sobre a criatividade. Apontamos os jogos utilizados por Calvino, tanto no espaço da criação de seus textos como na sua proposta de diálogo com seus leitores. Citamos brevemente o contexto histórico do pensamento sobre a combinatoriedade, o envolvimento do escritor com os procedimentos combinatórios e a participação no *Oulipo*.

No capítulo três passamos a observar diretamente os objetos de pesquisa, estabelecendo relações entre os procedimentos pesquisados e as teorias que dialogam com os processos de construção dos textos. Analisamos também os percursos da criação, o modo como são estruturados internamente, a arquitetura do texto, apontando representações gráficas (esquemas, diagramas) realizadas por Calvino e também por nós, para nossa compreensão. Os textos realizados a partir de procedimentos combinatórios são denominados pelo autor de hiperromances, e os atributos utilizados (não-linearidade, possibilidades virtuais, mobilidade, multiplicidade etc) encontram nas características dos meios digitais o modelo de suporte apropriado para a tradução desses procedimentos. Por isso, contextualizamos as características dos novos meios comunicativos e exemplificamos possíveis passagens, traduções intersemióticas dos jogos *calvinianos* para o ambiente hipermidiático.

No quarto e último capítulo utilizamos imagens metafóricas como elementos associativos do Processo de Criação de Calvino, trazendo aspectos do desenho do *Projeto Poético* do autor, que se configura na tensão entre a organicidade das estruturas dissipativas, como o pulsar das *As Cidades Invisíveis (Multiplicidade)* e a racionalidade e simetria formal dos *Cristais (Exatidão)*. Também inserimos uma metáfora – *buracos brancos* – para tentarmos situar o espaço aparentemente vazio, a área potencial em que se dá a passagem e a irradiação da criação.

A perspectiva processual do autor aponta constantemente um caminhar que busca o equilíbrio entre pares opostos e complementares, tais como: restrições e liberdade, multiplicidade e unidade, regularidade e dinamicidade. Consideramos e tentaremos mostrar essa constante busca da ordem extraída do jogo dos múltiplos e dos possíveis.

Capítulo 1

ITALO CALVINO: GENETICISTA DE *SI MESMO*

Sem dúvida os escritores, quando falam de sua própria atividade, são eles próprios os primeiros geneticistas (Gressillón, 2002, p.153).

Neste primeiro capítulo situaremos o escritor Italo Calvino, o panorama de sua obra, biografia, autobiografia, seu *projeto poético*, suas propostas, sua característica reflexiva sobre os processos de criação, enfaticamente sobre seus próprios procedimentos e buscas. Realizaremos também generalizações sobre seu *Projeto Poético* e pontuaremos a escolha metodológica da pesquisa, percorrida através da abordagem da *crítica de processo*.

Italo Calvino (1923 / 1985) é considerado um dos maiores escritores contemporâneos, lido amplamente em todos os países por pessoas de todas as idades. Sua multiplicidade se materializa em metamorfoses literárias e midiáticas, nas quais encontramos o Calvino Fabulista, da escrita de encantamento e fantástica, o crítico, ensaísta, leitor e re - leitor de seu tempo e de sua obra, o “pós - moderno”, o metaliterário. O autor tem na literatura a expressão máxima de seu pensamento, mas o seu currículo também se constitui de significativa experiência na área editorial, criação de textos para ações dramáticas, peças radiofônicas, canções, livretos de ópera, séries televisivas, roteiros de cinema. Atuações diversas que devem ser levadas em consideração ao observar o seu processo,

pois somente na área de editoração o escritor permaneceu ao longo de quarenta anos como representante, tradutor e conselheiro editorial.

O escritor se situa entre os artistas que têm como parte constituinte de seu trabalho refletir sobre o próprio processo. Além do pensar sobre a criação, Calvino explicita esta reflexão, demonstrando grande interesse em documentar e comentar o seu processo criativo, materializando e tornando público este registro na forma de ensaios, comentários, notas, prefácios, introduções, anexos etc, o que nos instiga a analisar sua obra a partir desta ótica de processo. Leitor e re – leitor de sua obra, já em seu primeiro romance (*Il Sentiero dei Nidi di Ragno* - 1947), apresenta um capítulo (cap.9) que se diferencia dos outros, “quase um prefácio inserido no meio do romance” (Calvino, 2004, p. 10), uma “quebra” narrativa e, no famoso “prefácio à segunda edição” deste mesmo livro (1964), o autor mantém registrado diversos modos de prefaciar a obra, interrompendo e reiniciando a escrita inúmeras vezes. Este prefaciar plural indica múltiplas trajetórias da escrita em elaboração, com questionamentos e análises críticas sobre a constituição da obra.

Para ambientarmos os procedimentos criativos de Calvino, iniciaremos mapeando de forma breve os dados biográficos e autobiográficos do escritor que nos auxiliam – juntamente com todas as outras referências - na observação de seu processo de trabalho. Em seguida explicitaremos nosso percurso metodológico para a observação destes procedimentos criativos.

Utilizaremos aqui, assim como em toda tese, muitas citações de Calvino, já que a escrita auto - reflexiva é um dos nossos principais materiais de estudo.

1.1 – *Um Eremita Em Paris: Biografia, Autobiografia*

Dados biográficos: eu sou daqueles que crêem, com Croce, que, de um autor, só as obras contam (quando contam, naturalmente). Por

isso, dados biográficos não os dou – ou dou-os falsos - pelo menos, procuro sempre alterá-los de uma vez para outras. Pergunte-me, porém, o que quer saber e dir-lho-ei. Mas nunca direi a verdade, disso pode estar segura (carta a Germana Pescio Bittino, 9/06/64, Calvino, 1996, p.11)

Cada vez que revejo a minha vida fixada e objectivada, fico preso de angústia, sobretudo quando se trata de notícias fornecidas por mim (...) repetindo as mesmas coisas por outras palavras, espero sempre ultrapassar a minha relação neurótica com a autobiografia (carta a Claudio Milanini, 27/07/85, Editorial Teorema, 1996, p. 11).

Calvino escreveu varias apresentações autobiográficas, algumas como “obrigações editoriais”, mas também como suas memórias, e nos avisa: “toda autobiografia é parcial e imaginária” (Pessoa Neto, 1997, p.128) e geralmente possuem uma tonalidade irônica e indicativa, já explicitando e localizando o seu leitor a perspectiva de onde fala: Ex: *Autobiografia Política Juvenil, Uma carta em duas versões, Nota biográfica Objectiva*. Irônica ou não, a nota biográfica escrita para constar no volume *Tarocci - O Castelo dos Destinos Cruzados*, 1969, a pedido do Editor italiano Ricci, tem início com uma citação astrológica de quem tem conhecimento sobre sua “carta natal”; seria uma apresentação para um público esotérico? Não exatamente, pois a edição foi mais uma publicação “de arte”, com excelentes impressões de um dos primeiros baralhos de tarôs, do que um livro esotérico. Mas também não excludente deste conhecimento, pois para elaboração do texto *O Castelo dos Destinos Cruzados*, Calvino leu sobre esoterismo e simbolismo. Segue sua apresentação:

Caro Ricci, eis o currículo. Nasci em 1923, sob um céu no qual o Sol radiante e o taciturno Saturno eram hóspedes da harmoniosa

Balança. Passei os primeiros 25 anos da minha vida na, àquele tempo, ainda verdejante San Remo, que unia contribuições cosmopolitas e excêntricas ao fechamento esquivo de sua rústica concretude; por um e por outro aspecto, fiquei marcado para a vida. Depois me teve Turim, operosa e racional, onde o risco de enlouquecer (como Nietzsche) não é menor que em outro lugar. Cheguei a Turim em anos nos quais as estradas abriam-se desertas e intermináveis pela raridade de automóveis; para abreviar os meus percursos de pedestre, atravessava as ruas retilíneas obliquamente, de um ângulo a outro – procedimento, hoje, além de impossível, impensável – e assim avançava traçando invisíveis hipotenusas entre cinzas catetos. Escassamente, conheci outras ilustres metrópoles, atlânticas e pacíficas, de todas enamorando-me à primeira vista, com algumas iludindo-me de tê-las compreendido e possuído, outras restando-me incompreensíveis e estrangeiras. Por longos anos, sofri de uma neurose geográfica: não conseguia ficar três dias seguidos em nenhuma cidade ou lugar. Por fim, elegi, de forma estável, esposa e domicílio em Paris, cidade circundada por florestas e carpinus e bétulas, em que passeio com minha filha Abigail, e circundando por sua vez a Bibliothèque Nationale, onde vou para consultar textos raros, usufruindo da Carte de Lecteur n.º 2516. Assim, preparado para o Pior, sempre mais incontentável em relação ao Melhor, já antegozo as alegrias incomparáveis do envelhecer. Eis tudo. Creia-me seu devotado amigo,

Calvino (Pessoa Neto, 1997, p. 123, 124)

As citações biográficas são significativas, pois nos fornecem dados para a análise do movimento da criação, entretanto, precisamos ficar atentos e relativizar sempre as informações, relacionando-as ao processo como um todo integrado, principalmente nestas pesquisas em que temos os depoimentos e escritos do autor como fonte. Muitos autores se apóiam em suas memórias, por muitas vezes

“inventivas”, e sabemos dos filtros que todos temos para cada elemento que pautamos. Por vezes, como aponta Louis Hay: “Descobrimos então que a verdade sobre o vivido nem sempre é a verdade do escrito”. Se bem que, em Calvino, a habilidade auto-analítica é tão intensa e calculada que é quase impossível encontrarmos aspectos de incoerência e confusão. Em uma entrevista, o autor esclarece e alerta para a relatividade e parcialidade de dados autobiográficos:

Não me lembro nunca daquilo que disse em precedentes entrevistas e normalmente sou tentado a afirmar o contrário; se uma coisa era verdadeira no momento em que a disse, provavelmente não é mais verdadeira em um outro momento (Calvino, *apud* Pessoa Neto, p. 25)

(...) “autobiografar-se” é a operação literária mais difícil, que o objetivo seja a verdade absoluta seguindo o difícil exemplo de Rousseau, ou que a escolha (como acontece para a maioria) represente uma qualquer forma de mistificação (que serás sempre uma maneira de dizer a verdade também) (carta - 6/4/66 - Lombardi, 1995).

Contradizendo-se, ou mistificando, Calvino aponta que isso também é um dado constituinte da biografia. E é assim que devemos olhar para as apresentações, para as memórias, para as auto-análises de seus textos: como dados, índices materiais que devem ser relacionados com todos os textos consultados.

Além de apresentações o escritor produziu uma quantidade significativa de textos autobiográficos; a maioria veio a público somente após sua morte, em 1985. O Escritor deixou uma lista de textos intitulada *Passaggi obbligati* (Passagens obrigatórias) em que narra suas memórias. Foi editada entretanto com o título *O Caminho de San Giovanni* (Calvino, 2000), pois, como coloca sua mulher – Esther

Calvino - na introdução da obra (Calvino, 1996, p.5), as passagens ficaram inconclusas. Anos mais tarde, ela encontra uma pasta nomeada de “Páginas Autobiográficas” na qual há uma série de textos acompanhados de notas editoriais já prontas; outro projeto autobiográfico. Foi publicado como *Um Eremita em Paris* (1996) e se configura como um documento processual do caminhar do escritor, sem separações entre vida & obra. Juntamente a este material a mulher do escritor colocou *Diário Americano*, o relato de Calvino sobre sua viagem de seis meses pelos Estados Unidos. Este foi transformado em um livro - *Um otimista na América* - que o escritor resolveu não publicar, quando já estava em provas. Explica esta decisão em carta a Luca Baranelli (Calvino, 2000, 1530):

Decidi não publicar o livro porque ao relê-lo nas provas senti-o demasiado modesto como obra literária e não bastante original como reportagem jornalística. Fiz bem? Bah! Publicado então, **o livro teria sido apesar de tudo um documento da época, e de uma fase do meu itinerário** (Calvino, 1996, p.6; grifo nosso).

Apesar da autocrítica que o incomodou a ponto de não publicar suas impressões da viagem, Calvino parece ter se arrependido por ter consciência do registro como documento do seu processo. Seu interesse por explicitar a construção e o caminhar de suas obras estão presentes, como já enfatizamos, em diversas observações em forma de notas, apresentações etc. Na nota de *O Castelo dos Destinos Cruzados*¹ a necessidade do autor em registrar a sua insatisfação com o texto (*A Taverna*) foi intensa a ponto de ele considerar o registro como “testemunha do seu falimento”, pois não conseguiu seguir com exatidão a regra auto-imposta do jogo. Sem esta nota explicativa, creio que

¹ A nota é comentada e analisada no capítulo 3. Nota integral - Anexo 1.

pouquíssimas pessoas teriam percebido, ao lerem o texto, a “falha” do texto escrito.

Também foram publicadas suas cartas (Calvino, *Lettere*, 2000) à família, amigos, críticos, colegas de profissão, enfim, um vasto material para pesquisa de diversos aspectos da complexa tessitura que constitui a trama, a construção do processo criativo do escritor.

Dos aspectos biográficos de Calvino cabe constar aqui os elementos de sua formação e de sua atuação: educação formal e informal, acadêmica, política, o trabalho na área editorial, os espaços de moradia e de criação ².

1.1.1 – Formação: Ciências, Poéticas, Religião, Política

Entre os valores que gostaria fossem transferidos para o próximo milênio está principalmente este: 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 da filosofia, como a do Valéry ensaísta e prosador (Calvino, 1998, p. 133).

O rigor da filosofia e da ciência, sempre o admirei e amei muito; mas sempre um tanto de longe (Calvino, 1996, p.250).

Calvino - “*Italo*” - nasceu em Cuba, filho de pais italianos. O pai, na época de seu nascimento, dirigia uma estação experimental de agricultura e uma escola de Agronomia; sua mãe era sua assistente. Logo voltaram para Itália, e foi em *San Remo* que o escritor viveu até sua idade adulta, ao lado de plantas exóticas e de um ambiente familiar que muito prezava o saber científico:

² Ver cronologia – Anexo 2 (p.222)

Sou filho de cientistas: o meu pai era agrônomo, a minha mãe botânica; ambos professores universitários. Entre os meus familiares só os estudos científicos eram dignos de honra; um tio materno era químico, professor universitário, casado com uma química (aliás tive dois tios químicos casados com duas tias químicas); o meu irmão é geólogo, professor universitário. Eu sou a ovelha ranhosa, o único literato da família (Calvino, 1996, p. 26).

Comecei a escrever em miúdo, mas estava muito longe da literatura: o meu pai e a minha mãe ocupavam-se em San Remo da aclimação de plantas exóticas, de floricultura, de fruticultura e de genética. Quem freqüentava a nossa casa pertencia sobretudo ao mundo científico ou técnico, da agricultura e da experimentação agrária (Calvino, 1996, p. 223)

Aclimatado nesta “herança científica” Calvino chegou a freqüentar durante um ano a faculdade de agronomia, mas já tinha o desejo de licenciar-se em letras, o que realizou defendendo em 1947 uma tese sobre Joseph Conrad.

Em seu processo criativo, podemos citar a busca pela ordem, pela *exatidão* e pelo rigor³, características fundamentais do discurso científico, permeando todo seu percurso. Também as questões matemáticas – reflexão sobre cibernética, operações combinatórias, geometria – são exemplos do diálogo do literato com as ciências exatas. Não nos cabe aqui discutir sobre as similaridades e diferenças processuais da arte e da ciência, mas sim observar associações e relações entre o ambiente de formação e o processo de criação de Calvino.

Tematicamente, tanto por interesse quanto pelo trabalho editorial, todas as áreas das ciências (humanas, exatas, biológicas) atuaram como fontes de

³ Reflexão desenvolvida no capítulo 3.

interesse e conteúdo para o autor ⁴, percorrendo transversalmente entre elas através da arte literária. As leituras sobre cosmologia, astronomia, física, genética etc estão presentes na construção de *As Cosmicômicas* (1965), em que doze contos são iniciados a partir de um enunciado – epígrafes – científico, e narrados por um personagem (*Qfwfq*) que vivenciou – *observou* – tudo o que conta:

Houve tempo, segundo George H. Darwin, em que a Lua esteve muito próxima da Terra. Foram as marés que pouco a pouco a impeliram para longe: as marés que a própria lua provoca nas águas terrestres e com as quais a Terra vai perdendo lentamente energia.

Bem sei disso! , *exclamou o velho Qfwfq*, vocês não podem se lembrar, mas eu posso. A lua estava sempre sobre nós, desmesurada: no plenilúnio – as noites claras como o dia, mas com uma luz cor de manteiga – parecia a ponto de explodir; (...) (Calvino, 2000, p. 7).

A relação entre *arte* e *ciência* também pode ser exemplificada no seu interesse pelo *Oulipo*, grupo que propõe procedimentos dialógicos entre matemática e literatura ⁵, e em muitos outros textos do escritor.

Ciências e Poéticas inter-agem amplamente no processo do escritor, como veremos no desenvolvimento desta tese. As atividades artístico-culturais, tais como desenho⁶, pintura, teatro, programas cômicos de rádio, revistas em quadrinhos lhe despertaram grandes *afetos*, desde a adolescência, principalmente

⁴ “Num desses livros científicos em que costumo meter o nariz à procura de estímulos para a imaginação”... (Calvino, 1998, p.84).

⁵ Sobre a participação no *Oulipo* ver capítulo 2.

⁶ Segundo Castro e Silva (2002), Calvino tinha grande paixão pelas artes plásticas e gostaria de ter sido pintor.

o cinema e predominantemente o cinema americano - modalidade esta muito significativa na formação estética de Calvino.

Em *Autobiografia de um Espectador*⁷, ele relata sua paixão e envolvimento com o cinema. Nos anos 30 e 40 freqüentava o cinema todos os dias, quando não ia duas vezes ao dia:

A prova da verdadeira paixão era o impulso de meter-me num cinema logo que abrisse, às duas (...).

O Cinema foi uma das fontes principais de minha formação (...).

O Cinema era tema de diálogo e discussão, muito mais do que os livros, muito mais que a literatura (Calvino, 2000, p. 10,11).

A visualidade presente na linguagem verbal de Calvino é instigante e significativa. Em seu “cinema mental”, ele lê as imagens e traduz em palavras que nos reconduzem as configurações por ele criadas. Percebemos, na obra de Calvino, uma descrição imagética que, em alguns momentos se assemelha à escritura de um roteiro. O autor, em seu sistema verbal, parece não descrever as imagens, mas “escrever as imagens”. Em um roteiro cinematográfico, a linguagem escrita deve ser direta e nos conduzir às imagens em ação, em movimento, de modo que possamos visualizar a cena. E o escritor utiliza essa linguagem, não só quando salienta a questão do olhar, da apreciação ou observação das imagens, mas na forma de narrar, em que podemos acompanhar as ações como em “quadros”. Admirador confesso de Hemingway, um dos autores que compunham a Escola Literária do Olhar (formada por diversos novelistas e romancistas do século

⁷ O artigo foi escrito para prefaciar o livro *Fazer um Filme*, de Federico Fellini, a pedido do cineasta, publicado no Brasil em 2000 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira). Também foi editado na obra póstuma do autor: *O Caminho de San Giovanni*, em 2000 (São Paulo: Companhia das Letras).

XX fortemente influenciados pela linguagem audiovisual), Calvino parece compartilhar da proposta da escola, caracterizada pela descrição ocular, sem psicologismos, crises de consciência. Em *Palomar* o personagem apreende o mundo pelo olhar:

O mar está levemente encrespado e pequenas ondas quebram na praia arenosa. O senhor Palomar está de pé na areia e observa uma onda. Não que esteja absorto na contemplação das ondas. **Não está absorto porque sabe bem o que faz: quer observar uma onda e a observa** (Calvino, 2000, p. 7; grifo nosso).

Em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (Calvino, 1998), obra póstuma, Calvino destaca a *Visibilidade* como uma das qualidades e especificidades da literatura em uma perspectiva para o século XXI. Sabemos que, para Calvino, a observação visual, o olhar, é elemento representativo na pauta de sua bibliografia. O olho como mecanismo de percepção, e as descrições imagéticas estão presentes em muitas de suas obras. Em *Visibilidade* o autor reflete sobre o processo de criação literária e descreve as visões de Dante Alighieri (*Purgatório*) “quase como projeções cinematográficas ou recepções televisivas” (Calvino, 1998, p. 99). Calvino utiliza ainda algumas analogias fílmicas para analisar as matrizes de imagens presentes na criação textual, tais como “cinema mental” ou “projetar imagens em nossa tela interior”, que tomam forma em palavras, ou em palavras que viram filmes.

Além da posição de espectador Calvino chegou a escrever roteiros para cinema. Mario Monicelli tinha o projeto de fazer um filme que percorresse o itinerário de *Marco Polo* de uma “maneira documental e fantasiosa”; Suso Cecchi d’Amico propôs o nome de Calvino para realizar o argumento. O esboço do filme –

projeto que não foi concretizado – atuou como gérmen de *As Cidades Invisíveis*, livro publicado doze anos depois.

Da orientação religiosa do autor sabemos que os pais, socialistas, críticos ao fascismo, à supressão da liberdade de crítica, ao vaticano, não lhe deram nenhuma formação dogmática. Na escola, nas aulas de ensino religioso, ele era dispensado e ficava isolado da turma:

Mas sobretudo cresci tolerante em relação às opiniões dos outros, particularmente no campo religioso, lembrando-me de como era aborrecido sentir-me gozado por não seguir as crenças da maioria. E ao mesmo tempo permaneci completamente privado desse gosto do anti-clericalismo tão freqüente em quem foi criado no meio dos padres (Calvino, 1996, p. 135).

Outro aspecto significativo na formação do escritor foi sua participação na luta de resistência ao fascismo. Descreve as primeiras imagens de sua “infância sob o fascismo”:

O perigo de quem escreve recordações autobiográficas sobre política, é o de dar à política um peso exagerado em relação ao que ela tem na realidade na infância e na adolescência. Poderia começar por dizer que a primeira recordação da minha vida é um socialista agredido pelos bandos fascistas, coisa de que creio que poucos dos que nasceram em 1923 consigam lembrar-se; e de facto é uma recordação que deve referir-se provavelmente à última vez que os desordeiros *squadristas* usaram o casse-tête, em 1926, após um atentado a Mussolini. O agredido foi o prof. Gaspare Amoretti, velho

professor de latim (pai de um comunista do “Ordine Nuovo” depois morto no Japão numa missão da Terceira Internacional), que na altura era inquilino de uma “dependance” da nossa vivenda em San Remo. Lembro-me claramente de que estávamos a jantar quando entrou o velho professor com o rosto ferido e sangrando, com o lacinho do pescoço arrancado, a pedir socorro.

Mas fazer descender da primeira imagem infantil tudo o que se há-de ver e ouvir na vida, é uma tentação literária. As perspectivas da infância e da meninice são muito diferentes; impressões e juízos díspares põem-se uns ao lado dos outros sem uma lógica; mesmo para quem crescer num ambiente não fechado às opiniões e às informações, uma linha de raciocínio só se forma com o passar dos anos (Calvino, 1996, p. 132; grifo nosso)

A segunda guerra mundial transforma o ambiente de Calvino. Lutou ao lado dos *Partigiani* das Brigadas Garibaldi (formação comunista), juntamente com o irmão mais novo, para não prestar o serviço militar na República Social Italiana (fascista). Os pais foram seqüestrados pelos alemães e mantidos como reféns. O período de luta foi breve, mas o bastante para situar Calvino na efervescência sócio-cultural da época:

A minha vida, neste último ano foi uma sucessão de peripécias (...) passei através de uma inenarrável série de perigos e de dificuldades; conheci a prisão e a fuga, estive várias vezes à beira da morte. Mas estou contente com tudo o que fiz, com o capital de experiência que acumulei, e até chego a achar pouco (carta a Scalfari, 06/06/1945 – Editorial Teorema, 1996, p. 21).

Dessa experiência nasceram os primeiros contos do escritor, publicados em 1945, e seu primeiro romance - *Il sentiero dei nidi di ragno* - tendo o contexto histórico da resistência anti-fascista como cenário. Alguns críticos situam esta fase do escritor como *neo-realista*.

Filiou-se ao partido comunista em 1944, no qual ficou até 1957. Contribuiu também escrevendo para diversos jornais e revistas comunistas, dentre eles o *Unitá* (Turim). Apesar de ter deixado o partido, a formação social / humanista construída na época é aspecto significativo e consistente em seu ser:

Queria referir aqui pelo menos duas coisas em que acreditei ao longo do meu caminho e continuo a acreditar. Uma é a paixão por uma cultura global, a rejeição da incomunicabilidade especializada para manter viva a imagem de cultura como um todo unitário, de que fazem parte todos os aspectos do conhecer e do fazer, e em que os vários discursos de toda a específica pesquisa e produção fazem parte desse discurso geral que é a história dos homens, que temos de conseguir dominar e desenvolver num sentido finalmente humano. (E a literatura deverá precisamente estar no meio das linguagens diferentes e manter viva a comunicação entre elas).

Outra minha paixão é por uma luta política e uma cultura (e literatura) como formação de uma nova classe dirigente. (Ou classe *tout court*, se classe é só a que tem consciência de classe, como em Marx.) Tenho sempre trabalhado e continuo a trabalhar com isto em mente: ver tomar forma a classe dirigente nova, e contribuir para lhe dar um signo, uma marca (Calvino, 1996, p.152).

1.1.2 – Ofícios: “*Mundo Escrito*”

Pertenço àquela parte da humanidade – uma minoria na escala planetária, mas creio que uma maioria entre o meu público - que passa grande parte de suas horas de vigília em um mundo especial, um mundo feito de linhas horizontais onde as palavras se sucedem umas as outras, onde qualquer frase e qualquer parágrafo ocupam o seu lugar estabelecido: um mundo que pode ser muito rico, talvez até mesmo mais rico do que o mundo não escrito, mas que, não obstante, requer um ajustamento especial para situar-se em seu interior. Quando me afasto do mundo escrito para reencontrar o meu lugar no outro, naquele que costumamos chamar o mundo, feito de três dimensões, cinco sentidos, povoado por bilhões de nossos semelhantes, isso sempre equivale para mim uma repetição do trauma do nascimento, quando se dá forma de realidade inteligível a um conjunto de sensações confusas, quando se escolhe uma estratégia para enfrentar o inesperado sem ser consumido, destruído verificar tradução (Conferência mundo escrito e mundo não escrito, 1983).

As ocupações profissionais de Italo Calvino sempre tiveram a característica comum de pertencer ao “mundo” da palavra. Palavras lidas, palavras escritas: criação literária, ensaios, resenhas, críticas publicadas em jornais, revistas⁸, textos para teatro, cinema, textos para canções, livretos de ópera, peças radiofônicas, além da vasta e múltipla bibliografia.

Desde há algum tempo, os pedidos de colaboração de todas as partes – quotidianos, semanários, cinema, rádio, televisão -, propostas casa uma mais aliciante do que as outras, quer a nível de retribuição quer da fama, são tantos e tão insistentes que eu – dividido entre o temor de me dispersar em coisas efémeras, o exemplo de outros escritores mais versáteis e fecundos que, às vezes, me dá vontade de imitar, mas depois acaba por voltar a dar-me o prazer de estar calado para não me parecer com eles, o desejo de me recolher para pensar no “livro” e, ao mesmo tempo, a suspeita de que só pondo-nos a escrever qualquer coisa “ao dia” se acaba por escrever o que permanece – em suma, sucede que não escrevo nem para os jornais, nem para acontecimentos, nem para mim próprio” (carta a Emilio Cecclui, 3 de Novembro). Entre as propostas recusadas, a do “Corriere della Sera”⁹ (Editorial Teorema, 1996, p.36, 37).

Na juventude inicia sua atividade escrevendo crítica cinematográfica para o *Giornale di Genova*¹⁰. O ofício de jornalista o atrai, mas na época estava muito ligado ao Fascismo; cursar letras lhe remetia ser professor de ensino secundário, o que também não desejava. Então, a idéia de escrever era um projeto “marginal” para o escritor. Após o clima de libertação (1945), aproximando dos ambientes literários e dos jornais, abandonou a faculdade de Ciências Agrárias e se inscreveu em letras.

Dentre os ofícios do escritor – além da criação literária em si e das muitas colaborações para jornais e revistas (L'Unità, Il Politecnico, Rinascita, Il Contemporaneo, e Italia Domani etc) - destaca-se seu trabalho na área editorial. Sua atuação na Editora Einaudi – uma das maiores da Itália – teve início em 1946,

⁸ Editou junto a Elio Vittorini a revista de esquerda *Il Menabò di Letteratura* de 1959 a 1966.

⁹ Calvino recusou a proposta em 1961, porém mais tarde, em 1974 começa a escrever no Corriere Della Sera.

¹⁰ Escreveu também posteriormente para Revista Cinema Novo.

vendendo livros a prestações, e lá permaneceu por quase quarenta anos, desempenhando diversas funções como redator, diretor de noticiário, até fazer parte da equipe dirigente, em 1955. Posteriormente permanece exercendo consultoria editorial.

Foi então que compreendi que o meu ambiente de trabalho não podia ser outro senão o editorial, numa editora de vanguarda, entre gente de diferentes opiniões políticas com discussões muito acesas, mas todos muito amigos entre si (Calvino, 1996, p. 227).

Los más diversos temperamentos y tendencias ideológicas gravitaban en torno a la casa editora fundada por Giulio Einaudi; Vittorini y Natalia Ginzburg, los principales, todos mayores que él, interesados en los problemas de su tiempo, con los ojos abiertos a lo que se hacía, se discutía y se publicaba en el resto del mundo. El trabajo de la editorial, junto al de escribir y publicar su propia obra narrativa, se convirtieron en su principal actividad y su mayor pasión (Mixco¹¹).

O ofício de editor foi duradouro no percorrer de Calvino, além de ser para ele um ofício prazeroso:

... perché giudicare, far tradurre e far pubblicare i libri altrui è sempre um lavoro utile e appassionante, e meno impegnativo e faticoso che scrivere i libri proprii.

[Julgar, traduzir, publicar os livros dos outros é sempre um trabalho útil e apaixonante e menos envolvente e cansativo que escrever os

¹¹ <http://www.revistanumero.com/30carta.htm> - acesso em 23/07/2007

próprios livros (Carta a Emilio Cecchi, 03/11/1961, Calvino, 2000, p. 692, 693).

O máximo da minha vida dediquei-o aos livros dos outros, não aos meus. E estou contente, porque a edição é uma coisa importante na Itália em que vivemos, e ter trabalhos num ambiente editorial que foi um modelo para o resto da edição italiana não é pouco [D'Er 79]. (Editorial Teorema, 1996, p.26)

Segundo Mixco, Calvino como editor foi muito crítico e rigoroso, homem de pouquíssimas palavras que emitia tanto conselhos “paternais” como observações “temíveis” a autores desconhecidos, conhecidos e até reconhecidos.

Os trabalhos editoriais, marcados pela troca e diálogo com outros profissionais, amigos, escritores, e todo arsenal bibliográfico disponível no ambiente é um aspecto muito importante para nossa observação do processo do escritor. Os recursos de edição – procedimento de seleção, escolha, direção – são presentes em quaisquer modalidades artísticas, e no processo de Calvino, é amplamente significativo, explicitamente utilizado nas propostas criativas, envolvendo as múltiplas possibilidades de construção, de união e reunião de textos, de publicações. Contos originalmente publicados em jornais são reunidos em livros (os contos dão origem a maioria de seus romances); re-edições indicando uma curadoria crítica do seu processo, tal como a reunião de *O Cavaleiro Inexistente*, *O Visconde Partido ao Meio* e *O Barão nas Árvores* em *Os Nossos Antepassados*; união de *A Nuvem de Smog* e a *Formiga Argentina*, texto escrito dez anos antes; roteiro para filme se transforma em livro (*As Cidades Invisíveis*); programa de rádio que também se transforma em texto (*Orlando Furioso, de Ludovico Ariosto, recontado por Italo Calvino*), acréscimos de prefácios, notas explicativas, apêndices, documentando o seu processo. São

muitos os exemplos deste “pensar” de “editor” que refletem em seus procedimentos de criação.

No “mundo escrito” – leitura e escritura – Calvino desenvolveu seus ofícios ao longo de toda sua vida. Em seu *Projeto Poético*, suas buscas e propostas literárias foram alimentadas e associadas através de suas atividades: editor, redator, resenhista, consultor, articulista, tradutor e leitor.

Classificações para sua escritura também não faltam, pois o escritor já foi nomeado como neo-realista, fabulista, fantástico, alegórico, pós-moderno, labiríntico etc.

Com atividades intensas e múltiplos projetos sendo desenvolvidos ao mesmo tempo, Calvino trabalha como uma “máquina”, em seus diversos espaços de moradia e de trabalho, como veremos a seguir.

1.1.3 – Espaços: Cenários Visíveis e Invisíveis

Direi melhor: um lugar tem de se tornar uma paisagem interior, para que a imaginação comece a habitar esse lugar, a fazer dele o seu teatro (Calvino, 1996, p.171).

São muitas as paisagens e cenários externos que configuram a trajetória do escritor. Nascido em Santiago de Las Vegas, Cuba, logo o escritor voltou com os pais para Itália, San Remo, onde vive até seus vinte anos, lugar de suas primeiras referências:

Uma explicação geral do mundo e da história deve levar em conta, antes de mais nada, a localização de nossa casa, na região outrora chamada *punta di Francia*, a meia altura da encosta, sob a colina de

San Pietro, como uma fronteira entre dois continentes (Calvino, 2000, p.17).

Ao mudar para Turim, Calvino parece ter encontrado uma ambientação espacial profícua (vida cultural, social, política) para instigar e mobilizar seu potencial criador:

Se admitirmos que o trabalho do escritor pode ser influenciado pelo ambiente em que se efectua, pelos elementos do cenário circundante, então teremos de reconhecer que Turim é a cidade ideal para o escrever. Não sei como se pode escrever numa dessas cidades em que as imagens do presente são tão subjugantes, tão prepotentes, que não deixam uma margem de espaço e de silêncio. Aqui em Turim consegue-se escrever porque o passado e o futuro têm mais evidência que o presente, e as linhas de força do passado e a tensão para o futuro dão concretude e sentido às discretas e ordenadas imagens do hoje. Turim é uma cidade que convida ao vigor, à linearidade, ao estilo. Convida à lógica, e através da lógica abre caminho à loucura (Calvino, 1996, p. 19).

A cidade de Nova Iorque também ocupa lugar de destaque para o escritor. Através de um financiamento da *Ford Foundation* Calvino viaja para os Estados Unidos (1959 / 1960) e visita as principais cidades do país. Sua estadia na América dura seis meses, e elege Nova Iorque, onde ficou por quatro meses, a “sua cidade”:

O encontro material com a América foi uma experiência realmente bonita: New York é uma das minhas cidades, e com efeito, ainda nos anos Sessenta, nas *Cosmicómicas*, e também nas *Novas*

Cosmicómicas, há contos que têm a acção precisamente em New York. Do outro lado do Atlântico sinto-me parte daquela maioria de italianos que vão à América com grande facilidade – já são milhões e milhões – e não da minoria que fica em Itália; talvez porque a primeira vez que estive na América, com os meus pais, tinha um ano. Quando voltei pela primeira vez em adulto ao Estados Unidos, tinha um *grant* da Ford Foudation que me dava o direito de correr todos os Estados, sem nenhuma obrigação: naturalmente dei uma volta, viajando até ao sul, e também à Califórnia, mas sentia-me nova-iorquino: a minha cidade é New York (Calvino, 1996, p. 241).

Em 1964 Calvino se casa e passa a residir em Paris, cidade considerada por ele como “enciclopédica”, fonte de consulta, onde estabelece diálogos significativos com grupos, pensadores, escritores, a exemplo de Queneau (que o leva a freqüentar o *Oulipo*), Roland Barthes, entre outros.

O eremita tem a cidade como fundo, e para mim a cidade continua a ser a Itália. Paris é mais símbolo de um algures do que um algures. E depois será mesmo verdade que moro em Paris? Um discurso sobre mim em Paris nunca consegui fazê-lo, tenho sempre dito que em vez de uma casa de campo dispunha de uma casa numa cidade estranha, onde não tinha trabalho nem nenhum papel (Calvino, 1996, p. 191).

Mas talvez eu não tenha o dom de estabelecer relações pessoais com os lugares, fico sempre um pouco a meia altura, estou nas cidades só com um pé. **A minha secretária é um pouco como uma ilha: podia estar aqui tal como noutra país qualquer.** E de resto as cidades estão a transformar-se numa única cidade, numa cidade ininterrupta em que se perdem as diferenças que dantes

caracterizavam cada uma delas. Esta idéia, que percorre todo o meu livro *As cidades invisíveis*, vem-me do modo de viver que agora já é de muitos de nós: um contínuo passar de um aeroporto para outro, para fazer uma vida quase igual seja em que cidade se encontrar. Costumo dizer, e já o repeti tantas vezes que começo a ficar farto da frase, que em Paris tenho a minha casa de campo, no sentido de que, sendo escritor, uma parte do meu trabalho posso fazê-la em solidão, não importa onde, numa casa isolada no meio do campo, ou numa ilha, e esta casa de campo tenho-a mesmo no meio de Paris. E assim enquanto a vida social relacionada com o meu trabalho se desenrola toda em Itália, aqui venho quando posso ou tenho de estar sossegado, coisa que em Paris me é mais fácil. (Calvino, 1996, p.173; grifo nosso)

Em 1980 muda-se para Roma. Também possui uma casa de campo em Castiglione della Pescaia, em Siena, onde gostava muito de trabalhar.

São muitos os cenários “visíveis”, os lugares, as viagens. O que podem dizer de seu processo? Sabemos que Calvino gosta da sensação de se sentir anônimo, ausente: “quando me encontro num ambiente em que posso ter a ilusão de ser invisível, sinto-me muito bem” (Calvino, 1996, p.174).

Calvino coloca que quando estava na França e precisava consultar um livro, este se encontrava na Itália e vice-versa. Enfim, esta matéria-livro, assim como o espaço circundante, é uma ambientação significativa do processo de criação. Na casa de Roma e de Siena, seus escritos conviviam com livros, quadros e esculturas colecionadas em suas viagens. Objetos de afetos, culturas materiais carregadas de substâncias objetivas e subjetivas.

Sincronizados com as paisagens *visíveis* estão os *cenários invisíveis*, arquiteturas que se cruzam sobrepostas, que constituem o ambiente da criação: memórias, intenções, desejos, tensões etc.

O escritório abriga trabalho físico e mental, e guarda um potencial de criação, à medida que oferece possibilidade de armazenamento de objetos e instrumentos, com poder de gerar outras obras. Considerando-se esse espaço para além dos limites físicos, envolve a memória e o imaginário do artista, assim como seu corpo gravado com toda sua história e suas buscas. (Salles, 2006, p.56)

E nas transformações do processo Calvino comenta sobre o espaço de trabalho, sua necessidade de sentir-se ambientado num espaço específico para seu ofício:

Há um ponto invisível, anónimo, que é aquele do qual se escreve, e é por isso que me é difícil definir a relação entre o lugar em que escrevo e a cidade que o circunda. Posso escrever muito bem nos quartos de hotel, nessa espécie de espaço abstracto e anónimo que são os quartos de hotel, em que me encontro diante da folha branca, sem alternativa, sem saída. Ou talvez esta seja uma condição ideal que era válida sobretudo quando eu era mais novo, e o mundo ali estava, logo à saída da porta, carregadíssimo de sinais, e me acompanhava para toda a parte, era tão corporal que me bastava afastar-me um passo para poder escrever sobre ele. Agora deve ter mudado qualquer coisa, só escrevo bem um local que seja meu, com livros ao meu alcance, como se tivesse sempre necessidade de consultar não sabe bem o quê. **Talvez não seja pelos livros em si, mas por uma espécie de espaço interior que eles formam, quase como se me identificasse a mim próprio com uma minha biblioteca ideal** (Calvino, 1996, p. 174, 175; grifo nosso).

1.1.4 – Diálogos, Trocas

Todos os aspectos destacados anteriormente, tais como o ambiente familiar, formação acadêmica, fruição e fazeres artísticos (cinema, artes visuais, literatura, música), participação revolucionária e política, amizades, lugares, atividades profissionais etc, apresentam-se como elementos de interação que alimentam de forma complexa, não linear e atemporal o processo de criação.

Citaremos brevemente, a partir da indicação do autor, os escritores, poetas, cientistas e tantos outros artistas que para Calvino atuam como pontos de reflexão, ações criativas, conexões.

Em seu ensaio *Por que Ler os Clássicos* (publicado postumamente em livro) o escritor situa uma “galeria” de autores / pensadores, obras lidas, digeridas, e traduzidas intersemioticamente, de forma antropofágica, dialógica, em outros textos. Nas criações do autor, as referências intertextuais são abundantes, em citações explícitas ou implícitas. Contra o argumento do processo criador como “invenção” ou inspiração, Calvino mostra em diversos escritos que os livros são feitos de outros livros. Em *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*, em que a leitura fala da leitura, o escritor comenta sobre o processo de criação:

Mais que identificar-me com o autor de cada um dos dez romances, procurei identificar-me com o leitor – representar o prazer da leitura deste ou daquele gênero, mais que o texto propriamente dito. Em alguns momentos, cheguei a sentir que a energia criativa desses dez autores inexistentes me penetrava. Mas, sobretudo, tentei evidenciar o fato de que **todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros** (Calvino, 2005, p. 266, grifo nosso).

E é como se o espaço da criação contemplasse, nas palavras dele, uma “biblioteca ideal”, ambiente interior que contém, em relação, “todos” os livros:

(...) e diria que ela deveria incluir uma metade de livros que já lemos e que contaram para nós, e outra de livros que pretendemos ler e pressupomos possam vir a contar. Separando uma seção a ser preenchida pelas surpresas, as descobertas ocasionais (Calvino, 1993, p. 16).

Entre os seus “clássicos” estão citados (e é claro que muitos outros estariam presentes se a edição da publicação tivesse sido concluída por Calvino) autores desde a antiguidade, passando pelos modernos, até a vanguarda: Homero (“ou quem quer que fosse o autor da *Odisséia*”), Xenofonte, Ovídio, Plínio, Nezami, Ariosto, Cardano, Galileu, Cyrano, Defoe, Voltaire, Diderot, Ortes, Stendhal, Balzac, Dickens, Flaubert, Mark Twain, Henry James, Robert Louis Stevenson, Conrad, Pasternak, Gadda, Montale, Hemingway, Ponge, Borges, Queneau, Perec, Pavese. No ensaio *Por que Ler os Clássicos* (utilizado na introdução do livro publicado) o escritor comenta:

Verifico que Leopardi é o único nome da literatura italiana que citei. Efeito da explosão da biblioteca. Agora deveria reescrever todo o artigo, deixando bem claro que os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos e por isso os italianos são indispensáveis justamente para serem confrontados com os estrangeiros, e os estrangeiros são indispensáveis exatamente para serem confrontados com os italianos (Calvino, 1993, p. 16).

Calvino também leu teorias de pensadores das mais diversas áreas de conhecimento, tais como o lingüista Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Greimas, os estudos de Vladimir Propp, Levi Strauss. Sabemos que a lista de teóricos, escritores e artistas “que contam” para Calvino é imensa, cabendo continuar aqui neste momento simplesmente citando nomes significativos: os contemporâneos Pavese, Vittorini, Natália Ginzburg; a admiração por Paul Valéry, Kafka, Thomas Mann, Kipling, Edgar Allan Poe, Robert Musil, Bontempelli, Lewis Carroll, Giordano Bruno, Fourier, Dante, entre outros.¹² Cabe destacar da “lista” a sua intensa relação de troca com os contemporâneos Pavese e Vittorini e as duas grandes referências “clássicas” confessadas do autor, Leopardi e Ariosto:

Caro Antonio Prete, vi só agora o seu artigo no *Manifesto* de 28/2 e fiquei muito contente porque é um dos poucos artigos que sinto verdadeiramente em sintonia com o livro. Estou contente também com as referências leopardianas porque *Operette morali* é o livro do qual deriva tudo aquilo que escrevo (Calvino, *apud*. Pessoa Neto, 1997, p. 31)

Orlando Furioso é um poema que se recusa a começar e se recusa a acabar. Recusa-se a começar porque se apresenta como a continuação de um outro poema, Orlando innamorato, de Mateo Maria Boiardo, interrompido pela morte do autor. E se recusa a acabar porque Ariosto não pára nunca de trabalhar dentro de nós (Calvino, 1993, p. 67).

O que atrai Calvino em Ariosto são as possibilidades aparentemente infinitas que este oferece de resolver e desenvolver uma narrativa e, ao mesmo tempo, o desenho que ela vai esboçando até terminar em uma forma geométrica. A primeira lição estrutural-semiológica,

¹² Isso sem considerar as inúmeras leituras das mais variadas áreas (humanidades, artes, ciências) que a profissão de consultor editorial exigia.

portanto, de Calvino está em *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, que, juntamente com os estudos das *fiabe popolari*, lhe dá as bases teóricas para a futura *messa in racconto* (Calvino, 1964) de suas narrativas como processo combinatório, que só então irão apoiar-se nos estruturalistas franceses (Pessoa Neto, 1997, p. 33)

Cabe também ressaltar o profícuo diálogo de Calvino com os críticos. Em *Lettere* (Calvino, 2000), publicação que abrange cartas do escritor da década de 40 até o ano de sua morte (1985), grande parte do material são respostas de Calvino aos seus críticos. E, por este registro, podemos perceber que a relação dialógica era extremamente produtora, pois Calvino observava e apontava cada item estabelecendo relações de concordâncias e / ou discordâncias, e, é claro, realizando análise de seu processo:

Ma per me è soprattutto una “mostra personale” in cui ho attaccato alle pareti le tele che considero più indicative per documentare il mio lavoro degli ultimi due anni, con le varie direzioni che mi si aprivano (Calvino, 2000, p. 993)

[Mas para mim é sobretudo uma “mostra pessoal” na qual coloquei nas paredes as telas que considero mais indicativas para documentar o meu trabalho dos últimos dois anos, com as várias direções que a mim se apresentava].



Enfatizamos que estas passagens da biografia são importantes para nossa análise, pois buscaremos associá-las ao complexo movimento da construção criativa do escritor através da Crítica de Processo. Sua educação familiar e sua postura em relação à *Ciência* e à *Arte* não como conhecimentos antagônicos, mas como saberes complementares, com finalidades diversas, mas com muitas

similitudes. O Contexto histórico do pós-guerra e a efervescência político-cultural da época, seu curso de letras, o trabalho editorial e os procedimentos dos “possíveis”. Os espaços que ambientam o processo de escritura. Os diálogos com amigos, com autores, enfim, os elementos de interação que tecem a complexidade construtiva do *Projeto Poético*.

Passaremos agora a pontuar observações sobre a metodologia que utilizamos para investigar o processo de criação de Italo Calvino.

1.2 - Crítica De Processo: Abordagem Metodológica Da Pesquisa

Temos como proposta analisar os procedimentos de criação de Italo Calvino, enfaticamente os mecanismos denominados jogos combinatórios. A abordagem para a fundamentação de nossa pesquisa tem como referencial teórico a Crítica de Processo, sustentada pela Semiótica Peirceana. Diversas outras áreas de conhecimento dialogam com o objeto da pesquisa, principalmente o conceito psicanalítico de Winnicott sobre o espaço lúdico da criação, denominado de área transacional, e também diálogos com os estudos sobre complexidade, sobre as novas mídias digitais.

A metodologia de nosso estudo se pauta predominantemente em pesquisa teórica e bibliográfica e tem como principais objetos de pesquisa os textos reflexivos do autor sobre seus procedimentos criativos: notas, prefácios, seus ensaios sobre literatura, seu pensamento metaliterário presente nas obras publicadas, enfim, os índices e os mecanismos de construção de sua arquitetura poética. Estes *documentos de processo*, intencionalmente explicitados, nos instigam a abordar a pesquisa a partir de uma perspectiva processual, pois percebemos que estes materiais nos trazem significativas reflexões sobre o

processo de criação de Calvino. Relacionar estes textos publicados, reuni-los e associá-los a partir da ênfase nos jogos combinatórios e também a partir de nossas inferências é nosso objetivo de trabalho. Utilizamos as referências da Crítica de Processo desenvolvida por Cecília Salles, que pontua através desta uma expansão do conceito de Crítica Genética.

O início dos estudos genéticos é localizado na França, em 1968, quando, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, o Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) criou uma pequena equipe de pesquisadores, germanistas ou de origem alemã, encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine que tinham acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França (BNF).

Introduzida no Brasil por Philippe Willemart, as discussões sobre crítica genética foram alvo de um colóquio de crítica textual (1985) do qual originou a APML - Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (Salles, 2000). De caráter transdisciplinar, os estudos de crítica genética buscam percorrer a trajetória da criação através dos índices materiais do processo de construção das obras, tais como os esboços, rascunhos, anotações, story-boards etc, mapeando e estabelecendo relações do processo como um todo. Com um olhar retrospectivo, “arqueológico”, o geneticista estabelece a observação crítica do percurso da criação, desmistificando a “obra” como produto de alguma inspiração, sem passado, sem ações anteriores, sem memória, e re-liga os “produtos – obras” ao seu caminho, reintegrando a mobilidade e permanente continuidade características de todo processo.

A Crítica Genética utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente. Seu objeto de estudo é o caminho percorrido pelo artista para chegar (ou quase sempre chegar) à obra entregue ao público (Salles, 2000, p. 31, 32).

Os estudos genéticos, que no Brasil inicialmente se deram em seu predomínio focados na área literária, tiveram significativa ampliação com a contribuição teórica e metodológica da pesquisadora Cecília Salles e do Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Pós Graduação da PUC – SP, e atualmente são muitas e diversas as áreas de pesquisa, tais como: artes visuais, audiovisuais, literatura, dança, teatro, fotografia, música, arquitetura, jornalismo, publicidade, enfim, nos processos midiáticos em geral. Estudos de casos de muitos criadores foram e são realizados nesta linha de pesquisa. E, como em todos os processos, as experiências de pesquisa suscitam e instigam a reflexão sobre a metodologia dos estudos genéticos, e as transformações e ampliações conceituais são necessidades imperativas. Desta forma, termos e vocabulários são constantemente expandidos na busca, tanto de uma maior especificidade para cada linguagem, quanto de conceitos gerais sobre o processo de criação. Cecília Salles, em *O Gesto Inacabado*, aponta para generalizações do movimento criador analisadas a partir do estudo das singularidades de criações em variadas modalidades artísticas. Denominados pela pesquisadora de “estética do movimento criador”, estes princípios gerais (*trajeto com tendência, inacabamento, recompensa material* etc) atuam para construção de “uma possível teoria da criação com base na semiótica de Charles S. Peirce” (Salles, 2001).

A discussão sobre a abordagem da criação a partir da ótica processual abrange mais do que o olhar retrospectivo sobre os *documentos* de construção da obra com que trabalha o crítico genético. Mais do que analisar o movimento do que “já foi realizado”, a *Crítica de Processo* busca abarcar a complexidade da relação obra / processo. Também proposta por Salles, este conceito amplia o campo da *Crítica Genética* e apresenta a criação como *rede*, refletindo sobre a construção a partir da configuração em constante auto-geração pelas múltiplas interações e conexões existentes em todos os processos.

O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. O que buscamos é a compreensão da tessitura desse movimento, para assim entrar na complexidade do processo (Salles, 2006, p.33).

E é desta perspectiva, deste lugar, que estamos olhando a constituição dos jogos de Calvino, reunindo sua própria voz através de seus pensamentos materializados em sua escritura. Escrita composta pela relação e interação de suas buscas, escolhas e seleções, seus encontros, confrontos, insatisfações, contexto histórico, espacial, cultural, afetivo, individual, coletivo etc.

1.2.1 – *Em Construção*: Reflexões sobre Processo de Criação

Quando era jovem, eu sentia a necessidade de fazer continuamente enunciações programáticas gerais, que não correspondiam (ou correspondiam só em parte) àquilo que eu conseguia realizar na prática. Agora eu creio que a poética de um autor se deve deduzir *a posteriori* das suas obras, isto é, daquilo que ele conseguiu realmente fazer; as declarações de intenções documentam só opções que em um dado momento alguém, voluntariamente, faz suas, entre as várias possibilidades que lhe são oferecidas pelo leque de posições intelectual-político-literárias etc (Calvino, *apud* Pessoa Neto, p. 26).

Alguns críticos literários situam o processo de Calvino como um “desenho” retilíneo, com fases subseqüentes e superadas. Mas há outros que apontam a diversidade do autor. Ferreti, em um livro sobre Calvino “jornalista e ensaísta” afirma:

La lettura cioè della produzione giornalistica e saggistica maggiore e minore, delle dichiarazioni e interviste, rivela per lungo tempo in Calvino un processo contrastato, cangiante e contraddittorio, Che resta e resterà lontano comunque da quella immagine di consequenzialità, linearità, armonia, programmazione, controllo, Che Calvino stesso tende a dare di sé in certe prefazioni alle sue edizioni in volume o in note e saggi autodfinitori o esplicite dichiarazioni di poética.

[A leitura da produção jornalística e ensaística maior e menor, das declarações e entrevistas, revela por longo tempo em Calvino um processo contrastado, cambiante e contraditório, que fica e ficará longe de todo modo daquela imagem de consequencialidade, linearidade, harmonia, programação, controle, que Calvino mesmo tende a dar de si em certos prefácios às suas edições em volume ou em notas e ensaios autodefinidores ou explícitas declarações de poética (Ferreti, *apud* Pessoa Neto, p.25).

Nossa leitura concorda parcialmente com a opinião de Ferreti no que se refere ao processo cambiante, a não linearidade, mas pensamos que para Calvino nada escapa em sua auto-avaliação-crítica. A programação, a *exatidão* é uma busca, meta a ser atingida, alvo. Ele mesmo enfatiza inúmeras vezes a sua insatisfação pela perda de controle, pelas tentativas frustradas nas “vertigens” dos processos.

Costumo andar com uma idéia na cabeça durante anos antes de decidir-me a dar-lhe forma no papel, e muitas vezes nesta espera deixo-a morrer. No entanto, a idéia morre sempre, mesmo quando me decido a pôr –me a escrever: a partir desse momento só existirão as tentativas para a realizar, as aproximações, a batalha com os meus

meios expressivos. Para começar a escrever alguma coisa preciso sempre de um esforço da vontade, porque sei que me espera a fadiga e a insatisfação de tentar e voltar a tentar, de corrigir e de re-escrever (Calvino, 1996, p. 247).

Calvino tem consciência sobre a importância dos documentos processuais do escrever, e realiza leituras e análises escritas sob esta perspectiva, tanto das obras de outros artistas como das suas. A escritura reflexiva de Calvino revela antes de tudo seu interesse pelo processo de criação e pelo registro deste. E é sobre este gesto de documentar o seu processo que comentaremos aqui. Em entrevista a Gregory L. Lucente ele concorda:

Entrevistador: Tem fundamentação pensar que a consciência de auto-reflexividade do texto literário se afirma verdadeiramente no senhor com a trilogia Nossos Antepassados, ou seja, entre o fim dos anos 50 e o início dos anos 60?

Italo Calvino: Exato. No fim de *o Barão nas árvores*, a escritura, o ato material de escrever fica em primeiro plano, a página escrita à mão assume um papel central e ocupa precisamente o espaço onde se desenrola o romance – **isso demonstra que eu já estava consciente dos processos de escritura e dos meios de expressão enquanto tais**¹³.

Além dos textos reflexivos publicados, segundo Castro e Silva, há ainda muito material inédito, tais como originais, provas de livros com alterações, textos

¹³ (*Ordem e Complexidade*. Entrevista com Italo Calvino publicada pela revista Europe, nº 817, Paris, março 1997, realizada por Gregory L. Lucente; traduzida por Florence Dravet, in Agora –Revista Científica –UNP – sem data).

em elaboração, manuscritos, anotações, charges, desenhos, enfim, são muitos os pareceres, esboços, cartas, fragmentos e artigos de jornal a serem divulgados ¹⁴. O pesquisador, em seu doutoramento (2002), realizou uma entrevista com a mulher do escritor, Esther Calvino, em que questões sobre o processo de criação do escritor foram comentadas, tais como a intensa e constante atividade da escritura. Calvino escrevia durante o vôo no avião, no trem, nos cafés, nos hotéis, nas bibliotecas. E escrevia em pé, sentado, deitado, caminhando... Era comum levantar da cama durante a noite e sentar em sua escrivaninha para trabalhar. Quanto à forma e material, ele utilizava tanto a máquina de escrever quanto textos manuscritos à tinta e a lápis. Os títulos à caneta eram destinados aos projetos a serem editados e a lápis os ainda a serem trabalhados. Em sua casa de campo, em Siena, dispunha de três mesas de trabalho, todas com escritos a serem trabalhados, em processo. Cenário coerente com a condição de um autor obstinado pela lapidação do texto e com múltiplos projetos concomitantes.

Cada texto era encaminhado a uma pasta devidamente nomeada com o título do projeto editorial. Havia também pastas com os rascunhos dos livros já publicados, acompanhados de correções, pequenos parágrafos de acréscimo e textos explicativos. Por vezes um projeto transformava-se em outro: o que nasce como um roteiro para cinema pode se transformar num livro sobre cidades imaginárias, o que é um programa de rádio torna-se um ensaio sobre Orlando Furioso, o que é inicialmente um conto pode vir a ser depois um romance. As conferências ou os vários artigos de jornal transformam-se numa coletânea sobre literatura e sociedade. No caso dos contos, eles se transformam no eixo que modula boa parte dos seus romances (Marcovaldo, As Cosmicômicas, Palomar, Se um Viajante, entre outros) (Castro e Silva, 2002, p. 25).

¹⁴ A família de Calvino tem como intenção criar uma Fundação com objetivo de disponibilizar essa documentação como fonte de pesquisa.

No prefácio de *O Caminho de San Giovanni* - obra póstuma – Esther Calvino comenta que na primavera de 1984 (ano de morte do escritor) seu marido lhe disse que escreveria mais doze livros, talvez quinze: “Elaborava e tornava a elaborar listas, modificava alguns títulos, alterava a cronologia de outros” (Calvino, 2000, p.13).

Constantemente alterando os seus escritos, Calvino trabalhava e remexia nos textos até o último momento das provas. E em novas edições acrescentava as notas explicativas, introduções, prefácios re-escritos etc. Alguns exemplos emblemáticos são: o famoso prefácio de 1964, a introdução do volume *Os Nossos Antepassados*, a nota de *O Castelo dos Destinos Cruzados*, entre outros.

O prefácio de 1964 – *Prefácio à Segunda Edição* -, publicado na nova edição de seu primeiro romance – *A Trilha dos Ninhos de Aranha* - é um dos textos mais citados pela crítica, pela maestria técnica da escritura. Este prefaciário plural indica múltiplas trajetórias da escrita em elaboração, com questionamentos e análises críticas sobre a constituição da obra, sobre o contexto histórico e literário da época.

Ao olhar para seu texto escrito em 1947 Calvino comenta: “Um prefácio escrito hoje só tem sentido se for crítico”. E na escritura, retoma, inicia diversas vezes a reflexão sobre o texto. Modos diversos de prefaciário o texto; diversos, coerentes, complementares. Seguem abaixo alguns trechos do Prefácio¹⁵:

Este romance é o primeiro que escrevi; quase posso dizer: a primeira coisa que escrevi, se excetuarmos alguns contos. Que impressão me causa, ao retomá-lo agora? (...)

(é desse ponto que poderia começar o prefácio) (...)

Mais uma vez sinto a necessidade de corrigir o andamento que o prefácio tomou... (é melhor eu retomar o fio..) (...)

Este romance é o primeiro que escrevi. Como posso defini-lo, agora, ao reexaminá-lo tantos anos depois?(...)

Ainda tenho de recomeçar o prefácio, desde o início. Assim não está bom (...)

É isso: encontrei a abordagem para o prefácio (...). Durante meses, depois do fim da guerra, tinha tentado contar a experiência *partigiana* em primeira pessoa, ou com um protagonista parecido comigo (...)
Quando comecei a escrever histórias em que eu não entrava, tudo passou a funcionar (...)

Comecei a compreender que um conto, quanto mais objetivo e anônimo, mais meu era (...)

Este romance é o primeiro que escrevi, quase a primeira coisa que escrevi. O que posso dizer dele, hoje? Direi isto: o primeiro livro, melhor seria nunca tê-lo escrito.

Enquanto o primeiro livro não está escrito, possuímos aquela liberdade de começar que se pode usar uma única vez na vida, o primeiro livro já define você, ao passo que na realidade você ainda está longe de ser definido; e essa definição, depois você terá que carregá-la a vida toda, procurando confirmá-la ou aprofundá-la ou corrigi-la ou desmenti-la, mas não conseguindo nunca mais abrir mão dela (...)

Assim olho para trás, para aquela temporada que a mim se apresentou repleta de imagens e significados: a guerra *partigiana*, os

¹⁵ Prefácio completo – Anexo 3 (p.227).

meses que contaram como anos e dos quais, por toda a vida, deveria ser possível continuar puxando rostos e advertências e paisagens e pensamentos e episódios e palavras e emoções: e tudo é distante e nebuloso, e as páginas escritas ali em descarada segurança, que bem sei ser enganadora, as páginas escritas já polemizando com uma memória que ainda era um fato presente, maciço, que parecia estável, que havia se dado de uma vez por todas, a *experiência* – que já não me adiantam, precisaria de todo o resto, justamente daquilo que não está lá. Um livro escrito nunca me consolará daquilo que destruí ao escrevê-lo: aquela experiência que, guardada por todos os anos da minha vida, talvez tivesse me servido para escrever o último livro e me bastou apenas para escrever o primeiro (Calvino, 2004, p. 5 - 25).

Seria esta publicação realmente uma escrita inicialmente calculada, uma organização meta – processual ou um percurso “real” de elaboração do prefácio? Afirmações somente acessando os *documentos de processo* da construção do prefácio , mas hipoteticamente podemos pensar que ao se deparar com os seus rascunhos, e consciente do seu interesse pelo processo da escritura, Calvino tenha escolhido, ao invés de excluir dentre os diversos inícios, e linearmente editar um modo de apresentar a obra, deixar à mostra o caminho de suas dúvidas, de seus anseios, suas insatisfações. De qualquer forma, o que temos é a intenção explícita de deixar registrado o processo de construção da escrita seja enquanto tema, ficcionalmente, ou como documento.

Estes escritos explicativos de Calvino, como já enfatizamos, são grande fonte de interesse entre seus pesquisadores e também matéria para inúmeras análises críticas. Sobre a introdução de *Os Nossos Antepassados*, publicação que reúne e reedita três obras (*O Visconde Partido ao Meio*, *O Barão nas Árvores* e o

Cavaleiro Inexistente), o escritor diz em carta a Guido Almansi¹⁶ que seria muito melhor se não tivesse escrito a introdução, e que após algumas edições a retirou; porém, repensou devido a protestos de estudantes, sobretudo do ensino médio e universitário, e autorizou a publicação novamente, como nota, ao final do volume.

A reflexão sobre o processo de criação apresenta-se na escritura de Calvino na forma autobiográfica, em ensaios e palestras, nas explicitações de seu caminho (notas, prefácios etc), na forma metaliterária, temática (*Se um Viajante Numa Noite de Inverno*, *O Cavaleiro Inexistente*, *O Barão nas Árvores*, *A Taverna*, *O Conde de Monte Cristo* entre outras). Também deixa registros publicados com indicações de temas a serem desenvolvidos, como em um texto autobiográfico – *La Poubelle Agréée* (“lixeria agradável, aprovada, bem aceita”) – em que reflete sobre o “lixo”:

(...) Escrever é desapaosar-se em grau não inferior a jogar fora, é afastar de mim um montão de folhas amassadas e uma pilha de folhas escritas até o fim, umas e outras já não minhas, depostas, expulsas.

Só me resta e me pertence uma folha constelada de notas esparsas, na qual durante os últimos anos fui anotando sob o título “*La poubelle agréée*” as idéias que iam aflorando à minha mente e que me propunha desenvolver redigindo por extenso: **tema da purificação das escórias / o jogar fora é complementar da apropriação / inferno de um mundo em que nada fosse jogado fora / somos o que não jogamos fora / identificação de nós mesmos / lixo como autobiografia / satisfação do consumo / defecação / tema da materialidade, do refazer, mundo agrícola / a cozinha e a escrita / autobiografia como lixo / transmitir para conservar**. E mais notas ainda, das quais agora não consigo reconstituir o fio, o raciocínio que

¹⁶ Da tempo comunque sapevo che quella introduzione era meglio non l'avessi mai scritta. Tant'è vero que dopo un certo numero d'edizioni non volli che fosse più ristampata e per alcuni anni il libro fu ristampato

as ligava: **tema da memória / expulsão da memória / memória perdida / guardar e perder o que está perdido / o que não se teve / o que se teve demasiado tarde / o que carregamos conosco / o que não nos pertence / viver sem carregar nada junto (animal): carregamos conosco talvez mais / viver para a obra; nos perdemos; há a obra imprestável, não há mais eu** (Calvino, 2000, p. 100; grifo nosso)

Jogar as folhas fora, ação de “tirar”, processo de edição. Pelo que o autor comenta sobre seu processo de construção, assim como o de tantos outros criadores, há grande produção de escrita para um determinado “programa” e uma intensa ação de exclusão. Assim ele diz sobre o acúmulo de material em *As Cidades Invisíveis, A Taverna (O Castelo dos Destinos Cruzados)*, em *Palomar*, entre outros.

Cada texto tem uma história sua, e um método muito seu. Há livros que nascem por exclusão: primeiro acumula-se uma massa de material, digo folhas escritas; depois faz-se uma escolha, vendo-se pouco a pouco o que poderá entrar nesse desígnio, nesse programa, e o que afinal lhe permanece estranho. O livro *Palomar* é o resultado de muitas fases de um trabalho deste tipo, em que “tirar” teve muito mais importância que o “pôr” (Calvino, 1996, p. 247).

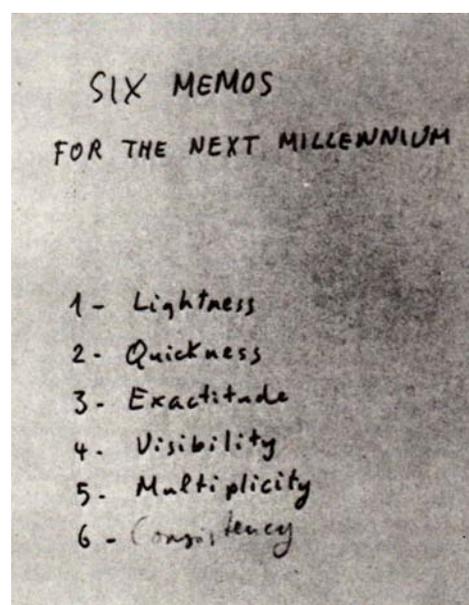
Em 1º de Agosto de 1975, inicia-se no “Corriere della Sera”, com *A Corrida das Girafas*, a série de contos do senhor Palomar, mas é somente em 1983 que a publicação de contos é lançada em livro. Podemos imaginar a extensa produção de contos do Sr. Palomar desenvolvida ao longo de oito anos, as reflexões do

senza. Poi ci furono proteste – specie dal settore delle esercitazioni liceali e universitarie – e acconsentii a che fosse ripubblicata, in fondo, come *Nota 1960* (Calvino, 2000, p. 1097)

autor sobre diversos temas e formatos ¹⁷. Segundo o autor, o texto é confessadamente uma “autobiografia em terceira pessoa”: “cada experiência de Palomar é uma experiência minha” (Calvino, *apud* Castro e Silva, 2002, p.18).

1.2.2 – Delimitação do Problema: *Projeto Poético, Multiplicidade*

Chegou a hora de eu procurar uma
definição global de meu trabalho
(Calvino, 1998. p.15)



Em *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*, obra póstuma, o autor aponta valores literários a serem preservados e perspectivas para a literatura do “próximo milênio”. As propostas - *Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade, Consistência* (não escrita) – seriam apresentadas como um ciclo de conferências na Universidade de Harvard, ao longo de um ano (85 /86). Segundo Esther Calvino (Calvino, 1998), desde o convite, em junho de 1984, o escritor trabalhava

¹⁷ Ao final do texto, Calvino explica a divisão do índice, informando sobre a temática e a forma diversa de reflexão estrutural de escrita, tal como descrição, narração e meditação - Anexo 4 (p. 244).

nestas “lições” a maior parte do seu tempo (“logo se tornaram uma obsessão”), e já tinha idéias e material para mais do que as seis obrigatórias. A oitava tinha denominação de “Sobre o começo e o fim (dos romances)”.

As cinco propostas escritas atuam como uma observação crítica da própria produção, apresentando-se como um programa literário a partir de suas seleções, apontando suas buscas, os seus escritores “eleitos”, suas insatisfações, suas metas. Podemos ver nas propostas as tendências de seu *Projeto Poético*, entendendo com o auxílio de Cecília Salles como:

(...) princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no “conteúdo” das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto (Salles, 2001, p.39).

Em *visibilidade*, o escritor destaca a característica imagética como um dos aspectos primordiais, “originários” da construção de seus textos:

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si (Calvino, 1998, p.104).

Registro semelhante na Introdução de *Os Nossos Antepassados*:

(...) No começo de toda história que escrevi existe uma imagem que gira em minha cabeça, vinda não se sabe de onde e que talvez eu carregue durante anos. Pouco a pouco me dá vontade de desenvolver essa imagem numa história com princípio e fim, e ao mesmo tempo – mas os dois processos são com frequência paralelos e independentes – convenço-me de que ela encerra algum significado (Calvino, 1990, p. 9).

Em *O Castelo dos Destinos Cruzados* a imagem “primeira” não está “na cabeça” e sim na iconicidade das cartas de tarô. Em *Cosmicômicas* também é diferente:

Nas *Cosmichomiche* o processo é ligeiramente diverso, porque o ponto de partida é um enunciado extraído do discurso científico: é desse enunciado conceitual que deve nascer o jogo autônomo das imagens visuais (Calvino, 1998, p. 105).

Em suma, meu processo procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo (Calvino, 1998, p. 106).

Das *Seis Propostas* de Calvino, duas nos instigam enfaticamente a olhar esta pesquisa: *exatidão* e *multiplicidade*. Isso não quer dizer que as outras qualidades e valores não estão presentes no processo do escritor, ao contrário: todas as especificidades estão intrincadas e interagem na constituição de seus

projetos (e tantas outras ainda), e se o autor chegou à *multiplicidade* (*possibilidades combinatórias*) foi devido ao formato que os contos curtos (*rapidez*) lhe propiciaram:

Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma: uma “literatura potencial”, para usar a terminologia que será mais tarde aplicada na França, mas cujos prenúncios podem ser encontrados em *Ficciones*, nas alusões e fórmulas dessa que poderia ter sido a obra de um hipotético autor chamado Herbert Quain (Calvino, 1998, p. 63).

Simplesmente destacaremos *Exatidão* e *Multiplicidade* por responderem com maior precisão as perguntas sobre o movimento que nos propusemos a discutir no desenvolvimento deste texto. No gesto criador de Calvino há em cada texto uma nova regra, um novo modo de brincar com a “magia” comunicativa das palavras. Em entrevista a Maria Corti o autor comenta:

M.C: *No caminho criativo indicado pelas tuas obras nunca se encontra uma repetição, o que é um dado fortemente positivo. Deste ponto de vista dás a preferência, na história da tua actividade narrativa, a um processo de desenvolvimento coerente, ou a uma superação ou antes a mudanças de rota, devidos ao ter atingido em cada fase o que era para ti a essencialidade que lhe é pertinente? Ou, terceira hipótese, és dos que pensam que só escreveram um único livro durante toda a vida?*

Calvino: Tenho propensão para a segunda hipótese: mudança de rota para dizer algo que com a definição anterior eu não conseguiria dizer.

Isto não significa que considere esgotada a linha de pesquisa de antes: pode acontecer que continue durante anos a projectar outros textos a acrescentar aos que já escrevi, se bem que agora esteja a ocupar-me de coisas bem diferentes; com efeito não considero concluída uma operação enquanto não lhe der um sentido e uma estrutura que possa considerar definitiva (Calvino, 1996, p. 244, 245).¹⁸

O interesse de Calvino pelas operações combinatórias começou na década de 60 (começou a ser divulgado, consciente), e, embora em cada texto novas temáticas e regras sejam utilizadas, permeia sua produção até a década de 80. Utilizamos citações temporais somente como parâmetro, pois:

Pensar em criação como processo, já implica movimento e **continuidade**: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação. O sentimento de que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado leva a uma busca constante que se prolonga, que dura. O tempo da criação está estreitamente relacionado, portanto, ao tempo da configuração do projeto poético.

A continuidade nos leva ainda a observar que nunca se sabe com precisão onde o processo se inicia e finda (Salles, 2006. p. 59; grifo nosso).

Dentro do *Projeto Poético* de Calvino, o nosso interesse predominante nesta pesquisa, como já ressaltamos, localiza-se nos jogos combinatórios, nos caminhos das variantes, nas possibilidades múltiplas de trajetórias. Instiga-nos entender as regras de cada jogo criado, percorrer o desenho diagramático implícito em cada texto, observar as escolhas, as seleções dentre tantas

¹⁸ Publicada em “Autografo”, II, 6, Outubro de 1985.

configurações potenciais, e relacionar posteriormente as similaridades e generalizações do seu projeto como um todo, entendendo *todo* como integração e não completude.

Uma de nossas questões centrais é verificar se realmente podemos afirmar que as operações combinatórias se tornaram um dos principais procedimentos do autor e que implicações relacionais estas buscas marcam seu *Projeto Poético*. Pensamos também que os procedimentos com os jogos combinatórios corroboram para Calvino chegar a sua conceituação sobre *Multiplicidade*. Conceito este muito utilizado na contemporaneidade, por permitir a associação e a configuração de idéias e imagens múltiplas, em conexão, interação, em *rede*, enfim, ambientada no contexto da complexidade.

Passaremos então a olhar com maior proximidade a questão dos jogos e da combinatoriedade para em seguida observarmos estes aspectos no percurso criador de Calvino.

Para um escritor que se diz avesso às autobiografias e aos psicologismos, Calvino, *Geneticista de Si Mesmo*, surpreende com a maestria analítica sobre seu processo de criação.

Demorei bastante tempo a compreender que as intenções não contam nada, o que se conta é o que se realiza. Assim este trabalho literário torna-se também um trabalho de pesquisa de mim próprio, de compreensão do que eu mesmo sou (Calvino, 1996, p. 232).

Capítulo 2

JOGOS, COMBINAÇÕES, CRIAÇÕES

A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas (Calvino, 1998, p. 107).

Para refletirmos sobre o processo criativo de Calvino abordaremos neste capítulo o conceito de jogo, principalmente a partir dos estudos de Winnicott sobre a criatividade. Embasando o interesse do escritor pelo conceito de combinatoriedade e exemplificando através de seu fazer e seu pensar, estaremos preparando a abordagem para observarmos os jogos utilizados pelo autor.

Os jogos combinatórios de Calvino registram a busca, a sua proposta de *exatidão* enquanto lança múltiplos dados em zonas instáveis. O escritor, brincando, jogando com sua matéria, a palavra, com suas idéias e com seus leitores, lança as potencialidades para em seguida percorrer diversos caminhos de organização. Nos processos artísticos sabemos que quanto mais polissêmica uma obra se apresenta, maior a possibilidade desencadeadora de um processo múltiplo de semiose. Nas experiências com as *operações combinatórias*, o escritor buscava, mais do que *o que contar*, a diversidade das *formas de contar*, a “narratologia”.

Em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (Calvino, 1998) a *Multiplicidade* é uma das “qualidades” ou “especificidades”, um dos valores literários proposto pelo escritor para ser preservado para o próximo milênio. Não somente no campo da literatura, podemos citar hoje a multiplicidade como uma das marcas constituintes das novas mídias, presente nas manifestações artísticas e em seus múltiplos, híbridos e mestiços procedimentos, nos aspectos culturais, enfim, nos

mais diversos e gerais processos comunicacionais da contemporaneidade. Marca esta que se expressa de forma intensa nos dias de hoje, mas cujo pensamento já se encontrava presente em muitos pensadores, filósofos e artistas, como nos mostra Calvino: “Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro; (...)” (Calvino, 1998, p. 9).

2.1 – Jogos: Comunicação, Criação

Huizinga, filósofo, coloca o jogo como elemento constituinte das principais bases da civilização. Winnicott, pediatra e psicanalista, tem uma de suas principais teorias centrada na ação criativa, na atividade lúdica, localizada numa área transacional denominada de *espaço potencial*. Este espaço lúdico, iniciado nos primeiros meses de vida do bebê, traduz-se como matriz da mediação, da ação comunicativa, da atividade cultural.

Primeiramente iremos observar e tentar adentrar este espaço do jogo. Ao apresentarmos de forma geral os terrenos, os espaços da criação, apontaremos os jogos utilizados por Calvino e poderemos situar a relação dialógica constituída entre Calvino e seus leitores.

2.1.1 – Jogos: Terrenos da Criação Artística

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem

que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatá-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza (Huizinga, 2001, p.7).

Ao adentrarmos os aspectos dos jogos, temos como objetivo refletir principalmente sobre o espaço da criação, da atividade lúdica, em um sentido amplo e generalizado, sendo, portanto, considerados os terrenos como espaços múltiplos e interativos, em conexão com imbricadas localizações geográficas, históricas, sociais, psíquicas.

Em *Homo Ludens* (2001) Huizinga coloca o jogo como elemento constituinte das principais bases da civilização, enfim, como fator cultural da vida. Em seu texto *Homo Ludens*, faz uma análise filosófica pontuada historicamente, apresentando as principais características dos jogos, tais como as regras e a competição analisando tematicamente a configuração e a presença da atividade lúdica na sociedade humana: na constituição poética, na guerra, no direito etc. Analisando as formas lúdicas da arte, o autor coloca a poesia, a música e a dança como mais íntimas das relações com o jogo do que as artes plásticas, pela diferenciação de uma ação perante o público, de uma ação pública.

Nossa intenção aqui não é tecer uma análise crítica do texto do filósofo, mas cabe esclarecer que não concordamos integralmente com o seu pensar, que ortodoxamente classifica a produção artística enfatizando prioritariamente os meios de exibição ao processo de construção, enfim, da criação. Embora seu objetivo não tenha sido o aprofundamento dos procedimentos artísticos, o autor

admite, no final do texto, que “é evidente a presença de uma certa ludicidade no processo de criação e ”produção” da obra de arte” (Huizinga, 2001, p. 223).

Huizinga cita que os exemplos artísticos sugerem que o jogo é a origem da arte, mas ressalta que é apenas uma sugestão e não conclui esta afirmação como tese principal. Entretanto, ao analisar a natureza da criação poética, afirma que esta:

(...) toca o próprio cerne de qualquer discussão das relações entre o jogo e a cultura porque, enquanto nas formas mais complexas da vida social a religião, o direito, a guerra e a política vão gradualmente perdendo o contato com o jogo, que nas fases mais antigas se revestia da maior importância, a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica (Huizinga, 2001, p. 133).

Cabe também ressaltar que a escrita do texto é de 1938, para que não percamos de vista o contexto da época, ainda não tão fortemente caracterizada pela mestiçagem e hibridismo das modalidades artísticas. Recortamos então as conexões que interagem, que dialogam com nossa pesquisa e com os outros autores que selecionamos.

Utilizaremos para nosso pensar principalmente as questões referentes a características gerais do *jogo*, tais como as reflexões sobre a distinção espaço-temporal da ação lúdica, sobre regras, limites, liberdade, e também sobre as relações com a cultura.

No jogo instauram-se limites estabelecidos de tempo e espaço. Huizinga comenta que a limitação no espaço é ainda mais flagrante do que a limitação do tempo. O espaço do jogo é separado, distinto, dedicado a uma prática especial. São muitos diversos os terrenos geográficos conforme as tipologias e funções dos jogos: mesas, tabuleiros, templos, quadras. As delimitações espaciais geográficas

variam enormemente na dimensão. A esfera temporal, assim como o espaço, é marcada por uma distinção, por uma “evasão da vida ”real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (Huizinga, 2001, p. 11).

Numa pesquisa sobre os sentidos do brincar do povo indígena Pataxó a atividade ritual lúdica é traçada como *mussaraitáua* – brinquedo de *pidjin* cabloco, que significa etimologicamente *lugar-de-esquecer*.

Lugar de esquecer, distinção. A atividade lúdica de certa forma separa-se da vida cotidiana, configurando um tempo-espaço diferenciado. É certo que estes “limites” não são barreiras fechadas e intransponíveis, pois as “invasões” do mundo “real” estão em interação, assim como em todo processo. Numa definição global do *jogo* Huizinga comenta:

É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da atividade material. O ambiente em que se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e distensão (Huizinga, 2001, p. 147).

Nos procedimentos artísticos podemos pensar nos espaços da criação traduzidos na materialidade e também no ambiente imaterial. São múltiplos e muitos os espaços, terrenos, campos da ação lúdica. Mesmo ao pensarmos nos documentos de processo, enfaticamente na materialidade do processo criativo, os ambientes são múltiplos e imbricados numa série de conexões, tal como o espaço do ateliê de um artista plástico. Qual a delimitação de seu campo criativo? A Tela “em branco” (do tecido, do papel, do micro computador...) é circundada de

paisagens, cenários, elementos que afetam, tocam seu *percepto*. E ainda há todo vasto campo da cultura imaterial. Não podemos falar de um espaço específico onde se dá a criação artística. Como coloca Salles:

Os momentos sensíveis que são percebidos pelo artista como possíveis encontros ou descobertas estão espalhados ao longo do processo: nas anotações das caminhadas, no encontro das “pedras” instigantes, na relação com obras de outros artistas, na leitura de um pensador, no encontro de uma solução para um problema, na correção de um erro, no acolhimento do acaso etc (Salles, 2006, p.152).

Podemos na observação de um processo artístico comentar sobre determinada produção e tentar delimitar temporal e espacialmente sua produção. Como por exemplo a escrita da obra *O Castelo dos Destinos Cruzados*, de Italo Calvino. Sabemos, pela própria explicação do autor, que trabalhou na sua escritura de 1969 a 1973 (Calvino, 1991), mas as conexões sobre o modo, sobre o jogo de combinar imagens e inventar histórias a partir delas, é um saber que remete a suas brincadeiras de infância, quando ainda não sabia ler; processo este também comentado pelo autor (Calvino, 1998, p.109). E assim podemos continuar listando uma série de acontecimentos que influíram diretamente na construção do texto, tais como um congresso de Semiótica, em que teve a idéia de trabalhar com as imagens do baralho de tarô, o programa radiofônico onde recontava o poema *Orlando Furioso*, de *Ariosto* (Calvino publica trechos selecionados em 1970), presente nas histórias de *a Taverna dos Destinos Cruzados*. O limite temporal da criação do texto encerra-se na publicação, pois o autor confessa que publicou para “libertar-se” (Calvino, 1991). Entretanto, aqui estamos comentando sobre os

“limites”, ou os “não limites” da constituição da obra, ou ainda, do movimento do *Projeto Poético* de Calvino.

Sob outro olhar, e aqui podemos aplicar as características de *jogo* apontadas por Huizinga, são as regras que o artista auto-impõe para tecer a configuração de seu texto. No mesmo exemplo, de Calvino, a criação dá-se num ambiente de jogo combinatório a partir de cartas de tarô, que são seqüenciadas e cruzadas, conforme a narrativa, sob procedimentos rigorosos de concepção. Falaremos mais sobre limite e liberdade a seguir.

Entretanto, retornemos ao conceito de espaço da criação de forma ampla, geral. O que nos interessa e está *em jogo* aqui são os territórios da atividade lúdica. Winnicott, pediatra e psicanalista, denominou de espaço potencial a área transacional, constituinte da maior parte da experiência dos bebês. Esta zona transacional é a intermediação entre o subjetivo e o que é objetivamente percebido. E é através da atividade lúdica que a área é acessada:

É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self).

Ligado a isso, temos o fato de que somente no brincar é possível a comunicação, exceto a comunicação direta, que pertence à psicopatologia ou a um extremo de imaturidade (Winnicott, 1975, p. 80).

Ao falar do lúdico, do brincar, da criatividade, Winnicott não especifica os fenômenos artísticos. A criatividade é colocada numa “proposição universal”, a criatividade como comunicação, como abordagem do indivíduo à realidade externa. E foi para estabelecer um “lugar” para o brincar que o psicanalista postulou a existência de um espaço potencial entre o bebê e a mãe. Este espaço, área, ampla zona intermediária é caracterizada pelos fenômenos transacionais,

pelo início da experiência criativa, manifestado na brincadeira. Ao perceber-se separado da mãe, o bebê seleciona objetos - denominados objetos transacionais – que constituem a base do início da experiência, a experiência primária, e pertencem ao domínio da ilusão¹⁹. O psicanalista ressalta que não são os objetos que são transacionais; eles representam “a transição do bebê de um estado em que este está fundido com a mãe para um estado em que está em relação com ela como algo externo e separado” (Winnicott, 1975, p. 30). Nesta área de separação, o “vazio” é preenchido criativamente com o *brincar*. Os objetos atuam como elos de união temporária. Gradativamente, perdem o significado, pois os fenômenos transacionais se espalham “por todo território intermediário entre ‘a realidade psíquica interna’ e o ‘mundo externo, tal como percebido por duas pessoas em comum’, isto é, por todo o campo cultural” (p.19). Para Winnicott, esta área intermediária e compartilhada (realidade interna ou externa) é conservada e diz respeito ao viver imaginativo, às artes, à religião, ao trabalho científico criador: “há uma evolução direta dos fenômenos transacionais para o brincar, do brincar para o brincar compartilhado, e deste para as experiências culturais” (p.76). Por ser esta zona compartilhada, não estando o *brincar* nem dentro nem fora, o autor emprega o termo “experiência cultural” como continuidade direta da *brincadeira*.

A teoria de Winnicott situa o espaço potencial como um estágio que precede a objetividade e a perceptividade. Poderíamos relacionar esta área transacional como o gérmen do processo de significação, como a zona abduziva da semiose *peirceana*?

A teoria psicológica interacionista de Piaget também corrobora para nossa reflexão:

A diferença essencial entre o símbolo lúdico e a representação adaptada é, pois, a seguinte. No ato de inteligência, a assimilação e a

¹⁹ “Estou portando, estudando a substância da *ilusão*, aquilo que é permitido ao bebê e que, na vida adulta, é inerente à arte e à religião, mas que se torna marca distintiva de loucura quando um adulto exige demais da

acomodação estão incessantemente sincronizadas e, por conseguinte, mutuamente equilibradas. No símbolo lúdico, pelo contrário, o objeto atual é assimilado a um esquema anterior sem relação objetiva com ele; e é para evocar esse esquema anterior e os objetos ausentes que com ele se relacionam que a imitação intervém a título de gesto “significante”. Em suma, no símbolo lúdico, a imitação não diz respeito ao objeto presente e sim ao objeto ausente, que se faz mister evocar; e desse modo, a acomodação imitativa mantém-se subordinada à assimilação (Piaget, 1978, p. 136).

O objeto ausente aqui, similar ao objeto transacional de Winnicott precede a relação com a objetividade percebida. Piaget coloca a evolução dos jogos primários a partir do aparecimento da linguagem.

Para Huizinga, a cultura, em suas fases mais primitivas, possui um caráter lúdico. A cultura é um *jogo*: “Não quer dizer isto que ela nasça *do jogo*, como um recém-nascido se separa do corpo da mãe. Ela surge *no jogo*, e *enquanto* jogo, para nunca mais perder este caráter” (Huizinga, 2001, p. 193).

Selecionamos a teoria de Winnicott para continuar nossa pesquisa pelos diálogos que o conceito de Espaço Potencial nos permite realizar com o Espaço da Criação. Dos fenômenos transacionais ao brincar, ao compartilhar, à experiência Cultural. “O lugar em que a experiência cultural se localiza está no *espaço potencial* existente entre o indivíduo e o meio ambiente (originalmente, o objeto)” (Winnicott, 1975, p.139). O indivíduo e a imensa inter-relação com os mais diversos contextos onde se insere: histórico, social, cultural etc. Aqui também cabe o diálogo com Colapietro (2003) quando comenta sobre os locais da criatividade e o não centramento no sujeito, e sim na imensa rede de práticas entrelaçadas.

credulidade dos outros, forçando-os a compartilharem de uma ilusão que não é própria deles” (Winnicott, 1975, p. 15).

O descentramento do sujeito, segundo Colapietro significa, portanto, a centralidade das práticas em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade. Consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica (Salles, 2006, p. 151).

No espaço potencial podemos situar as imbricadas e entrelaçadas práticas do processo de “criação como rede”, como propõe Cecília Salles. Nos territórios, estádios, terrenos da criação, enfim, nos nós da rede metafórica e também nos espaços “pseudo-vazios”, nas potencialidades, podemos investigar o movimento do processo, a elaboração, o raciocínio abduutivo, enfim a multiplicidade interpretativa. E vamos iniciar nossa busca observando os jogos comunicativos de Calvino *brincando* com seus leitores.

2.1.2 - Calvino e o “Leitor”: Jogos Comunicativos

Podemos dizer melhor que um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros – como aliás em qualquer estratégia. Na estratégia militar (ou xadrezística – digamos em toda estratégia de jogo), o estrategista projeta um modelo de adversário (Eco, 1986, p.39).

É muito óbvio dizer que todo escritor pressupõe o seu leitor. Por mais aberta que seja a proposta de um texto, é claro que o escritor busca questionar o movimento e as possibilidades interpretativas, a recepção de seus leitores. Faz parte das regras do jogo criativo fascinar, seduzir, encantar, enfim, capturar o leitor.

As teorias da estética da recepção descentralizam o foco dos sistemas fechados. A relação autor-texto-leitor pode ser apreciada como uma espécie de jogo textual, em que o texto apresentado não é concebido como algo estático e determinante somente em si mesmo, mas como signos que se movimentam de forma ilimitada e múltipla, sendo os leitores ativos e re-criadores das obras através da diversidade interpretativa. Claro que mesmo antes da modernidade esta sempre foi uma característica comunicativa da ação da leitura. As interações, associações, inferências, enfim, as conexões do leitor com o texto sempre foram dialógicas. O que a contemporaneidade busca e faz é a explicitação e a maximização deste processo. É certo também que todo texto contém elementos que nos levam a efeitos interpretativos.

O primeiro nível do interpretante é o imediato: que efeitos o signo está apto a produzir quando encontrar um intérprete?

O signo não é um ente vazio e passivo dependente de um ego individual que, por um ato interpretativo, venha introjetar no signo o que lhe falta, isto é, o interpretante. Ao contrário, o signo é capaz de determinar o interpretante porque dispõe do poder de gerá-lo, ou seja, o interpretante é uma propriedade objetiva que o signo possui em si mesmo, haja um ato interpretativo particular que a atualize ou não. O interpretante é uma criatura do signo que não depende estritamente do modo como uma mente subjetiva, singular possa vir a compreendê-lo. O interpretante não é ainda uma pluralidade de atos interpretativos, ou melhor, não é uma generalização de ocorrências

empíricas de interpretação, mas é um conteúdo objetivo do próprio signo. O devir do interpretante é, pois, um efeito do signo como tal e, portanto, dependente do ser do signo e não apenas e exclusivamente de um ato de interpretação subjetivo (Santaella, 1995, p. 85).

Constituindo-se de pura potencialidade interpretativa, o interpretante imediato é abstrato, pois contém o vir-a-ser possível para uma mente interpretante, o grau de interpretabilidade interno do objeto sógnico. Já o interpretante dinâmico se refere ao efeito que o signo provoca, produz em um intérprete. E o intérprete em ação adiciona às potencialidades interpretativas todo seu repertório cultural, a *experiência colateral* que já possui no contexto do signo em questão, os hábitos associativos, as buscas e pesquisas em que se insere, enfim, toda interação de conhecimentos que possui.

O terceiro nível do interpretante, denominado por Peirce de interpretante final, está inserido dentro da ampla noção da cadeia semiótica, com suas características de continuidade e tendencialidade. “Final aparece como um limite ideal, aproximável, mas inatingível, para o qual os interpretantes dinâmicos tendem” (Santaella, 1995, p. 99).

Novamente nos remetemos a *redes da criação*, nos índices dos processos, no *espaço potencial*, nos “vazios” e “buracos” a serem “preenchidos” pelas ações criativas. A multiplicidade interpretativa que a semiose constantemente propicia é ilimitada:

A semiose, ou ação do signo é descrita como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de idéias novas. Um processo onde a regressão e a progressão são infinitas (Salles, 2002, p. 185)

Ao abordarmos a relação de Calvino com o “leitor”, temos que estar situados de que o escritor é extremamente racional e consciente, calculando as regras e estratégias de seu *jogo* comunicativo, prevendo as possibilidades de seus virtuais intérpretes. Podemos acompanhar os seus pensares e seus propósitos através de vários textos (prefácios, obras, notas explicativas) que o escritor faz questão de explicitar:

(...) O importante numa coisa do gênero é fazer uma história que funcione justamente como técnica narrativa, enquanto captura do leitor. Ao mesmo tempo, também estou sempre muito atento aos significados: tomo cuidado para que uma história não acabe por ser interpretada de forma contrária ao que penso; assim também os significados são muito importantes, mas numa narrativa como esta o aspecto de funcionalidade narrativa e, digamos, de diversão é muito importante.

Creio que divertir seja uma função social, corresponde a minha moral; penso sempre no leitor que deve absorver todas essas páginas, é preciso que ele se divirta, é preciso que ele tenha também uma gratificação; esta é a minha moral: alguém comprou o livro, despendeu dinheiro, investe parte do seu tempo nele, deve divertir-se. Não sou só eu que penso assim; por exemplo, também um escritor muito atento aos conteúdos como Bertold Brecht dizia que a primeira função social de uma obra teatral era o divertimento. Penso que o divertimento seja uma coisa séria (Prefácio de *O Visconde Partido ao Meio*, Calvino, 1983).²⁰

No apêndice de *Se um Viajante Numa Noite de Inverno*²¹ (Calvino, 2005) há uma resposta à resenha realizada pelo crítico Ângelo Guglielmi sobre a obra publicada em 1979. Calvino, com maestria e ironia, comenta sobre o processo de escritura do texto; selecionamos um trecho que incomodou o autor, a ponto de instigá-lo a escrever esta resposta (que muito nos auxilia a investigar o seu processo):

É para essa destinação ao “leitor médio” que você aponta sua crítica mais categórica quando pergunta: “Será que Calvino, mesmo inconscientemente, executa por meio de Ludmilla um trabalho de sedução (de adulação) dirigido ao leitor médio, que afinal é o verdadeiro leitor (e comprador) de seu livro, atribuindo-lhe algumas das extraordinárias qualidades da insuperável Ludmilla?”

O que não consigo aceitar nesse discurso é o *mesmo inconscientemente*. Como inconscientemente? Se coloquei Leitor e Leitora no centro do livro, foi porque sabia o que estava fazendo. Não esqueço nem por um minuto (dado que vivo de direitos autorais) que o leitor é o *comprador* e que o livro é um objeto que se vende no mercado. Quem pensa que pode prescindir do aspecto econômico da existência e de tudo o que ele comporta não teve jamais o meu respeito.

Em resumo, se você me chama de sedutor, isso passa; de adulator, também passa; de feirante, até isso passa; mas se me chama de inconsciente, aí me sinto ofendido. Se no *Viajante* eu quis representar (e alegorizar) o envolvimento do leitor (do leitor *comum*) num livro que nunca é o que ele espera, **apenas explicitarei aquela que foi minha**

²⁰ Trecho de uma entrevista do autor a um estudante que o interrogou sobre o livro, trinta anos depois de sua primeira edição, em 1952; entrevista com os estudantes de Pesaro, 11 de Maio de 1983, transcrita e publicada em *Il gusto dei Contemporanei*, Caderno número 3, Italo Calvino, Pesaro, 1987, p.9).

²¹ *Se um narrador numa noite de inverno* - Anexo 5 (p.246).

intenção consciente e constante em todos os livros anteriores
(Calvino, 2005, p. 270; grifo nosso).

Calvino respeita e não subestima o seu “leitor”, propondo o inesperado e buscando em cada texto regras diversas de captura de seus intérpretes, embora estas contenham similaridades e tendências. Após termos lido vários livros do autor, podemos não saber o que nos espera no percurso, mas podemos estar conscientes de que sempre há algo a mais do que pensamos. Calvino demonstra pensar em muitos “tipos” de leitores e muitos níveis de leitura. Não é por acaso que é considerado um dos maiores escritores contemporâneos, lido amplamente em todos os países por pessoas de todas as idades. Sua multiplicidade se materializa em metamorfoses literárias e midiáticas, onde encontramos o Calvino fabulista, da escrita de encantamento e fantástica, o crítico, ensaísta, leitor e re-leitor de seu tempo e de sua obra, o “pós - moderno”, o metaliterário.

Para adentrarmos os terrenos dos *jogos calvinianos* podemos nos perguntar ao iniciar cada leitura: Qual é a jogada aqui? Quais as *Constraints*, as regras que o autor impôs a si mesmo? Nos textos relacionados com os jogos combinatórios podemos identificar vários caminhos e exemplos de “conversa” com o *leitor*, tais como a seleção do movimento da leitura, a combinação de múltiplas leituras, a forma metaliterária e brincante que nos faz movimentar entre o ir e vir oscilante dos espaços distintos e “reais”.

A escolha do percurso de leitura, tida como uma das características da interatividade na literatura potencial, está presente em *O Castelo dos Destinos Cruzados*, *As Cidades Invisíveis* e em *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*. Os três textos, caracterizados por estruturas combinatórias, são constituídos de pequenos contos / histórias que não dependem linearmente um do outro. Sendo assim, são muito diversas as possibilidades de caminhar pelos textos, percorrendo as seqüências e caminhos conforme nossa intenção e querer.

Também nos três livros há a presença de um fio condutor das narrativas, que entremeia as histórias. No *Castelo* é o narrador em primeira pessoa, que, como os outros viajantes, se encontra no Castelo (taverna?) e atua como “tradutor” das histórias narradas pelas cartas. Em *As Cidades* temos Marco Polo que traduz as suas viagens pelas cidades para Kublai Kan enquanto jogam xadrez. Em *Viajante* a trajetória do “Leitor” e da “Leitora”, que precede cada um dos dez romances interrompidos.

Em *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno* o jogo metaliterário é explícito, pois a construção do texto se pauta na questão do leitor, fazendo deste seu personagem principal. Já nas primeiras palavras coloca o leitor avisado de que é um leitor de um livro de Calvino: “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino...”.

Em *O Castelo dos Destinos Cruzados* o jogo se constitui de pequenas histórias que se entrelaçam e se inter-cruzam no campo traçado pelas cartas do tarô, baseado nos jogos matemáticos denominados “quadrados mágicos”.

2.2 – Ars Combinatória

(...) quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória 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, 1998, p. 138)

A palavra combinação (do latim *combinatio*, ‘reunião de duas coisas’) é trazida pelo dicionário (Houaiss) como *ato ou efeito de combinar*, reunião de

coisas, semelhantes ou diferentes, em determinada ordem; maneira pela qual se combinam os elementos de um todo; plano; união ou ligação íntima; fusão.

Da antiga *ars combinatoria* - tradição do conhecimento filosófico e matemático medieval (Raimundo Lullo) - ao atual desenvolvimento da álgebra, grafos, matemática discreta, análise combinatória, computação quântica, a questão da *combinatoriedade* é objeto de interesse de pensadores das mais diversas áreas e disciplinas do conhecimento humano. Na álgebra, indica agrupamento de elementos de um conjunto *finito* tomados indistintamente da ordem. Também pautada na biologia, na lingüística (na teoria saussuriana, o eixo sintagmático é o das combinações), na gramática, na química. Inúmeras são as formas de “combinações”, podendo ser justapostas, sobrepostas, em fusão etc. Sabemos da generalidade do “ato de combinar”, pois todos os fenômenos que ocorrem em nosso pensamento são associativos, relacionais, reunião de elementos dados.

O conceito de criatividade, que obviamente não se limita aos procedimentos artísticos, coloca como uma de suas definições a capacidade de se estabelecer múltiplas, associativas e variadas “resoluções para problemas”. Não é por *acaso* que a antonímia de *combinação* é *desinteligência* e *repulsão*. Nos processos artísticos sabemos que quanto mais polissêmica uma obra se apresenta, maior a possibilidade desencadeadora de um processo múltiplo de semiose.

Nosso interesse, ao olhar para os jogos de Calvino, não é somente o *como* os elementos foram colocados e combinados, mas a relação criada entre eles, a conexão que se estabelece entre as partes *afetadas*, ou seja, a interação criada entre elas. Como coloca Morin:

(...) qualquer realidade conhecida, desde o átomo à galáxia, passando pela molécula, a célula, o organismo e a sociedade pode ser concebida como sistema, quer dizer, associação combinatória de elementos diferentes (Morin, 1990, p. 28).

Nestas reflexões sobre a combinatoriedade pontuaremos brevemente o seu contexto, as relações do processo de criação e de autoria partindo de um ensaio de Calvino denominado *Cibernética e Fantasmas* e as propostas do Oulipo, suas regras, a questão do limite e da liberdade.

2.2.1 – Combinatoriedade

... Uma das mais árduas experiências intelectuais da Idade Média só agora encontra sua plena atualidade: aquela do monge catalão Raimundo Lúlio e de sua *Ars Combinatória*.

O processo em curso hoje é o de uma reconquista da descontinuidade, divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo isto que é fluxo contínuo, gama de tons que extinguem uns aos outros. O século dezanove, de Hegel a Darwin, tinha visto o triunfo da continuidade histórica e da continuidade biológica, que superava todas as rupturas das antíteses dialéticas e das mutações genéticas. Hoje esta perspectiva mudou radicalmente: na história, não seguimos mais o curso de um espírito imanente aos fatos do mundo, mas sim as curvas dos diagramas estatísticos, a pesquisa histórica vai cada vez mais se “matematizando” (Calvino, 1967).

A questão *combinatória* tem longa tradição na trajetória da história humana. A primeira referência sobre arte combinatória é chinesa, o *I Ching, o Livro das Mutações*. A obra surgiu no período anterior à dinastia Chou (1150 – 249 a. C.), com figuras compostas de linhas inteiras (yang) e linhas interrompidas (yin), superpostas em conjuntos de três e seis linhas. Das combinações destas duas forças (yang / yin) surgem os hexagramas. Os traços combinados em grupos de

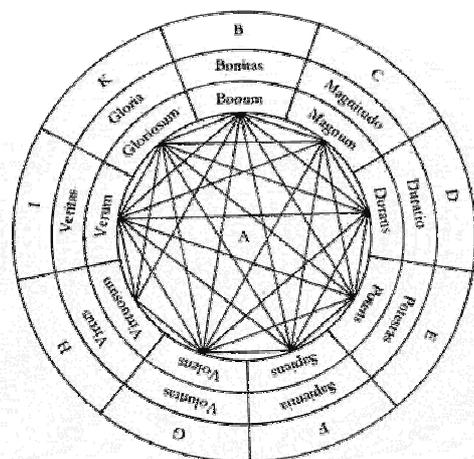
três formam oito trigramas, que num sistema binário, combinados dois a dois, formam sessenta e quatro hexagramas. O *livro das Mutações* tem sido utilizado como oráculo desde a antigüidade. A primeira combinação, o primeiro hexagrama é *O Criativo*, composto de seis linhas inteiras, combinação do trígama Ch'ien com outro trígama Ch'ien.

Outro livro místico da antigüidade, interpretado pelos cabalistas, é o judaico *Sefer Yetzirath*, o Livro da Formação ou o Livro da Criação, considerado anterior ao século VI. Nele há dois usos místicos da combinatória: o primeiro utiliza duzentos e trinta e um portais que consistem na combinação das vinte e duas letras do alfabeto hebraico; o segundo, utiliza a árvore da vida que é a combinação das Sefirot (propriedades) entre si. Para o livro da *criação*, o universo teria sido inventado pela combinatória sagrada, as letras teriam participado da criação do mundo e o aprendizado de suas possibilidades combinatórias aproximariam o homem da divindade. Para o livro também seria possível, através da combinatória, inventar, em escala menor, seres portadores de movimento e intenção²².

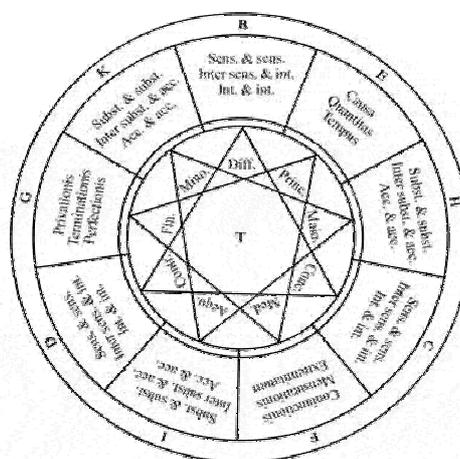
A referência grega remete ao filósofo Empédocles (século VI a. C.). Pré-Socrático, concebeu sua filosofia para explicar a criação do universo a partir da multiplicidade, através de seis elementos compostos de duas forças e quatro matérias: o amor; o ódio; o fogo; o ar; a água; a terra. Considerava todas as coisas como resultantes da combinação dos quatro princípios, os quais são misturados ou separados pela ação do amor ou pelo ódio.

Raimundo Lúlio, filósofo catalão (1232 / 1316), foi um dos pensadores que mais influenciaram a questão *combinatória*. Produziu (última catalogação: catálogo 23, de Antoni Bonner) 265 obras, dentre as quais vinte e quatro têm o título iniciado pela palavra *Ars*. Estudou a cultura judaica, árabe e cristã, tendo se dedicado à vida religiosa e missionária. Teve experiências visionárias em que contemplava os atributos de Deus e, através destas, escreveu seu pensamento,

dedicado a converter infiéis judeus e muçulmanos. Lúlio propõe em sua *arte* uma estrutura giratória permutacional em que (simplificando ao máximo) estão contidas todas as matérias, com os conceitos inter-relacionados e circundando o princípio absoluto²³.

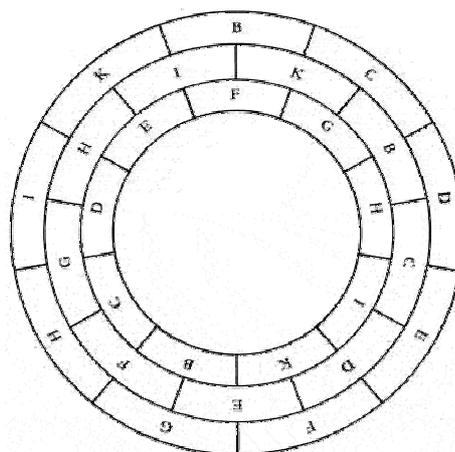


1ª Figura



2ª Figura

BC	CD	DE	EF	FG	GH	HI	IK
BD	CE	DF	EG	FH	GI	HK	
BE	CF	DG	EH	FI	GK		
BF	CG	DH	EI	FK			
BG	CH	DI	EK				
BH	CI	DK					
BI	CK						
BK							



²² Os seres referem-se ao mito de Golem, uma espécie de robô mecânico ou genético que seria criado pela combinação mágica das letras hebraicas. ([www. satmundi.com](http://www.satmundi.com))

3ª Figura

O mecanismo do filósofo buscava permitir o maior número possível de combinações entre os conceitos e com isso possibilitar todas as questões. Os historiadores da ciência o consideram precursor da linguagem informática e seu mecanismo como a primeira máquina de pensar e enunciar sentenças, independente do agente humano.

Lúlio creditava sua complexa obra à inspiração divina e buscava com ela a construção de uma ciência universal. Importantes filósofos e lógicos se debruçaram e pesquisaram a obra do catalão, tal como Giordano Bruno e Leibniz. Bruno (1548 / 1600) queria levar o invento de Lúlio à perfeição. Leibniz (1646 / 1716), assim como Lúlio, buscou integrar as diferentes faculdades da razão e também julgava possível a criação de uma linguagem científica universal, sem rejeitar as crenças sobre Deus (*Dissertatio - Ars Combinatória* - 1666).

Na matemática, a análise combinatória tem como objetivo desenvolver métodos que permitam contar o número de elementos de um conjunto, sendo estes elementos agrupamentos formados sob certas condições. Se o número de elementos é pequeno, fica fácil a contagem combinatória, porém, quando o número de elementos é grande, torna-se quase impossível sem o uso de métodos especiais. Entretanto, segundo Carnielli, a contagem é apenas um aspecto importante: “Definir, estudar e calcular com essas simetrias é muito mais a meta da análise combinatória do que computar quantidades” (Carnielli, 2004).

Nosso interesse também, ao investigar os mecanismos dos jogos combinatórios, assim como na matemática, não é quantificar o número de formas possíveis de combinações, e nem tampouco “verificar” quantas foram utilizadas nas estruturas dos textos, mas sim o “como” foram elaboradas as operações combinatórias e como estas indicam o movimento criativo, as escolhas, conceitos e propostas desenvolvidas no seu processo; o quanto a “ciência” da multiplicidade

²³ As figuras são da versão definitiva da *Ars Última*; conectam os significados das letras através de uma

se traduz no *Projeto Poético* de Calvino. Em *O Castelo dos Destinos Cruzados*, ao se deparar com as 78 cartas do baralho de tarô, o jogo das relações / combinações das imagens é a configuração, a tessitura dos entrelaçamentos, das interações, e não o da quantificação de quantas maneiras cada carta poderia ser combinada com *todas* as outras. Esta questão da quantificação e da totalização não instiga Calvino:

A bem dizer, sempre tive certa alergia à idéia de totalidade; não me reconheço nas “intenções totalizantes”. A tinta, porém denuncia: eu mesmo falo – ou fala minha personagem Silas Flannery – justamente de “totalidade”, de “todos os livros possíveis”. O problema concerne não só ao **todos**, mas aos **possíveis**” (Calvino, 2005, p. 272; grifo nosso).

2.2.2 - Cibernética e Fantemas

Como já colocamos, nas experiências com as *operações combinatórias*, Calvino buscava, mais do que “o que contar”, a diversidade das “formas de contar”, a narratologia. As narrações labirínticas eram foco de interesse e pesquisa no contexto da época, tais como *As Mil e uma Noites*, narrações uma dentro da outra, como caixas chinesas, ou bonecas russas *Matrióchka*. O livro *Una Pietra Sopra* contém um conjunto de ensaios escritos por Calvino nas décadas de 50 e 60. Na França, o texto foi denominado de “Máquina Literária”. O escritor é por vezes associado a uma “máquina de inventar narrativas”, criador de novas formas de narrar. Seu interesse pelas múltiplas potencialidades de combinações é apontado em um ensaio presente no livro: *Cibernética e Fantemas* –

linguagem lógica e permutacional, combinatória.

*Apontamentos Sobre a Narrativa como Processo Combinatório, 1967*²⁴. Em 1968 dialoga com Queneau, que o levará a freqüentar o Oulipo.

No ensaio reflete sobre as formas narrativas e seus processos exemplares, citando as primitivas narrações orais e as pesquisas de Vladimir Propp sobre as estruturas fixas das fábulas e suas inúmeras possibilidades de combinações. Calvino havia adentrado neste universo fabular, que se tornou constituinte de seu *Projeto Poético*, ao pesquisar e escrever, por uma exigência editorial²⁵, as *Fábulas Italianas*, em 1956.

Na introdução do texto explica sobre o processo de construção da antologia:

Havia sido capturado, de maneira imprevista, pela natureza tentacular, aracnídea do meu objeto de estudo; e não era esse um modo formal e externo de posse: pelo contrário, colocava-me perante sua propriedade mais secreta – **sua infinita variedade e infinita repetição.**

(...)

Meu trabalho consistiu em tentar fazer desse material heterogêneo um livro; em tentar compreender e salvar, de fábula em fábula, o “diferente” que provém do modo de narrar do lugar e do acento pessoal do narrador oral, e em eliminar - ou seja, em reduzir à unidade – o “diverso” que se origina na maneira de compilar, na intervenção intermediária do folclorista.

(Calvino, 2002, p. 13 e p. 19; grifo nosso).

Propp, ao estudar as fábulas russas, localiza-as como variantes de uma única fábula e que estas podem ser decompostas em um número finito de funções

²⁴ *Cibernética e Fantasmas: Apontamentos Sobre a Narrativa como Processo Combinatório – Anexo 6* (p.255)

²⁵ “Pretendia-se publicar, ao lado dos grandes livros de contos populares estrangeiros, uma antologia italiana” (Calvino, 2002, p. 9).

narrativas. Para Machado, este estudo das estruturas narrativas apresenta um perfeito exemplo de análise probabilística aplicada à literatura:

Em síntese, trata-se de encarar o *skaz* como um algoritmo combinatório, em que os nomes e os atributos dos personagens constituem valores permutatórios, enquanto as suas ações ou funções permanecem constantes. Dito de outra forma, o *skaz* “conta” sempre a mesma história, com personagens que, todavia, podem ser trocados dentro do imenso repertório de heróis e vilões da mitologia eslava (Machado, 1993, p. 177).

Calvino caminha em seu ensaio citando os estudos estruturalistas de Lévi – Strauss (análises combinatórias da mitologia indígena no Brasil e as operações lógicas permutáveis), as pesquisas francesas do grupo *Tel Quel* e o *Nouveau Roman*, Raimundo Lúlio e sua proposição combinatória, Chomsky, Greimas, o grupo Oulipo e a obra de Raymond Queneau *Cent milliards de poèmes*, que se apresenta como um modelo de máquina para construir sonetos um diferente do outro. Toda argumentação combinatória / permutatória colocada pelo escritor é preparada para colocação da questão sobre a *máquina* e sua capacidade em compor poemas e romances. Calvino reflete então sobre o processo de criação: “como se chega à página escrita”? Questiona as teorias estéticas que sustentavam que “a poesia era uma questão de inspiração vinda não sei qual altura ou fluxo vindo de não sei qual profundidade; ou intuição pura ou instante não identificado da vida do espírito;” (Calvino, 1967). Imerso no contexto estruturalista, o escritor coloca que o homem começa a entender como “se desmonta e como se remonta a mais complicada e a mais imprevisível de todas

as suas máquinas: a linguagem”. E que, desmontado esse processo, o foco da composição literária mudará do autor para a ação da leitura ²⁶:

A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê, o que desaparecerá será a figura do autor, este personagem a quem continuam a atribuir funções que não lhe competem, o autor como narrador da própria alma na mostra permanente das almas, o autor como o usuário dos órgãos sensoriais e interpretativos mais perspicaz do que a média, o autor este personagem anacrônico, portador de mensagens, diretor de consciências, orador das sociedades culturais (Calvino, 1967).

Embora Calvino enfatize seu não interesse pelas explicações de ordem psicológica, ele busca no ensaio o que o leva a dizer que “escrever é apenas um processo combinatório entre elementos dados” e comenta sobre a sensação de conforto, de segurança que este enfoque lhe traz. Diz ser a mesma sensação que o faz buscar a precisão geométrica, a limitação, o sistematizado, toda vez que os contornos indeterminados e a “*vertigem* do inumerável” o levam pelos desafios que o exercício literário lhe impõe. O autor se questiona se não seria o medo do desconhecido que o faz buscar os limites. A “fuga” do eu, de algo não individual, é uma proposta que Calvino busca constantemente em seu processo: “... quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual...” (Calvino 1998, p. 138). Ele comenta, em vários ensaios, notas e entrevistas, que o cálculo e a geometria “são

²⁶ O autor parece compartilhar com o conceito de *Morte da autoria*, no sentido que atribuído na época. Foucault (década de 70) demonstrou que o conceito de autoria foi construído, determinado no tempo e no espaço, e utilizou o termo *função-autor* para designar o *sujeito* que transmite, através de algum código

necessidade de uma coisa não individual”. Apesar desta busca, o escritor é consciente da impossibilidade de criação de uma obra “fora do self”.

Ao lado da “máquina escrevente” combinatória, Calvino coloca então a presença dos *fantasmas*, a inconsciência e suas muitas vozes transmutadas em palavras através da invenção, re-invenção de palavras e histórias. O autor funde a máquina cibernética com os fantasmas, para continuar seu raciocínio sobre o processo de criação literário:

(...) a literatura é sim jogo combinatório, que segue as possibilidades implícitas em sua matéria prima, independentemente da personalidade do poeta, mas é jogo que, em um certo ponto, encontra-se, investido de um significado inesperado, um significado não objetivo, daquele nível lingüístico sobre o qual estamos nos movendo, mas desviado para um outro plano, o bastante para pôr em jogo alguma coisa que, sobre um outro plano, importa muito ao autor ou à sociedade à qual ele pertence. A “máquina literária” pode efetuar todas as trocas possíveis em um dado material, mas o resultado poético será o efeito particular de uma destas trocas no homem dotado de uma consciência e de um inconsciente, isto é, sobre o homem empírico e histórico; será o choque que se verifica somente enquanto existam, em torno da máquina “escrevente”, os fantasmas escondidos do indivíduo e da sociedade (Calvino, 1967).

Observamos pensamento assemelhado de Eisenstein com o de Italo Calvino no que se refere à sua teoria do cinema em dois pares dialéticos: a máquina *versus* o organismo. Extremamente racional e “matemático”, como Calvino, o cineasta buscava a interação entre o que denominava de “máquina

específico, um pensamento colhido, filtrado dentre os ingredientes existentes num dado contexto cultural, social, geográfico etc.

artística” e “organismo artístico”: “O Pensamento da montagem – o auge do sentir e resolver diferencialmente o mundo “orgânico” – é realizado de um modo novo por um desempenho impecavelmente matemático da máquina – ferramenta “ (Eisenstein, *apud* Andrew, 1989, p. 69). Segundo Andrew, o autor foi partidário de uma nova teoria de interpretação chamada *biomecânica* e via primeiramente o processo artístico como uma *máquina*, sob o legado de Marx e Lenin, considerando que a arte é um trabalho como outro qualquer, uma construção arquitetada com objetivos específicos, totalmente planejada antes de ser construída. E os *fantasmas* escondidos do indivíduo, “depósito das ancestralidades”, citado por Calvino, parece similar ao que Eisenstein intitula de “analogia orgânica”: o “princípio vital”, ou “alma”, que vive em todas as partes do organismo, responsável pela peculiaridade da criação artística.

A “máquina artística” (Eisenstein) e a “máquina literária” (Calvino) buscam na exatidão racional a composição e a associação combinatória dos múltiplos elementos estéticos, mas existem os *fantasmas*. E entre as tecnologias, sejam quais forem as máquinas, cada vez mais velozes, aperfeiçoadas e não – lineares, está o *autor*, ou a *função – autor*, o homem contextualizado e configurado na ampla tessitura de interações.

A reflexão de Calvino sobre a “máquina escrevente”, *máquina poética*, é amplamente discutida na contemporaneidade, pois os recursos procedimentais possibilitados pela estrutura permutatória e combinatória dos novos meios digitais permitem a realização das mais variadas experiências *ciber-literárias* ²⁷

Calvino lança deliberadamente seus dados limitando as regras de seus jogos combinatórios e, ciente das interações e relações do processo, persegue dentre os caminhos possíveis a *exatidão* que lhe dá terreno seguro para observar e explorar as inumeráveis possibilidades materializadas das palavras.

2.2.3 – Oulipo: Limite e Liberdade

As propostas combinatórias e potenciais do Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), grupo fundado por literatos e matemáticos, entusiasmaram Calvino, como já citamos. A literatura potencial aponta para pesquisa sobre variadas matrizes formais que podem ser aplicadas e experimentadas em obras literárias, tais como recursos lógico-matemáticos como o I Ching, Tarô, formas poéticas dos trovadores provençais, jogos de xadrez etc. A busca pela multiplicidade combinatória fez com que os integrantes do Oulipo buscassem nos jogos fontes temáticas, referências lógicas e formais para suas construções literárias. A estrutura dos mais variados tipos de jogos (desde os infantis aos adultos e de diversas funções) se baseia em princípios e regras gerais que norteiam as diretrizes das ações e das criações dos atores participantes. O “laboratório de idéias” tem como objetivo criar novas fórmulas para a escrita literária, baseadas em restrições, regras, *constraints*, procedimentos contidos uns dentro dos outros, como as bonecas russas. As regras têm como intenção limitar, controlar a criação nos procedimentos da construção do texto, promovendo pesquisas sobre as potencialidades das linguagens a partir das relações entre literatura e matemática, além de romper com as crenças na “inspiração”, no “gênio” ou no subconsciente como “responsáveis” pela criação artística. O grupo era marcado pelo caráter lúdico e humorístico e não teve intenção de se apresentar como uma escola, um movimento literário. Queneau, um dos fundadores do grupo, pertencera antes ao movimento dos surrealistas, e, ao avesso da escrita automática exercitada por estes, propôs que a literatura potencial fosse antes de tudo “antialeatória”.

Uma outra idéia muitíssimo falsa que mesmo assim circula atualmente é a equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e libertação; entre acaso, automatismo

²⁷ Retornaremos esta discussão no capítulo 3, onde discutiremos os novos processos de criação na contemporaneidade.

e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em obedecer cegamente a qualquer impulso é na realidade uma escravidão. O clássico que escreve sua tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve aquilo que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora (Queneau, *apud* Calvino, 1993, p. 261).

A música também foi referência para a fundamentação das propostas do Oulipo. Queneau, ao escutar as *Fugas de Bach*, nos anos trinta, pensou em criar um equivalente literário, construindo uma série de variações em torno de um tema simples, como o compositor. Nascia *Exercícios de Estilo* (1947), com noventa e nove contos curtos sobre uma discussão entre dois passageiros em um ônibus. O termo *literatura combinatória* foi empregado pela primeira vez por François Le Lionnais em 1961, no posfácio do livro (1961). O livro é citado por Calvino como “um rudimentar modelo de máquina para construir sonetos um diferente do outro” (Calvino, 1967).

O cerne da questão dos *oulipianos* são as regras, *Constraints*, as restrições. Nas reuniões do grupo, os participantes seguem a rigorosa “ordem do dia”, em que é colocada a apresentação de uma nova restrição a ser discutida pelos integrantes de forma coletiva²⁸. E é esta questão – regras, limite e liberdade – que nos interessa especificamente aqui.

Huizinga coloca a regra como uma das principais características do *jogo*: “Reina dentro do jogo uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e é ordem”. Mas enfatiza também, e prioritariamente, a questão da liberdade: “Chegamos, assim, à primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade” (Huizinga, 2001, p. 13, 11). E a relação, a interação, a ação entre *limite*

e *liberdade* é marcada pelas tensões: "o elemento de tensão desempenha no jogo um papel especialmente importante. Tensão significa incerteza, acaso" (2001, p. 13, 14). Salles corrobora para pontuarmos o tema:

Poderíamos afirmar, em termos bastante gerais, que a criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis (Salles, 2001, p. 63).

Tensão, incerteza, instabilidade. Calvino utiliza os jogos combinatórios para gerar a *multiplicidade*, para, na trilha da incerteza, da instabilidade, propiciar idéias novas e buscar na organização da escrita uma configuração de *exatidão*. Em *As Leis do Caos*, Prigogine enfatiza que "o caos é sempre a consequência de fatores de instabilidade" e que "a instabilidade introduz novos aspectos essenciais" (2002, p. 12). Winnicott também traz a instabilidade como uma das características do espaço potencial (1975, p. 30).

Quando Calvino joga seus dados em inumeráveis potencialidades de combinações, necessita das limitações para compor, e estas não são sinônimos de prisão. Ao contrário, instigam à organização da trama criadora. Ao refletir sobre *A Filosofia de Raymond Queneau*, o escritor comenta sobre as regras precisas e rigorosas do grupo:

A estrutura é liberdade, produz o texto e ao mesmo tempo a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Esta

²⁸ Os *Oulipianos* hoje se dedicam à pesquisa e informática na criação de textos; muitas pesquisas, em diversos e variados grupos artísticos e acadêmicos se dedicam à pesquisa sobre escrita eletrônica, escrita combinatória,

é a novidade que se encontra na idéia da multiplicidade “potencial” implícita na proposta de uma literatura que venha nascer das limitações que ela mesma escolhe e impõe. Convém dizer que no método do “oulipto” 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 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, 1993, p. 270; grifo nosso).

A mitificação da liberdade como sinônimo de ausência de regras corroborou significativamente para construção da imagem sobre o processo criativo como algo romanticamente inspirado, nascido “do nada”, “de dentro”.

Aparentemente, ele (o artista) pode criar tudo – é onipotente. No entanto, a liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por conseqüência, não leva à ação. A existência de um propósito, mesmo que de caráter geral e vago, é o primeiro orientador dessa liberdade ilimitada (Salles, 2001, p. 63).

E através do rigor os *oulipianos* produziram (e produzem) seus textos. Para Calvino, George Perec “foi o mais inventivo dos participantes do Oulipo”. Sobre o processo criativo de Perec o escritor enfatiza:

Para escapar à arbitrariedade da existência, Perec, como o seu protagonista, tem necessidade de se impor regras rigorosas (mesmo se essas regras forem por sua vez arbitrárias). Mas o milagre é que essa poética que se poderia dizer artificiosa e mecânica dá como resultado uma liberdade e uma riqueza inventiva inesgotáveis.

(...)

Gostaria de insistir sobre o fato de que para Perec a construção de um romance baseado em regras fixas, em “Constraints”, não sufocava a liberdade narrativa, mas a estimulava. (Calvino, 1998, p. 136, 137).

Na obra *La vie mode d'emploi*, utilizou o aspecto formal do xadrez para construir a escrita:

O puzzle dá ao romance o tema do enredo e o modelo formal. Outro modelo é o corte de um prédio tipicamente parisiense, onde se desenrola toda a ação, um capítulo para cada quarto, cinco andares de apartamentos dos quais se enumeram os móveis e os adornos e são mencionadas as transferências de propriedade e a vida de seus moradores, bem como de seus ascendentes e descendentes. O esquema do edifício apresenta-se como um “biquadrado” de dez quadrados por dez: um tabuleiro de xadrez em que Perec passa de uma casa a outra (ou seja, de quarto em quarto, ou de capítulo em capítulo) utilizando o movimento do cavalo segundo uma certa ordem que lhe permite ocupar sucessivamente todas as casas. **(teremos**

então cem capítulos? Não, mas noventa e nove, porque esse livro ultra-acabado deixa intencionalmente uma pequena saída para o inacabado).

Este é, por assim dizer, o continente. No que respeita ao conteúdo, depois de enumerar listas de temas, divididos em categorias, Perec resolveu que em cada capítulo devia figurar, mesmo se apenas esboçado, um tema de cada categoria, **de modo a variar sempre as combinações segundo procedimentos matemáticos que não estou em condições de definir mas sobre cuja exatidão não tenho dúvidas** (Calvino, 1998, p. 136; grifo nosso).

Como já colocamos, a estrutura musical influenciou as pesquisas literárias do Oulipo. Entre as regras e a improvisação, o *free jazz* é “modelo” de processo. Perec utilizou comparativamente o código sonoro para comentar sobre a questão limite e liberdade:

(...) el free jazz se inscribe dentro de una problemática general de la estética contemporánea que interesa también a la literatura: por paradójico que esto pueda parecer, el free jazz se hace preguntas que yo, “novelista”, me hago; mejor todavía: el free jazz constituye talvez una respuesta que la escritura aún busca (...)

Para que cinco músicos (o más) toquen juntos, es necesario que adpten un recorte común del tiempo, y para precervar cierta unidad, es necesario (dejando de lado los problemas de melodía) que elijan um código armónico, pero esta coacción rítmica (el tempo) y esta coacción armónica (la trama) no constituyen los fundamentos naturales de una música cuya única realidad sería la inspiración magnífica y soberana, sino los marcos que rigen los poderes de los músicos com el mismo rigor que los de la fuga o la sonata. Mozart tiene la misma libertad que Clifford Brown o, si se prefiere, Brown

está sometido a tantas coacciones como Mozart. Y viceversa (Perec, apud Sanchez, 2002, p. 171, 172).

O resultado estético dos jogos *oulipianos* não resulta sempre em “inovações” literárias. Machado (1993, p. 180, 186) reflete sobre as *Grandezas e Misérias da Combinatória*, em que os jogos textuais por vezes não são mais do que meras articulações que se encerram na própria estrutura das propostas. Muitas vezes o leitor, assim que capta a “regra”, não é instigado a continuar o percurso da leitura, nem em ficar “testando todas as suas milhares de possibilidades combinatórias, em busca de alguma surpresa” (p. 182). O autor comenta (e parece corroborar com o pensamento de Perec de que o *free jazz* constitui uma resposta que a escritura ainda busca), que: “a rigor, somente a música contemporânea conseguiu, num certo sentido, materializar o sonho de Mallarmé” (p. 186).

Atualmente o Oulipo continua suas ações, com as *Constraints* do mês, e utilizando o computador como meio procedimental das experiências literárias.²⁹

A utilização de regras e restrições como impulso gerador da criação também foi o cerne da proposta do movimento cinematográfico Dogma 95, lançado através de um manifesto, em 1995, por dois diretores dinamarqueses: Lars Von Trier e Thomas Vinterberg. A proposta teve como objetivo a construção de um cinema menos comercial, mais realista, com uma série de restrições técnicas (usos de tecnologias, cenários, modos de operação de câmera etc) e até éticas (regras quanto aos conteúdos dos filmes).

O Dogma 95 foi fortemente influenciado pelo diretor, conterrâneo de Lars, Jørgen Leth, autor de *O Ser Humano Perfeito* de 1967 - baseado em leis rígidas como no movimento cinematográfico. Em *The Five Obstructions* (documentário, 2003) Lars desafia Leth a reconstituir o seu curta-metragem, impondo restrições

²⁹ www.oulipo.net/contraintes

ao diretor. Von Trier coloca obstruções a cada um dos cinco *remakes*: no primeiro, a filmagem deve ser em Cuba e deve-se usar apenas 12 *frames* para cada plano; no segundo, o diretor deve ser o protagonista que come um banquete em meio ao lugar mais miserável do mundo na sua concepção; no terceiro, não satisfeito com o resultado do segundo, Lars propõe que Jørgen volte ao mesmo lugar e refaça o filme ou lhe dá a obstrução de não haver obstrução alguma, liberdade total, a qual é acatada; no quarto, *O Ser Humano Perfeito* deve ser feito no formato de animação (*cartoon*); no quinto e último, Lars é quem dirige, mas os créditos da direção serão de Jørgen Leth que também terá que ler um texto escrito pelo diretor. Cada limitação técnica se torna, de certa maneira, inversamente proporcional à libertação da criatividade.

O jogo continua, e em 2005 Lars Von Trier acrescenta novas regras, tal como o uso de tecnologia digital.

Retornamos à ênfase de que buscamos, ao estudar o processo criativo de Calvino, apontar como os *jogos combinatórios* se tornaram mecanismos de *geração de multiplicidades* em seu *Projeto Poético*. Mais do que regras estruturais permutatórias, o que o escritor busca é o “modelo das redes dos possíveis”. Passaremos então a observar a partir de uma perspectiva do processo estas “redes dos possíveis” nos jogos / textos do escritor.

Capítulo 3

JOGOS COMBINATÓRIOS: GERAÇÃO DE MULTIPLICIDADES

O procedimento da poesia e da arte “diz Gombrich” é semelhante àquele do jogo de palavras; é o prazer infantil do jogo combinatório que induz o pintor a experimentar disposições de linhas e cores e o poeta a experimentar certas aproximações entre as palavras (Calvino, 1967).

A contemporaneidade apresenta-se a nós configurada por fragmentos, com vozes velozes e simultâneas que se sobrepõem e se justapõem, composta de mesclas e mestiçagem de meios, com relações ambíguas, atemporais; percepção de infinitudes, olhares caleidoscópicos. O pensamento atual se configura pela complexidade, pela extinção dos saberes compartimentados, isolados e desconectados, pela não-linearidade. Na bagagem “calviniana” a ser transferida para este século estão contidas as características múltiplas, as obras que se abrem em janelas / escolhas por “caminhos que se bifurcam”, paralelos que correm *ad infinitum*, hipertextos impregnados de possibilidades: combinações, montagens, multiplicidade. “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice” (Calvino, 1998, p.131).

3.1- Hiper Romances: Combinações, Geometria, Tridimensionalidade

Calvino aponta o romance como grande rede, como a multiplicidade dos possíveis, e denominou de “hiper-romance” os seus textos exemplares identificados com a multiplicidade e combinatoriedade, tais como *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*, em que diversos inícios de romance se desenvolvem a partir de um núcleo central, e *O Castelo dos Destinos Cruzados*, que, nas palavras do escritor, “procura ser uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um baralho de tarô” (Calvino, 1998, p. 38). Outras obras são significativas desse contexto, tal como o conto *O Conde de Monte Cristo*, no qual a personagem central estuda possíveis variantes para a fuga do presídio, e *As Cidades Invisíveis*, múltiplas cidades visitadas e narradas pelo veneziano *Marco Polo*.

Passaremos agora a observar os textos combinatórios e seus procedimentos de construção através da explicitação do autor e da observação dos mecanismos presentes e descritos nas obras publicadas. No percorrer do processo o escritor configura as palavras-sentido em busca das simetrias, de uma organização formal geométrica que possibilite o “encaixe” exato do texto em estruturas diagramáticas que se desenham num desenho tridimensional, circular permutatório e em constante movimento.

3.1.1 – Textos Combinatórios: Abdução, Multiplicidade, Inacabamento

Romances dos *possíveis*, potencialidades, multiplicidade. Podemos falar que toda construção artística é em síntese associação, reunião, interação,

combinação de elementos materiais e imateriais compartilhados no espaço potencial intermediário. Porém os denominados jogos combinatórios têm como mecanismo de construção a multiplicação intencional das possibilidades, objetivando explicitar as potencialidades, abrir os olhares e pensares às formas virtuais, ou seja, daquilo que “pode-vir-a-ser”. Calvino brinca em seu fazer enciclopédico com as ramificações, com as explosões de opções, criando uma estrutura complexa e ao mesmo tempo “exata”.

Apresentaremos os principais textos combinatórios do escritor para em seguida analisarmos seus procedimentos de criação.

Imerso no jogo das combinações e influenciado por uma comunicação sobre “o conto da cartomancia”, Calvino exercita em *O Castelo dos Destinos Cruzados* seus escritos utilizando as cartas de tarô como “máquina narrativa combinatória”. O escritor já realizava pesquisas sobre operações associativas, processos combinatórios, e utilizou os “quadrinhos” do tarô e sua potencialidade icônica para compor suas cenas, criando ludicamente um jogo de “imagens cruzadas” resultantes em histórias.

Publica *O Castelo dos Destinos Cruzados* em 1969 e retoma posteriormente *A Taverna*, reunindo e editando os dois textos em 1973. A primeira publicação constou no volume *Tarocchi, il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, pela Editora Franco Maria Ricci, de Parma. Calvino havia iniciado seu “jogo combinatório narrativo” a partir das cartas de tarô utilizando o popular exemplar do baralho marselês, e, segundo o autor, estava para desistir quando foi convidado pelo editor Franco Maria Ricci para escrever um texto para um livro que iria reproduzir o tarô dos duques de Milão. Tratava-se do baralho pintado por Bonifácio Bembo em meados do século XV³⁰.

³⁰ Os exemplares originais desse tarô se encontram parte na Academia Carrara de Bergamo e também na Morgan Library de New York. As origens das cartas de tarô são imprecisas e as hipóteses mais plausíveis são as que apontam para a metade do século XV, na Europa. Inúmeras são as especulações (procedência árabe; ritualística egípcia; ciclo Medieval do Santo Graal, chinesa, etc), entretanto, não existem provas concretas mais remotas do que os baralhos desenhados na Itália no século XV. E um dos primeiros registros originais é o chamado baralho Visconti-Sforza, a partir do qual Calvino trabalhou nessa proposta.

O texto é dividido em duas partes: *O Castelo* e *A Taverna*. No primeiro, o escritor utiliza o baralho renascentista, no outro, o Tarô de Marselha, um dos mais difundidos até hoje.

A cartomancia utiliza as cartas para “adivinhação”, mapeamento da vida do consulente, para prever o futuro ou refletir sobre o presente. As cartas, associadas com as outras, em diagramas conjuntos, revelam o significado e, tanto a posição em que se encontram como o diálogo com a carta vizinha, interferem na interpretação divinatória. O escritor, como ele mesmo explicita, conhecia a simbologia das cartas de tarô. Entretanto, tentou exercitar uma ignorância intencional dos significados determinados (sabemos da impossibilidade total desse “esquecimento”) e buscou analisar as imagens presentes nas cartas, denominando essa operação de *iconologia imaginária*, ou *iconologia fantástica*.

Invertendo as regras do jogo esotérico, em que a cartomante “lê a vida” do consulente através das cartas, no livro de Calvino as personagens selecionam as cartas para contarem suas histórias.

Da imagética contida nas figuras do tarô, o autor criou um jogo singular de contar histórias, em que as imagens são utilizadas para “adivinhar narrações”, uma “narratomancia”. Em *O Castelo dos Destinos Cruzados*, Calvino parte da leitura das imagens existentes nas cartas dos baralhos, narrando as histórias através de uma personagem que, assim como os outros viajantes que se encontram no Castelo / Taverna, de repente se percebe muda, e o único meio encontrado para “falar” de suas aventuras é através do baralho de tarô sobre a mesa, utilizado como um meio de comunicação. Cada um, dispondo as cartas selecionadas, vai colocando sua história a partir da seqüência de imagens, textos visuais que o autor traduz intersemioticamente em palavras.

Dos dois jogos de tarôs (tarô Visconti / Sforza – *O Castelo* e tarô de Marselha – *A Taverna*), cada qual com setenta e oito cartas, Calvino constrói seu jogo de possibilidades combinatórias, numa tentativa obsessiva de configurar uma estrutura polissêmica, modular, em que as histórias se cruzam e compõem um

“quadrado mágico”. Cada parte do livro contém sete subdivisões, apresentando uma simetria no índice. Essa característica se presencia nos livros do autor, em que estrutura de forma simétrica, ou com determinada regularidade rítmica, os seus esquemas indiciais.

Assim como em *O Castelo dos Destinos Cruzados*, o hiper-romance *Se um Viajante Numa Noite de Inverno* (1979) possibilita diversos percursos de leitura e se estrutura em uma rede combinatória, modular, circular, contínua (apesar das descontinuidades). Metaliterariamente coloca o ambiente da leitura em discussão, nos seus abrangentes aspectos: construção literária (criação, edição, publicação, circulação etc), gênero (romance), perfil e interação do “leitor”. Também como nos outros textos (*O Castelo...*, *As Cidades Invisíveis*), há a figura do narrador que surge intercalada entre os dez romances - *incipits* que se iniciam e se interrompem ao longo do texto – e que atua como elo, pausa rítmica dos contos breves. A “voz” do narrador se presencia nos capítulos numerados. O romance que fala do “prazer de ler romances” tem o *leitor* como protagonista e é este que navega pelas histórias romanescas do livro. Também em *As Cidades Invisíveis* (1972) a trama é construída através de uma tessitura cíclica composta de pequenas histórias – *Cidades* com nomes femininos - entremeadas pela sutura dos diálogos de Marco Polo e Kublai Khan. O texto é estruturado em nove blocos, sendo o primeiro e o último (1 e 9) compostos de dez cidades e os intermediários contendo cinco cidades cada, configurando uma estrutura espelhada e cíclica, que se completa e se abre continuamente. Entre os temas / tipos de cidades estão: as cidades e a memória; as cidades e o desejo; as cidades e os símbolos; as cidades delgadas; as cidades e as trocas; as cidades e os olhos; as cidades e o nome; as cidades e os mortos; as cidades e o céu; as cidades contínuas; as cidades ocultas. Cada bloco se encerra com o surgimento de um novo tema, que no bloco seguinte segue uma “ordem” seqüencial na lista tipológica. Assim, num movimento rotatório, os temas trocam de lugar e circulam, surgindo nos outros blocos, e são identificados através de números (ex: As cidades e os olhos 3). O leitor, como já

dissemos anteriormente, pode abordar a leitura dessa geografia imaginária de múltiplas maneiras, como por exemplo, percorrendo todas *As Cidades Contínuas... As Cidades e a Memória* etc. Alternâncias, repetições, são diversas as possibilidades combinatórias do texto.

Nesses jogos de combinatoriedade, a ação lúdica é o espaço do “vir-a-ser”, da *abdução*, da criação, circulação, transcrição. Os inúmeros procedimentos de combinações proporcionam um ambiente profícuo para a multiplicidade interpretativa, para a geração de idéias novas, para a *abdução*. Segundo Peirce:

Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura.

A Dedução prova, que algo *deve* ser; a Indução mostra que alguma coisa *é realmente* operativa; a Abdução simplesmente sugere que alguma coisa *pode* ser (Peirce, 2000, p. 220).

Em nota final do livro ³¹, Calvino aponta aspectos do processo e as dificuldades que encontrou para elaborar as *operações combinatórias* e as histórias na criação de *A Taverna*; na seqüência narrativa de *O Castelo* ele se satisfaz com seu “quadrado mágico”, em que cada seqüência imagética poderia ser lida em ambos os sentidos. Mas o mesmo não se deu em *A Taverna*, embora tenha utilizado semelhante método, com cartas também de tarô (tarô de marseille). Instiga-nos a obsessão do autor na busca do cruzamento das histórias em *A Taverna*, que teve início antes de 1969 e que, segundo ele, só teve um final

³¹ Anexo 1 (p.216).

com a publicação, em 1973. Em contrapartida, o texto *O Castelo* foi escrito em uma semana.

O escritor relata que teve muitas dificuldades em encerrar o texto pois, ao alterar uma das cartas, todo o esquema já traçado era modificado “requerendo um número crescente de cartas, que retirava das outras histórias às quais, no entanto, eu não queria renunciar” (Calvino, 1991, p.154). A insistência do objeto sógnico, com suas progressões infinitas levaram Calvino a uma “prisão” na cadeia semiótica, provocada pelas inúmeras possibilidades combinatórias das imagens do tarô, onde cada combinação interagia e modificava toda sua “vizinhança”. Como aponta Cecília Salles: “onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível” (Salles, 2001, p. 78). E sempre há possibilidades.

Nesse processo dificultoso e tormentoso o autor constantemente alterava as regras do jogo, se embrenhando num tenso processo combinatório aparentemente insolúvel:

Assim passava dias inteiros a compor e recompor o meu quebra-cabeça, imaginava novas regras do jogo, traçava centenas de esquemas, em quadrado, em losango, em estrela, mas sempre havia cartas essenciais que permaneciam fora e cartas supérfluas que ficavam no meio, e os esquemas se tornaram tão complicados (adquirindo até mesmo uma terceira dimensão, tornando-se cubos e poliedros) que eu próprio acabava me perdendo neles (Calvino, 1991, p.155)

Em várias ocasiões, a intervalos mais ou menos longos, nestes últimos anos, eu voltava a me enfurnar nesse labirinto que logo me absorvia inteiramente. Estava ficando louco? Seria o influxo maligno daquelas figuras misteriosas que não se deixavam manipular impunemente? **Ou era a vertigem dos grandes números que se**

desprende de todas as operações combinatórias? De súbito, decidia-me a renunciar, deixava tudo de lado, ocupava-me com outras coisas: era um absurdo perder mais tempo com uma operação da qual já havia explorado as possibilidades implícitas que só tinha sentido como hipótese teórica.

Passava meses, um ano inteiro talvez, sem pensar mais nelas; e de repente me vinha a idéia de que podia voltar a elas tentando um outro método, mais simples, mais rápido, mais seguro. Recomeçava a compor esquemas, a corrigi-los, a complicá-los: deixava-me novamente engolfar por aquelas areias movediças, trancava-me numa obsessão maníaca. Havia noites em que acordava para ir correndo anotar uma correção decisiva, **que acabava arrastando consigo uma cadeia interminável de modificações.** Outras havia em que me deitava com o alívio de haver encontrado a fórmula perfeita; e de manhã, mal me levantava, rasgava-a.

A taverna dos destinos cruzados tal como hoje finalmente vê a luz é fruto dessa gênese tormentosa (Calvino, 1991, p.156; grifo nosso).

Imerso na semiose ilimitada e buscando uma configuração arquitetônica e matemática do texto, caracterizada pela exatidão e pela clareza, o relato nos leva a pensar sobre as inconclusas, múltiplas e hipotéticas combinações possibilitadas pelas cartas e sobre as potencialidades inesgotáveis e contínuas do processo criador: “o artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento” (Salles, 2001, p. 80).

Enquanto o livro estava em provas, o autor continuou a remexê-lo, confessando que o publicou para se libertar. Em carta a Mario Lavagetto³² (26/12/1973, Calvino, 2000, p. 1224) Calvino conta que “se deu por vencido” e que

³² “Come dico nella Nota a um certo punto mi sono arreso e ho pubblicato l’archivio dei materiali che avevo accumulato, come testimonianza del mio fallimento” (Calvino, Lettere, 2000, p. 1224).

resolveu publicar o material acumulado como: “testemunho do meu falimento”. Não fosse o relato em *Nota* do escritor essa “falha” não seria percebida pelos leitores, a não ser em situações, como aqui, em que análises dos percursos das cartas fossem realizadas (e essas são analisadas somente como “verificação” dessa “insatisfação”). Mas, para o autor, as regras “ferrenhas” auto-impostas para o seu jogo não foram contempladas.

Em nossa tentativa de compreensão dos erros, ao longo da criação artística, vemos que os documentos de processo registram um grande número de referências a esses não acertos, percebidos como tais a partir de critérios pessoais, associados ao projeto poético do artista. É importante lembrar a inserção histórica do projeto que, certamente, deixa suas marcas no estabelecimento desses critérios (Salles, 2006, p. 137)

Para o artista que não atinge a regra de seu “jogo”, essa ação é identificada como erro, falha, mesmo que não exteriorizada na obra publicada, pois tais regras estão inseridas no seu “grande projeto”, na sua busca de *exatidão* e *multiplicidade*.

Calvino trabalhou paralelamente em outros projetos entre os avanços e retrocessos da escrita de *A taverna*. Entre *O Castelo*, publicado em 1969 e a “entrega” de *A Taverna* em, 1973, acaba e publica *As Cidades Invisíveis*, também com uma proposta modular, combinatória, que traz “satisfação” para o autor, pois comenta que é a obra “em que conseguiu dizer mais coisas”. O processo de criação é marcado por pulsações de equilíbrio / encontro / estabilidade e desequilíbrio / desencontro / instabilidade, de forma que não podemos apreciar o movimento processual de forma linear evolutiva:

Essa reversibilidade ou retroatividade gera um tempo feito de idas e vindas, fluxos e pausas, que envolve julgamento retrospectivo. Nesses momentos, o futuro revisa e redefine o passado. Nesse contexto, é preferível falar da experimentação como movimento e não evolução: não há segurança de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. No vai-e-vem da busca do artista, assistimos a muitas recuperações de formas que foram, em outro momento, negadas ou rejeitadas. Vale lembrar que aqui reside um dos motivos pelos quais o artista preserva formas anteriores: sabe que suas escolhas podem ser refeitas (Salles, 2006, p. 62)

Jogos combinatórios para deliberadamente multiplicar as conexões. Trocas, variáveis, bifurcações. Inacabamento, buscas, vertigens. A palavra *vertigem*, utilizada pelo escritor, remete à perda do autocontrole. No processo de Calvino, a busca pela *exatidão*, pela geometria do texto, é intensa e é natural que as imprecisões existentes no movimento criador tragam insatisfações e “bloqueios”. Em vários relatos, Calvino coloca as dificuldades que teve em escrever perante a diversidade criada pelas muitas alternativas possíveis:

Essa conferência não se deixa conduzir na direção que me havia proposto. Eu me propunha falar da exatidão, não do infinito e do cosmo. Queria lhes falar de minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função de minha fidelidade a uma idéia de limite, de medida... Mas quem sabe não será precisamente essa idéia de limite que suscita a idéia das coisas que não tem fim, como a sucessão dos números inteiros ou as retas euclidianas?... **Em vez de lhes contar como escrevi aquilo**

que escrevi, talvez fosse mais interessante falar dos problemas que ainda não resolvi, que não sei como resolver e que tipo de coisa eles me levarão a escrever... Às vezes procuro concentrar-me na história que gostaria de escrever e me dou conta de que aquilo que me interessa é uma outra coisa diferente, ou seja, não uma coisa determinada mas tudo o que fica excluído daquilo que deveria escrever: **a relação entre esse argumento determinado e todas as suas variantes e alternativas possíveis, todos os acontecimentos que o tempo e o espaço possam conter. É uma obsessão devorante, destruidora, suficiente para me bloquear.** Para combatê-la, procuro limitar o campo que pretendo dizer, depois dividi-lo em campos ainda mais limitados, depois subdividir também estes, e assim por diante. Uma outra vertigem então se apodera de mim, a do detalhe do detalhe do detalhe, vejo-me tragado pelo infinitesimal, pelo infinitamente mínimo, como antes me dispersava no infinitamente vasto (Calvino, 1998, p. 83; grifo nosso).

”Dar conta” da multiplicidade com a intenção obsessiva pela exatidão, pela clareza, é tarefa complexa e um desafio (auto-imposto) aos seus próprios limites. E jogar com as combinações é ampliar excessivamente o múltiplo:

Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade...) (Deleuze e Guattari, 2004, p.16).

Murray, comentando sobre o conceito de rizoma, conta sobre um momento lúdico de seu filho:

A inexistência de limites na experiência do rizoma é crucial para o seu aspecto reconfortante. Nesse sentido, ela é um jogo tanto quanto o labirinto de aventuras. De fato, isso me recorda de um jogo particular inventado por meu filho William quando tinha cerca de 5 anos. Por sua própria iniciativa, um dia ele desenhou um grande tabuleiro de jogo, reuniu dados e peças para jogar, e convidou o pai a unir-se a ele num jogo criativamente improvisado, com regras que mudavam a todo momento e ficavam cada vez mais elaboradas. Após duas horas dessa atividade surreal, meu marido ficou impaciente e começou a perguntar, a cada 5 minutos, se faltava muito para o jogo acabar. A resposta de William foi caminhar calmamente para a cozinha, onde eu estava sentada, e pedir-me para escrever a seguinte mensagem para o pai dele:

Querido Pai – Este jogo não vai acabar nunca. William.

O rizoma tem a mesma mensagem. Enquanto navegamos por seus caminhos confusos e carregados de ansiedade, cercados por suas fronteiras maleáveis, somos, ao mesmo tempo, o pai exasperado ansioso por conclusão e separação e o filho encantado prolongando eternamente um processo em expansão profundamente reconfortante, pois nunca pode terminar (Murray, 2003, p. 133, 134; grifo nosso).

O jogo dos possíveis nunca tem fim. A brincadeira se interrompe por exaustão, por decisão, por escolhas. A obra (um momento materializado do processo) é entregue, publicada também por muitas alternativas: prazo, necessidades editoriais, satisfação temporária, exaustão.

O inacabamento está doravante no cerne da consciência moderna, após a descoberta do inacabamento cósmico (Hubble) e o inacabamento antropológico (Bolk), que vêm como que confirmar o

nosso sentimento do inacabamento de toda a vida. (Morin, *apud* Castro e Silva, 2002, p. 161).

Diversas teorias contemporâneas - das mais diversas áreas de conhecimento (ciências exatas, humanas e biológicas) - voltam-se para o “entendimento dos complexos e altamente integrativos sistemas da vida” e dialogam entre si (Capra, 2006, p. 19). Nomeadas de diversas maneiras, e com certeza cada qual com suas especificidades ³³, podemos citar as teorias e algumas concepções chaves: *teoria dos sistemas dinâmicos, teoria da complexidade, dinâmica não-linear, dinâmica da rede; teoria do rizoma; atratores caóticos, fractais, estruturas dissipativas, auto-organização, redes autopoieticas etc.* Também em ampla relação dialógica podemos situar a *Crítica de Processo* fundamentada através da *semiótica peirceana*. Ao abordar a estética do movimento criador, palavras como *interações, conexões, continuidade, inacabamento, trajeto com tendência, movimento, dinamicidade, não-linearidade*, são conceitos-chave que levaram a proposição (Salles) da construção da obra de arte como uma complexa *rede* de inferências.

O destaque está na visão evolutiva do pensamento que enfatiza as relações entre elementos já existentes. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador (Colapietro, 2003), e a regressão e a progressão são infinitas. Foge-se, assim, da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão. Cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo (Salles, 2006, p. 26).

Retornando à nota de *O Castelo dos Destinos Cruzados*, em carta a Edoardo Sanguineti³⁴ (05/02/1974, Calvino, 2000, p.1228), Calvino conta que a forma como publicou o livro contém se não uma “auto-crítica apavorada” da sua operação, ao menos uma tomada de distância, e enfatiza que, mesmo os leitores que foram favoráveis, esse anticlímax (e o distanciamento) criado com a *nota* não agradou. Janet Murray comenta sobre esse distanciamento (e aproximação?) provocado pelo escritor em seus textos:

A obra ficcional de Calvino apresenta um novo tipo de prazer de leitura, um deleite que não advém da narração, mas da mente fértil do escritor.

(...) Fornecer ao público o acesso à matéria-prima da criação implica correr o risco de minar a experiência narrativa. Eu perco a paciência com Calvino quando ele desfaz repetidamente a ilusão (Murray, 2003, p. 51).

Essas explicitações de Calvino fazem parte do seu jogo, pois ele quer que o leitor saiba que ele está jogando, quer mostrar a criação em processo, e quer instigar a ação do leitor através de uma atitude interativa.

Quando um autor expande a história para incluir nela múltiplas possibilidades, o leitor adquire um papel mais ativo. As histórias contemporâneas, nas culturas avançadas ou não, constantemente chamam nossa atenção para a figura do contador de histórias e convidam-nos a opinar sobre suas escolhas. Isso pode ser

³³ Não iremos desenvolver estes conceitos colocados aqui unicamente com objetivo de apontar as tendências científicas contemporâneas.

³⁴ “Certamente há ragione Che questo libro (così como l’ho pubblicato contiene (e ne è condizionato) se non un “autocritica spaventata” della mia stessa operazione almeno una presa di distanza. Quel paio di lettori

perturbador para o leitor, mas também pode ser interpretado como um convite para participar do processo criativo (Murray, 2003, p. 50).

Há muitas maneiras de convidar o leitor a entrar no jogo. Nos jogos combinatórios de Calvino, como já vimos, a interação se dá pela escolha do percurso de leitura possibilitada pela estrutura modular, pela explicitação do processo, pela presença do contador de histórias, pelo convite direto à participação, como em *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*. Passaremos agora a percorrer os caminhos dos “viajantes” de *O Castelo / A Taverna* (1969 / 1973), *O Conde de Monte Cristo* (1967), *Se um Viajante Numa Noite de Inverno* (1979) e *As Cidades Invisíveis* (1972).

3.1.2 – Percursos, Diagramas, Processos

Aqui buscaremos observar a arquitetura do texto, o percurso dos jogos combinatórios de Calvino, o modo como são estruturados internamente, os diagramas, os índices e caminhos do projeto em construção.

Os contadores de história nos textos que iremos percorrer são: em *O Castelo* (e também em *A Taverna*) o narrador em primeira pessoa, um dos viajantes que estão ao redor da mesa contando suas histórias pelo tarô; *O Conde de Monte Cristo* também é narrado em primeira pessoa, ocupando o narrador o lugar do protagonista. Em *Se um Viajante* (no romance condutor) e *As Cidades Invisíveis* a narração é em terceira pessoa.

molto favorevoli con cui finora ho parlato m'hanno entrambi rimproverato la nota finale col suo anticlimax e il suo distacco” (Calvino, *Lettere*, 2000, p. 1228).

Relembramos que na busca da criação de uma obra publicada não há como estabelecermos o ponto exato de origem, a “gênese”, pois são muitos os aspectos de interação do processo, tais como: leituras realizadas, filmes, pinturas, espetáculos, enfim, as produções artísticas apreciadas; os profícuos diálogos com colegas e amigos, encomendas editoriais, os acontecimentos contextuais da época, a memória individual e coletiva, entre outros. Em *Visibilidade (Seis Propostas)* Calvino cita brincadeiras de sua infância em que realizava leituras de imagens a partir de figurinhas como as raízes de sua “iconologia fantástica” construída em *O Castelo dos Destinos Cruzados*:

Mas eu, que ainda não sabia ler, passava otimamente sem essas palavras, já que me bastavam as figuras. Não largava aquelas revistinhas que minha mãe havia começado a comprar e a colecionar ainda antes de eu nascer e que mandava encadernar a cada ano. Passava horas percorrendo os quadrinhos de cada série de um número a outro, contando para mim mesmo mentalmente as histórias cujas cenas interpretava cada vez de maneira diferente, inventando variantes, fundindo episódios isolados em uma história mais ampla, descobrindo, isolando e coordenando as constantes de cada série, contaminando uma série com outra, imaginando novas séries em que personagens secundários se tornavam protagonistas. (Calvino, 1998, p.109).

Assim como no jogo da infância, Calvino utilizou os “quadrinhos” do tarô e sua potencialidade icônica para compor suas cenas, criando ludicamente “imagens cruzadas” resultantes em histórias. O processo criativo de *O Castelo* “nasce” de vários elementos: das brincadeiras, do interesse pela combinatoriedade, da participação no *Oulipo*, da encomenda editorial, da

participação em um congresso de semiótica, enfim, do cruzamento de muitas ações.

Mudam-se as regras dos jogos, os temas, a época, entretanto, as buscas e propostas presentes e persistentes no *projeto poético* do artista apontam para determinadas características e tendências do seu movimento criador:

Agir com essas tendências é agir livremente, se consideramos que liberdade é a possibilidade de fazer escolhas entre várias possibilidades. A liberdade não é cerceada; ao contrário, essa possibilidade, praticamente infinita, de se fazer escolhas, seria um espaço de liberdade, tendo as obras em construção como espécie de atratores do processo. A memória e suas materializações preservam aquilo que interessa ao artista e que, conseqüentemente, poderá servir para as futuras obras (Salles, 2006, p. 81, 82).

Servindo ao jogo das combinações, proposição de interesse existente enfaticamente nas décadas de 60 e 70 da criação de Calvino, cabe na seleção do autor a metodologia de leitura de imagens das figurinhas, como cabe o tema / encomenda desenvolvido para uma obra cinematográfica não realizada, as idéias escritas para *Marco Polo*³⁵. Em carta a Suso Cecchi D'Amico (02/09/1960, Calvino, 2000, p.657) o escritor esboça o argumento, que lhe foi solicitado, em que já estão rascunhados elementos presentes em *As Cidades Invisíveis*, assim como a série de episódios, que seriam construídos como um “documentário da fantasia visionária”. O roteiro previa os episódios das viagens de Marco Polo, destacando aspectos de “maravilhas” e tendo num diálogo noturno entre Marco e o Imperador Khan o ponto central do filme. No texto, publicado doze anos depois, a presença do diálogo é o elo narrativo entremeando a descrição das cidades. Calvino partiu

³⁵ O texto escrito por Calvino permanece inédito, com exceção de um episódio: Princesa Agaruk,.

do livro *As Viagens - Il Milione* – (Marco Polo) para compor sua criação. Em outro jogo combinatório, também utiliza um “clássico” literário como ponto de partida temático da criação: *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Em *Se um Viajante* o jogo foi fazer romances falando da criação e de seus gêneros. Segundo Chichita, sua mulher, (apud Castro e Silva, 2000, p. 2007) o autor ficava bastante irritado quando lhe perguntavam sobre quando lançaria finalmente um “romance” (o predomínio de sua escritura caracteriza-se por contos) e ele dizia: “querem um romance, pois bem, eu lhes darei dez”; e escreveu *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*.

Primeiramente observamos o movimento da construção em *O Castelo*, lembrando que o primeiro jogo foi a tradução intersemiótica realizada por Calvino. Espelhando, do lado de cá do livro – campo do jogo -, estamos nós com a tradução pelo avesso, do verbal para o visual. A impressão contém as cartas, o que nos leva a acompanhar e verificar a iconografia durante o gesto da leitura. A primeira edição de *O Castelo dos Destinos Cruzados*, de 1969, foi uma luxuosa publicação das cartas de tarô de Bonifácio Bembo. Acompanhada do texto do escritor e sendo as imagens maiores e coloridas, pensamos que a fruição da leitura também tenha se comportado de outra forma, pelo aspecto de sedução das imagens.

Calvino enfatiza na *nota* que a diversidade icônica entre os dois tarôs utilizados (Visconti / Sforza e Marselha) foi imperativa na construção dos textos, mesmo recorrendo à mesma metodologia narrativa, pois sendo diferentes “supunham igualmente uma sociedade diversa, com outra sensibilidade e outra linguagem” (Calvino, 1991, p.152). Desenhos diversos, diversos ambientes. O jogo não é transferível.

Adquirimos os exemplares de tarô para apreciarmos as imagens e observar a tradução. Calvino deixa claro que leu as imagens independente da simbologia das mesmas, embora tenha estudado seus significados na época da escritura. Seguem abaixo duas cartas dos mesmos arcanos – *A Temperança* e *A Força* –

nos dois exemplares de tarô. Podemos notar a diversidade pictográfica nas cores, texturas, e até na figuração, tal como a carta da *Força*, que no tarô milanês é um homem e no tarô de Marselha é uma mulher, e em ações diversas: a mulher abre a boca do leão, aparentemente sem fazer “força”, enquanto o homem ataca a fera com um bastão.



tarô Visconti / Sforza



tarô de Marselha

A Temperança



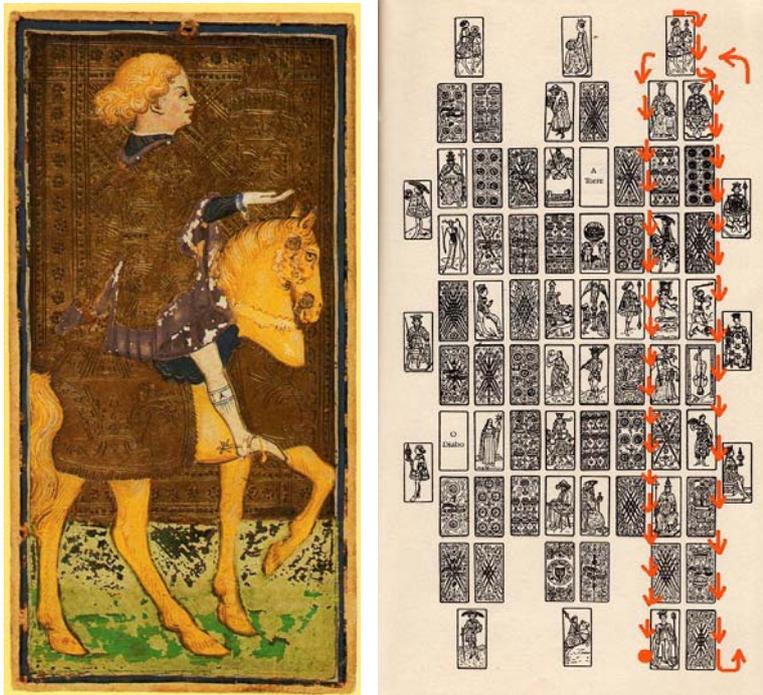
A Força

Na construção do *castelo*, segundo Calvino:

A referência literária que me vinha espontaneamente era o *Orlando Furioso*: mesmo que as miniaturas de Bonifácio Bembo tenham precedido de quase um século o poema de Ludovico Ariosto, elas podiam representar muito bem o mundo visual em que a imaginação do poeta se havia formado (Calvino, 1991, p. 153)

No livro, o jogo comunicativo com o tarô tem início quando um dos cavaleiros presentes ao redor da mesa “tomou uma carta e colocou-a diante de si” (*O Castelo* - tarô Visconti / Sforza) e todos ao redor notaram a semelhança entre a sua fisionomia e a carta e “pareceu-nos compreender que ele queria dizer “eu” e que se dispunha a contar a sua história” (Calvino, 1991, p.14).





O Cavaleiro de Copas

História do ingrato punido

Inversamente ao jogo esotérico, em que o consulente retira as cartas aleatoriamente para compor algum tipo de diagrama divinatório, Calvino não utilizou o acaso como metodologia de trabalho. Isso não quer dizer que algumas soluções não tenham sido derivadas do acaso, mas simplesmente que não utiliza tal método como procedimento de criação. Nos textos de Calvino nada é aleatório, seu processo segue o cálculo, a geometrização. Segue trecho de entrevista a Guido Almansi em que Calvino afirma seu método de trabalho:

ALMANZI: Você conhece a minha crítica. Com *Le città invisibili*, e ainda mais radicalmente com *Il castello dei destini incrociati*, você está encaminhando-se na direção de um romance construído como um trabalho de relojoaria.

CALVINO: O romance foi, sempre, um trabalho de relojoaria, como muitas outras coisas. Você mesmo, em seu artigo sobre Ariosto, falou de “une machine pour se faire lire”, como se no Orlando Furioso toda

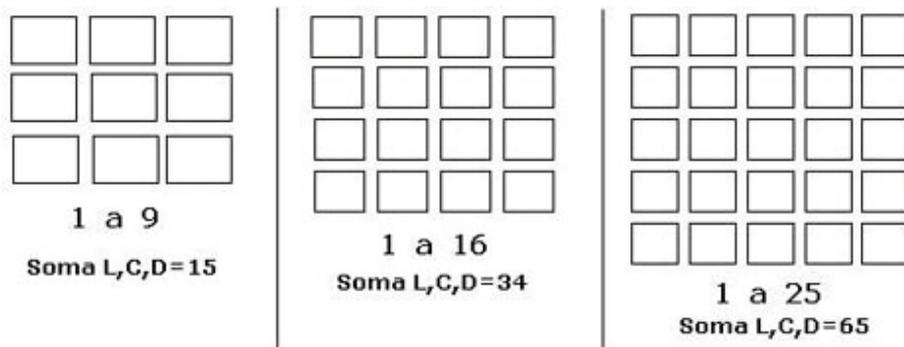
oitava tivesse como função principal constranger o leitor a ler as oitavas sucessivas. O romance é, também, uma máquina concebida para contar uma história que fascine os seus leitores.

ALMANSI: Não existe o perigo de que você esteja criando uma obra em que o autor não é mais necessário? Uma obra para a qual você precise, somente, de um operador que a coloque de pé como uma construção *Lego*? Existe, além disso, um outro risco: uma progressiva diminuição de escolhas e inventividade, como no *Castello*, construído como um jogo de cartas de tarô, onde cada carta que você joga reduz o número de cartas que você pode jogar na próxima rodada.

CALVINO: Não. Não creio. No *Castello*, não uso a técnica de confiar na sorte e na casualidade. **Obrigo a carta do tarô a contar uma certa história e sacrificio, fazendo isso, parte do modelo. Em literatura, sou contrário tanto ao acaso quanto às fórmulas mecânicas** (Calvino, *apud* Pessoa Neto, 1997, p.140 – 142; grifo nosso)

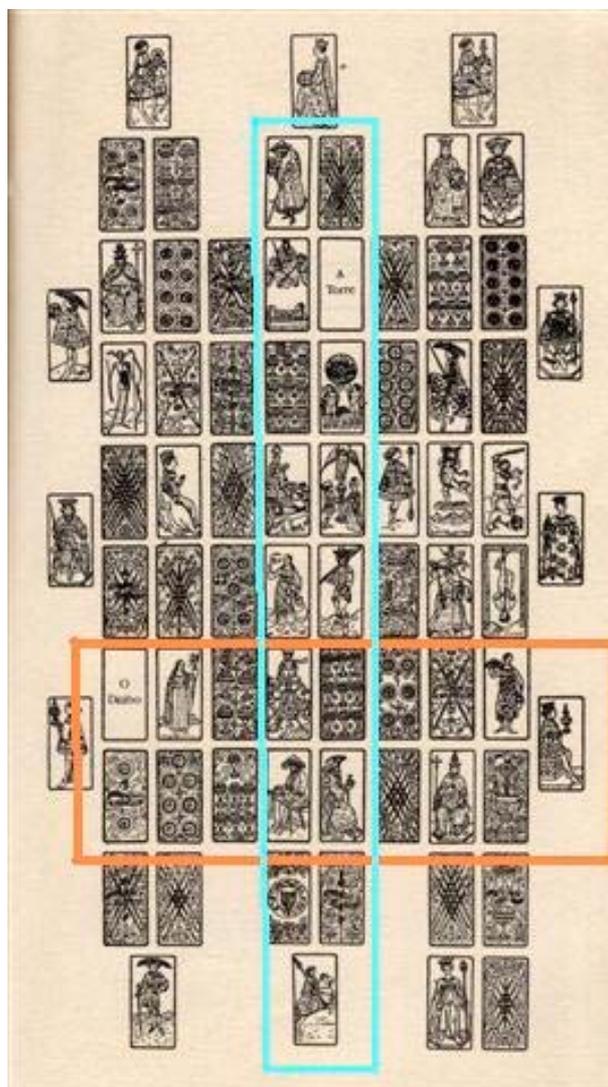
O modelo do jogo com as cartas, denominado pelo escritor de “quadrado mágico”, é a construção da narrativa extraída da tradução intersemiótica das imagens, compondo, nas palavras do escritor, uma “espécie de palavras cruzadas compostas de figuras no lugar de letras, nas quais além disso cada seqüência se podia ler em ambos os sentidos” (Calvino, 1991, p. 154).

O quadrado mágico é um jogo matemático elaborado pelos chineses há mais de 3.000 anos antes de Cristo. Tais quadrados consistem em uma matriz numérica quadrada em que as somas das linhas, das colunas e das duas diagonais principais são constantes.



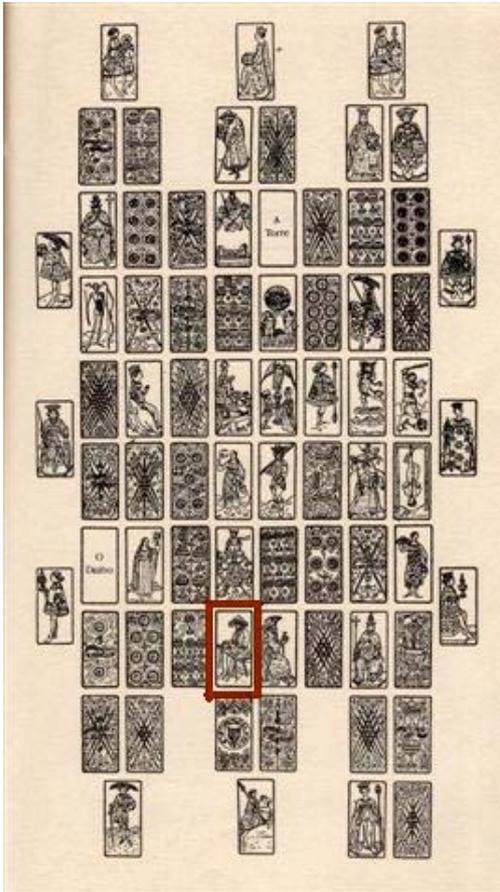
Exemplo: quadrado mágico

E compondo seu “quadrado mágico” Calvino constrói seu texto, extraindo da visualidade sua narração que podemos apreciar de diversas formas, seguindo história por história, olhando as intersecções de seus cruzamentos, como na seguinte figura:

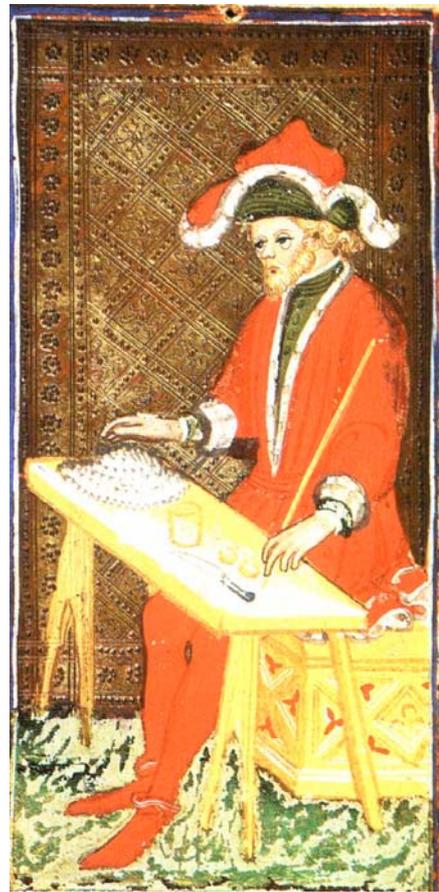


História do alquimista que vendeu a alma (laranja)
cruzada com História de Astolfo na lua (azul)

Outro ponto de apreciar a conexão das imagens e o uso que o escritor faz delas é focar no cruzamento das histórias as cartas que “participam” de ambas e a diversidade interpretativa da mesma, tal como a carta do *Bateleiro*:



O Castelo



O Mago / O Bateleiro

Assim é que o *O Bateleiro* (que tínhamos visto como um Mefistófeles ou um poeta) passou a hospedeiro-charlatão que sonhava tornar-se *Imperador* com os jogos de prestidigitação de suas *Copas*, e a *Roda da Fortuna* (já não Moinho de Ouro nem Olimpo nem Mundo da Lua) representava sua intenção de pôr o mundo de pernas para o ar (Calvino, 1991, p. 68).

E também é fundamental termos a visão de todo “quadrado”, com o percurso diagramático de todas as histórias de *O Castelo*, do desenhar traçado, trilhado e costurado das narrativas.

O quadrado se encontra agora inteiramente recoberto de cartas de tarô e de histórias. As cartas do maço estão todas à mostra sobre a mesa. E a minha história, onde está? Não consigo distingui-la entre as outras, tão intrincado se tornou seu entrelaçamento simultâneo. De fato, a tarefa de decifrar 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, 1991, p. 63).



O narrador se coloca na história, entretanto, mais do que encontrar e contar a *sua história* intenta explicar o processo construtivo do jogo:

Sem dúvida a minha história também estaria contida naquele entrelaçar de cartas, passado presente futuro, mas não sei distingui-las das outras. A floresta, o castelo, as cartas do tarô me conduziram a essa barreira: perder a minha história, confundi-la na poeira das outras, libertar-me dela. **O que sobrou de mim foi apenas essa obstinação maníaca de completar, de encerrar, de dar vida aos**

relatos. Falta-me ainda percorrer de novo dois lados do quadrado em sentido oposto, e só o faço por capricho, para não deixar as coisas pelo meio (Calvino, 1991, p. 67; grifo nosso).

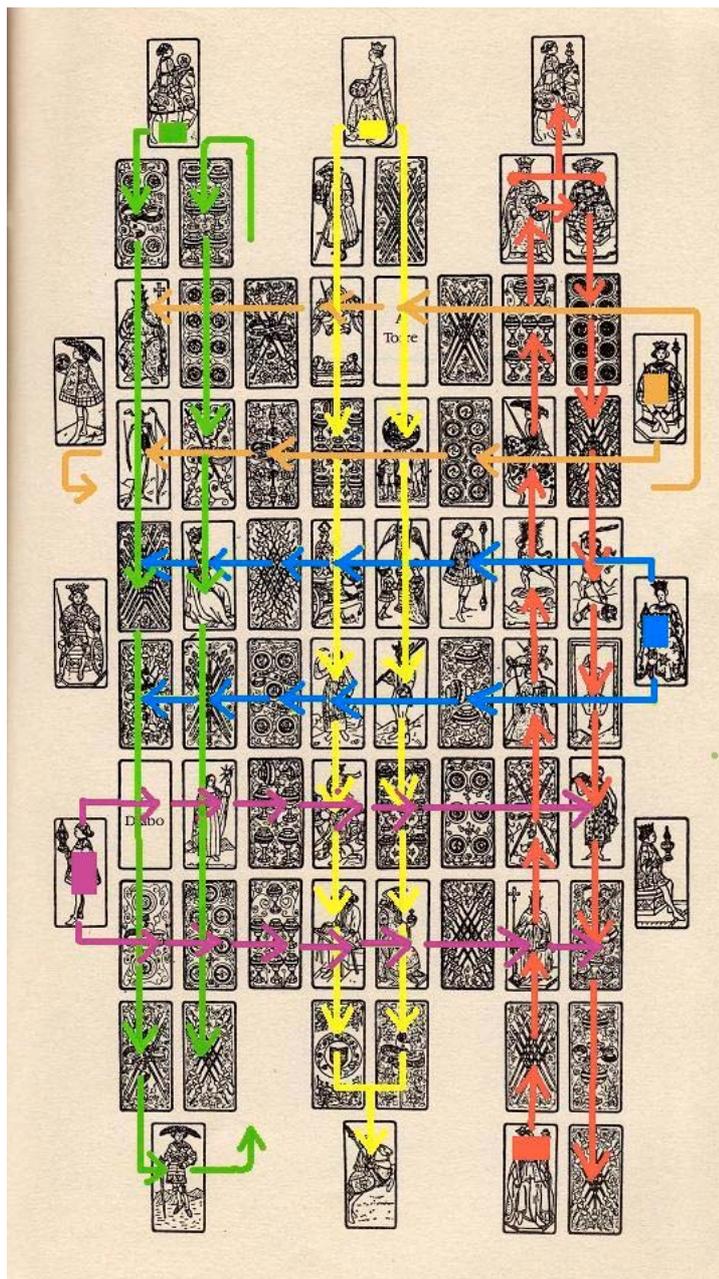
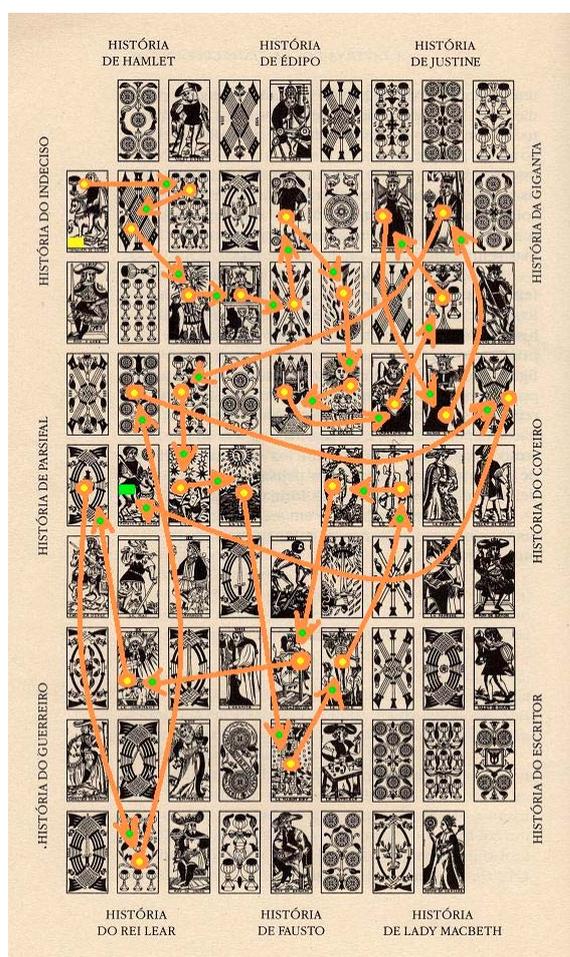


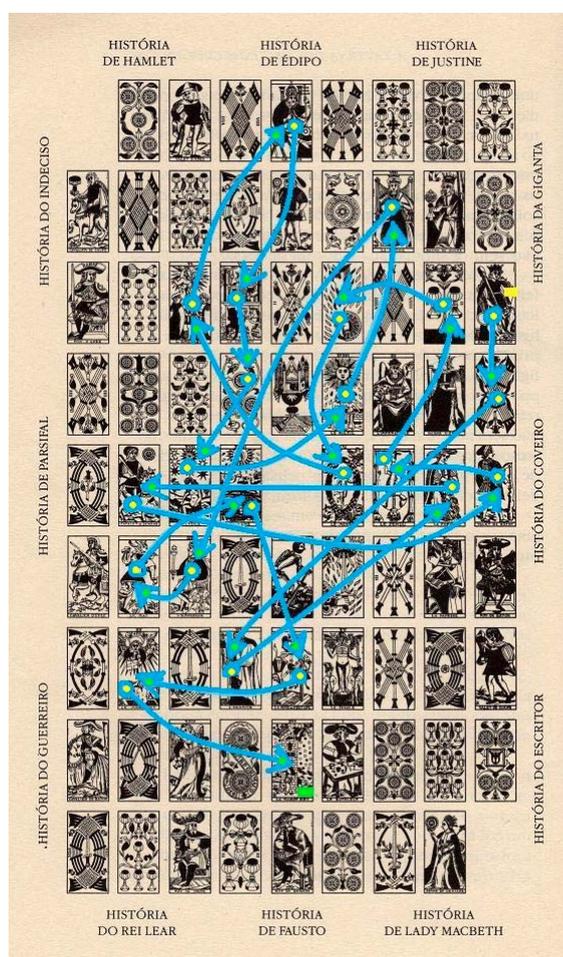
Diagrama – Todas as histórias de *O Castelo*

Na figura diagramática temos o percurso de todas as histórias de *O Castelo* (cada história em uma cor, com marcação do início no retângulo preenchido). São muitas as cartas que “participam” em mais de uma história, como vimos no exemplo de *O Bateleiro*. Podemos observar que o desenho diagramático é bastante regular, com variação de direção, mas sempre compondo uma configuração geométrica, retangular, regular.

Já em *A Taverna*, tivemos que desenhar uma representação gráfica para cada história, tamanha complexidade e irregularidade do percurso das cartas³⁶.



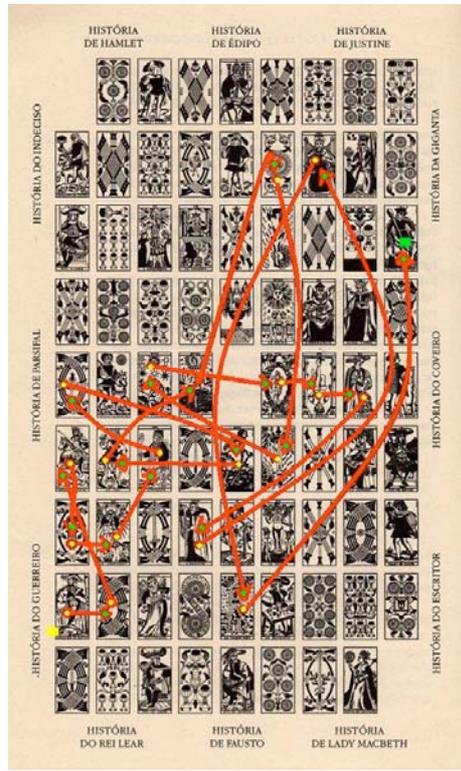
história 1



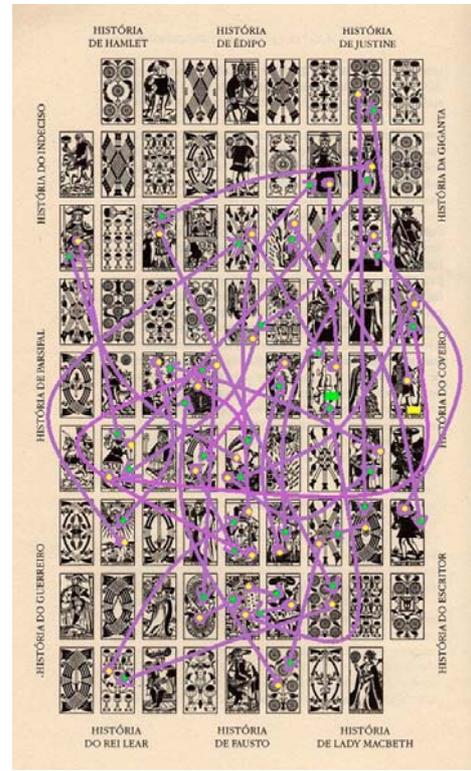
história 2

³⁶ No retângulo amarelo temos o ponto de partida das histórias e no verde o final, assim como as setas indicam, do amarelo para o verde, a direção do caminhar das cartas.

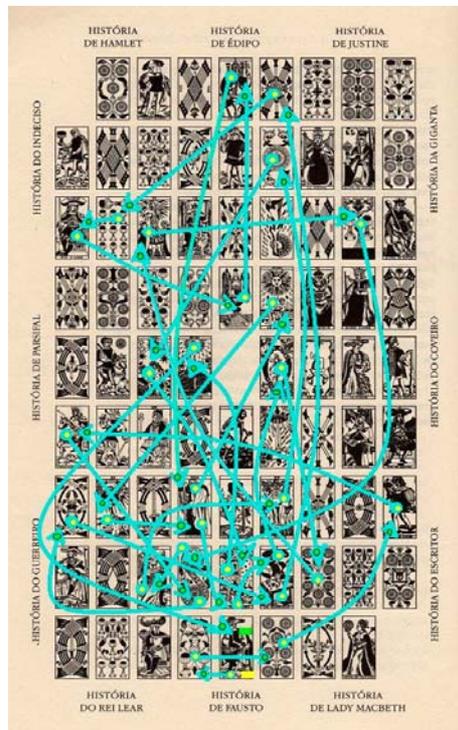
Processo de Criação e Jogos Combinatórios: Procedimentos Comunicativos em Italo Calvino



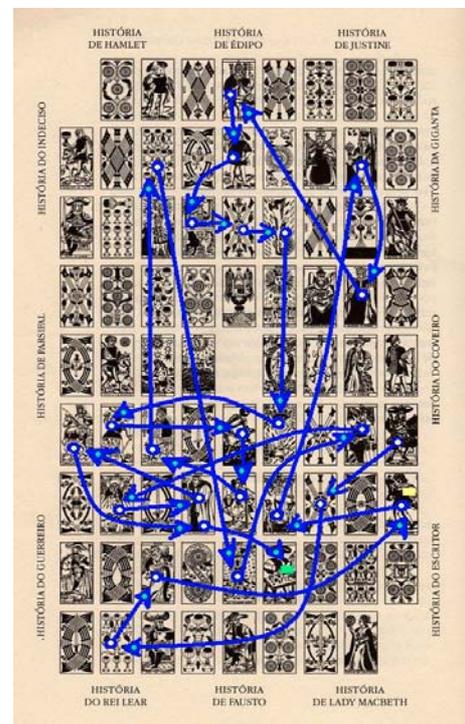
história 3



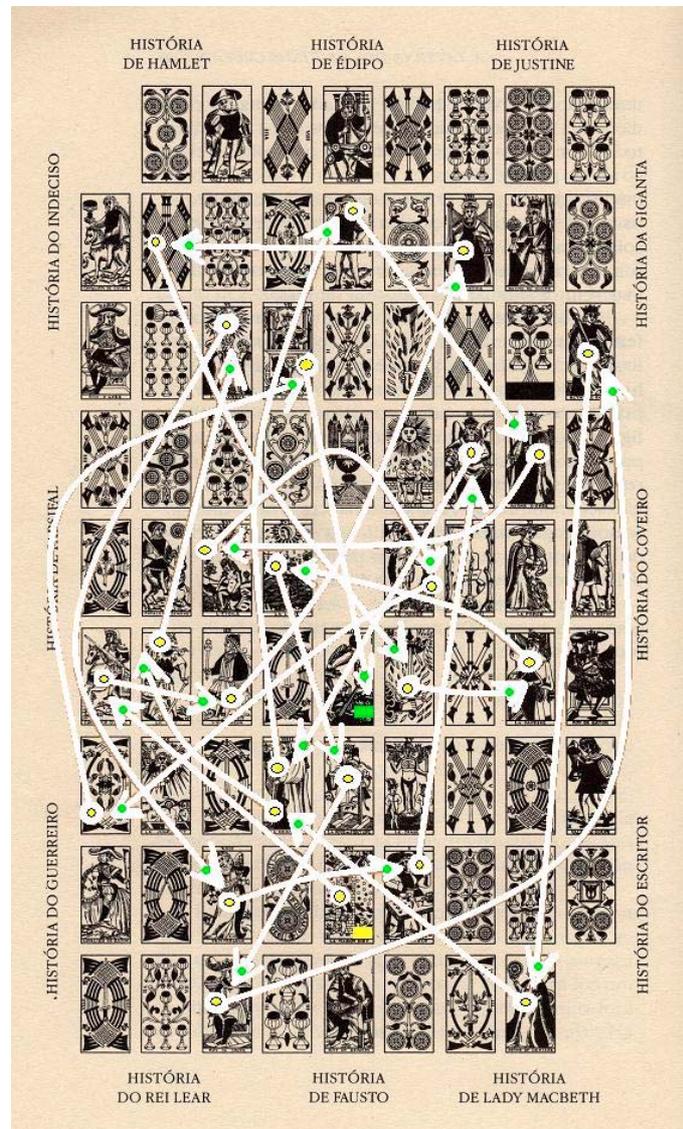
história 4



duas histórias 5



história 6



três histórias

Acompanhando esses diagramas, podemos entender a confessa angústia de Calvino desabafada na já citada *nota*, pois seguir o modelo do jogo combinatório segundo o “quadrado mágico” não foi possível. Isso nós já sabíamos, pelas explicações do autor, mas a referência gráfica nos ajuda a verificar que a tarefa realmente ficou longe da realização. Se a metodologia utilizada com o tarô milanês foi a mesma, assim como o número de cartas e mesmo sendo a

iconografia bastante diversa, fica difícil entender como o autor conseguiu completar seu quadrado no primeiro texto e não conseguiu no segundo. Várias hipóteses podem ser levantadas, como a iconografia do tarô visconteo e a imediata (para Calvino) remissão ao universo de *Ariosto*, intertexto com o qual Calvino identifica-se facilmente; em *A Taverna* as referências intertextuais foram mais amplas: Hamlet, Édipo, Parsifal, Rei Lear, Fausto, Lady MacBeth etc. Outra possibilidade pode ter sido a exigência editorial, já que *O Castelo* foi encomendado pelo editor Ricci para compor o texto que acompanhou a luxuosa edição dos tarôs milaneses (Visconti-Sforza); a edição teve um prazo estabelecido para conclusão do trabalho, o que limita a possibilidade de experimentações³⁷. Ao contrário, o texto de *A Taverna* acumulou um “vasto material” em mais de três anos de escrita, e parece que quem “ganha” o jogo aqui é a “vertigem das combinatórias”, criada pelas múltiplas possibilidades de escolhas. A complexidade labiríntica é tão intensa que o caminho almejado da *exatidão* torna-se insolúvel.

Além da explicitação na *nota*, e assim como no texto de *O Castelo*, Calvino “entra” na história (*também tento contar a minha*) como um dos viajantes que se encontram mudos e narram suas histórias através da iconografia do baralho. Entra de forma metaliterária como narrador-escritor e uma das figuras que escolhe para representar sua imagem é a carta do *bateleiro*, o *magô*. O *ilusionista* tem em sua mesa os instrumentos de magia, disponíveis para ação. Assim, o autor avisa ao leitor e avisa que a escrita é um jogo e que quem embaralha as cartas, seleciona e as combina é ele, que se veste dessa *função-autor*.

³⁷ A frase “minha única *musa* é o prazo de entrega” atribuída a Luis Fernando Veríssimo, desmistifica a criação como obra “inspirada” por uma divindade superior.



Descarto um tarô, descarto outro, e logo me vejo com poucas cartas em mão. *O Cavaleiro de Espadas, O Eremita, O Bateleiro* são sempre eu mesmo como de tempos em tempo me imagino ser enquanto continuo a estar sentado a mover a pena de cima para baixo sobre o papel. Pelos sendeiros de tinta afasta-se em galope o impulso guerreiro da juventude, a ânsia existencial, a energia da aventura despendida numa carnificina de emendas de folhas de papel atiradas à cessa. E na carta que se segue vejo-me nas vestes de um velho monge, segregado há anos em sua cela, rato de biblioteca que perlustra à luz de lanterna uma sabedoria esquecida entre as notas ao pé da página e as remissões dos índices analíticos. Talvez haja chegado o momento de admitir que o tarô número um é o único que representa honestamente aquilo que consegui ser: **um prestidigitador ou ilusionista que dispõe sobre a banca de feira um certo número de figuras e, deslocando-as, reunindo-as ou trocando-as, obtém um certo número de efeitos** (Calvino, 1991, p.132, grifo nosso).

Em resposta a Edoardo Sanguineti o escritor comenta que mesmo tendo se lembrado tarde em *O Castelo* de introduzir a história do narrador, já que iniciou em primeira pessoa, o fato do narrador não encontrar sua história não é um acaso³⁸. E em *A Taverna* repara isso ao introduzir o narrador-escritor³⁹ (Calvino, 2000, p. 1228).

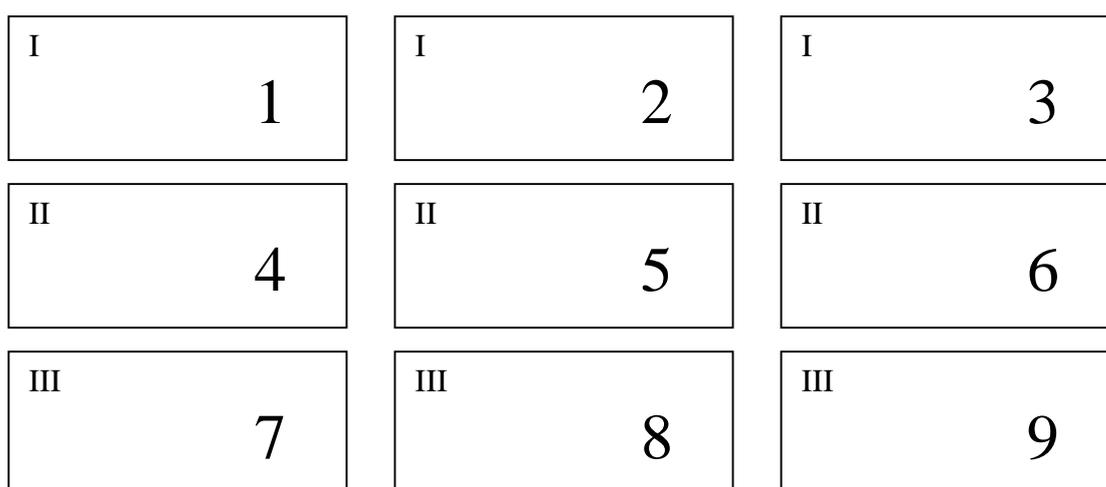
³⁸ Calvino faz questão de enfatizar em muitas das respostas aos seus críticos que seu método não joga com acasos e situações inconscientes.

³⁹ Qnessa è una cosa che mi viene chiara solo adesso, sviluppando Il senso della tua analisi: che nel *Castello* il narratore che dice io non trovi la sua storia raccontata nelle carte, non è um caso (erro convinto d'essermi ricordato troppo tardi, alla fine, che avendo cominciato la comice in prima persona, quessa persona doveva

Além do *Castelo* e da *Taverna*, Calvino pensava ainda em colocar um terceiro texto, utilizando a operação combinatória, porém partindo de um repertório visual contemporâneo, contrastando com a iconografia medieval-renascentista dos tarôs:

Pensei nas histórias em quadrinhos; não as humorísticas, mas as dramáticas, as de aventura, de terror: gângsteres, mulheres aterrorizadas, astronaves, vampes, guerra aérea, cientistas loucos. Imaginei colocar numa moldura semelhante, *O Motel dos Destinos Cruzados*. Alguns personagens escapados de uma catástrofe misteriosa encontram refúgio num motel semidestruído, onde só restou uma folha de jornal chamuscado: a página das histórias em quadrinhos. Os sobreviventes, que perderam a fala por causa do pavor, contam suas histórias indicando as vinhetas, mas sem seguir a ordem de cada historieta: passando de uma sequência a outra em colunas verticais ou em diagonal (Calvino, 1991, p. 157).

O escritor não desenvolveu a idéia. Em carta a Antonio Faeti ele traça um esquema diagramático de como seria o “quadrado” de *O Motel*:



essere anche uno dei narratori) a cui avevo carcato di riparare nella *Taverna* introducendo il narratore-scrittore.

A riconosce la sua storia nelle vignette 1,4,7
 B riconosce la sua storia nelle vignette 2,5,8
 C riconosce la sua storia nelle vignette 3,6,9
 D riconosce la sua storia nelle vignette 7,4,1
 E riconosce la sua storia nelle vignette 8,5,2
 F riconosce la sua storia nelle vignette 9,6,3
 Ci possono essere anche narratori ⁴⁰diagonali: G = 1,5,9; H = 3,5,7,
 ecc (Calvino, 2000, p.1212)

Se tivesse escrito essa proposta, conseguiria alcançar a regra do jogo do “quadrado mágico” perfeitamente, com as histórias podendo ser lidas através das imagens em ambas as direções. É claro que de setenta e oito (78) cartas de um baralho de tarô para nove (9) vinhetas de quadrinhos a operação combinatória é muito menos complexa, apesar de ainda assim contar com inúmeras possibilidades de combinações. Talvez seja até mesmo por isso que a idéia de *O Motel* não tenha instigado o escritor a desenvolvê-la. Calvino busca a *exatidão*, mas primeiramente lança mão da *multiplicidade* através de muitos elementos entremeados em uma *rede* complexa para em seguida desmembrá-los e lapidá-los. Em entrevista ressalta essa busca como uma “tarefa”:

Entrevistador: Queria lhe fazer uma última pergunta com respeito à arte de escrever. Sua prosa sempre me pareceu ao mesmo tempo límpida e complexa. O senhor aborda problemas difíceis com uma extraordinária clareza. Essa combinação de clareza e complexidade, esse estilo, será um dom dos deuses ou o fruto de uma elaboração consciente, estudiosa, aplicada?

⁴⁰ Estava também prevista a presença do narrador-escritor, como nos outros dois textos.

Calvino: É um programa de estudo, uma tarefa que deve ser alcançada. O que me importa é descobrir a complexidade: faço questão de clarificá-la, quando necessário; e em todos os casos, quero representá-la. Gosto do que é complexo, emaranhado, difícil de escrever; e procuro expressá-lo num estilo o quanto mais límpido (Calvino, *Agora*, UNP)⁴¹.

No conto *O Conde de Montecristo*, do lugar do protagonista Dantès, que virá a ser o Conde de *Montecristo*, o escritor compara a diversidade de método dele e do abade Faria no que se refere ao estudo de possibilidades para fuga do presídio-fortaleza de *If*, e novamente percebemos a voz de Calvino explicando seu procedimento de criação:

As imagens que criamos da fortaleza, Faria e eu, tornam-se cada vez mais diferentes: Faria parte de uma figura simples e a vai complicando ao extremo para incluir nela cada um dos imprevistos que encontra em seu caminho; **parto da desordem desses dados, vejo em cada obstáculo isolado o indício de um sistema de obstáculos, desenvolvo cada segmento em figura regular, soldo essas figuras como faces de um sólido, poliedro ou hiperpoliedro, inscrevo esses poliedros em esferas ou em hiperesferas, e assim quanto mais fecho a forma da fortaleza, mais a simplifico, definindo-a em uma relação numérica ou em uma fórmula algébrica** (Calvino, 2007, p.263, grifo nosso)

⁴¹ (*Ordem e Complexidade*. Entrevista com Italo Calvino publicada pela revista *Europe*, nº 817, Paris, março 1997, realizada por Gregory L. Lucente; traduzida por Florence Dravet, in *Agora –Revista Científica –UNP – sem data*).

No conto, em que as reflexões combinatórias são abundantes, Calvino envereda-se num estado de possibilidades labirínticas ao estudar a fuga da prisão. Figuras geométricas são referências para as citações espaciais-geográficas e tentar representá-las de forma diagramática não é tarefa fácil. Sair da fortaleza parece impossível e inalcançável, e é pelas tentativas e planos fracassados do abade Faria que Dantès tenta construir o imaginário da topografia da prisão para assim criar suas estratégias de fuga:

O abade cava, cava, porém os muros aumentam de espessura, multiplicam-se as guaritas e as barbacãs. (...)

A busca do centro de If-Montecristo não leva a resultados mais seguros da marcha em direção à sua inalcançável circunferência: em qualquer ponto que eu esteja a **hiperesfera** se alarga à minha volta em todas as direções; o centro está em toda a parte em que eu estou; ir mais fundo significa descer em mim mesmo. Cava cava, e você só torna a percorrer o mesmo caminho. (...)

Essas intersecções tornam ainda mais complicado o cálculo das previsões; há pontos em que a linha que um de nós está acompanhando se bifurca, se ramifica, se abre em leque; cada ramo pode encontrar ramos que partem de outras linhas (Calvino, 2007, p. 264 - 266).

Labirinto, rede, rizoma são todas possíveis metáforas da descrição do processo das combinações do texto. Multiplicidade, descentralização, não-linearidade. A estrutura do conto divide-se em 9 partes (mini-capítulos?), e na penúltima (8) há uma entrada no escritório do escritor Alexandre Dumas. Na qual Calvino realiza uma analogia entre os diagramas e mapas dos planos de fuga e o

procedimento de criação e edição de um romance, explicitando e mostrando, também neste conto, o processo de criação como tema. Citaremos a parte oito (8) completa a seguir:

As interseções entre as diversas linhas hipotéticas definem uma série de planos que se dispõem como as páginas de um manuscrito sobre a escrivania de um romancista. Chamemos Alexandre Dumas ao escritor que tem que entregar o quanto antes a seu editor um romance em doze volumes intitulado *O conde de Montecristo*. **Seu trabalho prossegue desse modo: dois auxiliares (Auguste Maquet e P.A. Fiorentino) desenvolvem uma a uma as diversas alternativas que partem de cada ponto isolado, e fornecem a Dumas a trama de todas as variantes possíveis de um hiper-romance desmedido; Dumas escolhe, descarta, recorta, cola, intersecciona; se uma solução tem a preferência por motivos fundamentados mas exclui um episódio que seria útil inserir, ele procura juntar os pedaços de proveniência disparatada, une-os com pontos de solda aproximativos, busca ser engenhoso para estabelecer uma aparente continuidade entre segmentos divergentes do futuro. O resultado final será o romance *O conde de Montecristo* a ser entregue à tipografia.**

Os diagramas que eu e Faria traçamos nas paredes da prisão se assemelham àqueles que Dumas escreve em suas pastas para estabelecer a ordem das variantes selecionadas. Um maço de folhas já pode passar para a impressão: contém a Marselha da minha juventude; percorrendo as linhas de escrita cerrada posso abrir meu caminho pelos molhes do porto, subir a rue de la Canebière no sol da manhã, alcançar a aldeia dos catalães, empoleirada no morro, rever Mercedes... **Outro feixe de papéis espera pelos últimos retoques: Dumas ainda está finalizando os capítulos do cativo no castelo de If; Faria e eu nos debatemos lá dentro, imundos de**

tinta, entre correções emaranhadas... Às margens da escrivantina amontoam-se as propostas de continuação do episódio que os dois auxiliares vão compilando metodicamente.

Numa delas, Dantès foge do cárcere, encontra o tesouro de Faria, se transforma no conde de Montecristo de rosto pálido e impenetrável, dedica sua vontade férrea e suas riquezas infinitas à vingança; e o maquiavélico Villefort, o ávido Danglars, o torpe Caderousse expiam suas torpezas; assim como por tantos anos entre esses muros eu previra nas minhas raivosas fantasias, nas minhas obsessões de revanche.

Ao lado desse, outros esboços de futuro estão dispostos na mesa. Faria abre uma brecha na parede, penetra no escritório de Alexandre Dumas, lança um olhar imparcial e isento de paixão na extensão de passados e presentes e futuros – como eu não poderia fazer, eu que procuraria me reconhecer com ternura no jovem Dantès que acaba de ser promovido a capitão, com piedade no Dantès prisioneiro, com delírio de grandeza no conde de Montecristo que ingressa majestosamente nos mais altivos salões de Paris; esgotados, eu no lugar desses senhores encontraria igual número de estranhos -, apanha uma folha aqui e uma folha ali, move como um macaco os longos braços peludos, procura o capítulo da evasão, a página sem a qual todas as possíveis continuações do romance fora da fortaleza se tornam impossíveis. **A fortaleza concêntrica If-Montecristo-escrivantina de Dumas contém a nós, prisioneiros, o tesouro, o hiper-romance *Montecristo* com suas variantes e combinações de variantes da ordem de bilhões e bilhões, mas ainda assim, sempre em número finito.** Faria preza uma página entre as tantas, e não perde a esperança de encontrá-la; a mim interessa ver crescendo o monte de folhas descartadas, das soluções que não devem ser levadas em conta, que já formam uma série de pilhas, um muro...

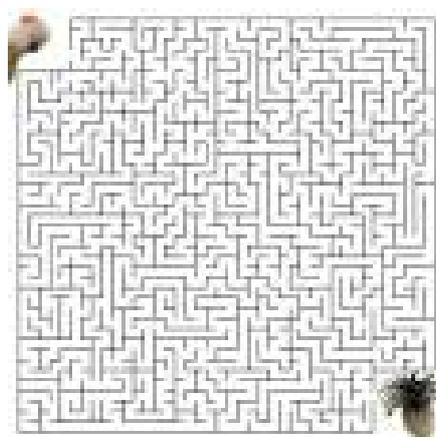
Dispondo uma após a outra todas as continuações que permitem alongar a história, prováveis ou improváveis que sejam, obtemos uma

linha em ziguezague do *Montecristo* de Dumas; ao passo que ligando as circunstâncias que impedem a história de continuar se **desenha em espiral de um romance em negativo, de um *Montecristo* com o sinal menos. Uma espiral pode girar sobre si mesma em direção ao interior ou ao exterior: ao se aparafusar para dentro de si mesma, a história se encerra sem desdobramento possível; ao se desdobrar em espirais que se alargam, poderia a cada volta incluir um segmento do *Montecristo* com sinal de mais, acabando por coincidir com o romance que Dumas entregará para a impressão, ou talvez o superando em riqueza de circunstâncias afortunadas. A diferença decisiva entre os dois livros – tamanha a ponto de fazer com que sejam definidos um verdadeiro e outro falso, embora idênticos – estará por inteiro no método. Para projetar um livro – ou uma evasão -, a primeira coisa é saber o que excluir** (Calvino, 2007, p. 267 - 269; grifos nossos).

Novamente o escritor enfatiza que o “tirar” é maior do que o “colocar”. A partir da citação também podemos refletir sobre *autoria* através da participação dos auxiliares que desenvolvem as variantes possíveis para Dumas, que aparece mais como um diretor-editor trabalhando os elementos do romance, combinando-os e estabelecendo relações. O processo de criação é ressaltado e configurações gráficas são colocadas para situar os possíveis desdobramentos do texto: ziguezague, espiral em negativo (-), espiral com sinal de “mais” (+); nesta, podemos incluir esse *conto calviniano em si*, como um alargamento da espiral do romance de Alexandre Dumas.

Entre as referências diagramáticas do conto, a que mais nos aproximou do entendimento desse texto combinatório é a “hiperesfera” que se alarga constantemente em todas as direções. A imagem que nos vem é a de um emaranhado de esferas com muitas intersecções (que não podemos chamar de

centros e sim de encontros), em que se presenciavam o romance original, o conto de Calvino, a fortaleza de *If* com seus muros que se multiplicam perpetuamente e os procedimentos de criação. Estruturas labirínticas, tipo os jogos infantis de “ache a saída” também podem constar como exemplo para imaginarmos representações gráficas para o conto.



Exemplos labirintos / jogos

Em sua tendência geometrizar, os diagramas são para Calvino mais um dos mecanismos que utiliza para entendimento de seu próprio processo. Em *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno* ele realiza mais do que um tipo de leitura diagramática, como veremos a seguir.

No outro jogo combinatório, além do desafio auto-imposto para criação de seus textos e da proposta de encontrar um novo “eu”⁴² - “Também eu gostaria de me apagar a mim próprio e encontrar para cada livro um outro eu, uma outra voz, um outro nome, renascer” (Calvino, 1996) a estrutura do hiper-romance é caracterizada pelas diversas potencialidades dos inícios / *incipits* dos contos, que contêm as latentes possibilidades de desdobramentos, busca constante no processo de criação do artista.

⁴² Novamente a tentativa de “fuga” do *self*, já discutida anteriormente.

Em uma conferência proferida por Calvino em 30 de março de 1983 na Universidade de New York, ele comenta sobre o *jogo criativo* de *Se um Viajante*, seu romance sobre o “fazer romances”:

Devo dizer que a maior parte dos livros que escrevi e aqueles os quais tenho em mente de escrever, nascem da idéia de que escrever tal livro me parecia impossível.

Quando me convenço de que um certo tipo de livro está completamente distante das possibilidades do meu temperamento e das minhas capacidades técnicas, sento-me à escrivaninha e me ponho a escrevê-lo.

Assim aconteceu com o meu romance *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno*: comecei imaginando todos os tipos de romance que não escreverei jamais; depois tentei escrevê-los, evocar no interior de mim mesmo a energia criativa de dez diversos romances imaginários (Calvino, 1983).

E no próprio texto, metaliterário, a proposição criativa do livro é colocada na voz do “autor” dos romances interrompidos (*do diário de Silas Flannery*):

A fascinação romanesca, tal como se dá em estado puro nas primeiras frases do primeiro capítulo de tantos romances, não tarda a perder-se na seqüência da narrativa: é a promessa de um tempo de leitura que se estende diante de nós e que pode recolher todas as possibilidades de desdobramento. Eu gostaria de poder escrever um livro que não fosse mais que um *incipit*, que conservasse em toda a sua duração as potencialidades do início, uma expectativa ainda sem objeto. Mas se poderia construir tal livro? Deveria ele interromper-se após o primeiro parágrafo? Prolongar indefinidamente as

preliminares? Encadear uns aos outros os inícios de narração, como nas *Mil e uma noites?* (Calvino, 2005, p. 181).

Veio-me a idéia de escrever um romance feito só de começos de romances. O protagonista poderia ser um Leitor que é continuamente interrompido. O Leitor adquire o novo romance A do autor Z. Mas é um exemplar defeituoso, e ele não consegue ir além do início... O leitor volta à livraria para trocar o volume...

Poderia escrevê-lo todo na segunda pessoa: você, Leitor... Poderia também incluir uma Leitora, um tradutor falsário, um velho escritor que mantém um diário similar a este...

Mas não gostaria que a Leitora, para escapar do Falsário, terminasse nos braços do Leitor. Farei de modo que o Leitor saia na pista do Falsário, o qual se esconde em algum país muito distante, de modo que o escritor possa ficar sozinho com a Leitora.

Claro, sem uma personagem feminina a viagem do Leitor perderia a animação: é preciso que encontre alguma outra mulher em seu percurso. A Leitora poderia ter uma irmã...

Parece, efetivamente, que o Leitor está mesmo prestes a partir. Levará consigo *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, de Takakumi Iko, para ler durante a viagem (Calvino, 2005, p. 202).

Também no texto, é através de um leitor que nos damos conta que os títulos dos dez *incipits* iniciados possibilitam uma leitura continuada se lidos em seqüência, “constituindo também eles um *incipit*” (Calvino, 2005, p. 271):

- Pode deixar-me ver? – indaga o sexto leitor, tomando-lhe a lista dos títulos; ele tira os óculos de míope, coloca-os no estojo, abre outro estojo, ajusta os óculos de presbíope e lê em voz alta: _ **“Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escapada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa numa rede**

de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam no tapete de folhas iluminadas pela lua ao redor de uma cova vazia. ‘Que história espera seu fim lá embaixo?’, ele pergunta, ansioso por ouvir o relato”. (Calvino, 2005, p. 261; grifo nosso).

Um dos melhores comentários sobre o processo de construção do romance é a resposta de Calvino (“*Se um Narrador Numa Noite de Inverno*”) à resenha do livro realizada pelo crítico Angelo Guglielmi⁴³. Cabe ressaltar que, mesmo com a estrutura dos múltiplos romances, o escritor chama a atenção para a unidade que sutura o “romance dos romances”, tal qual as *Mil e Uma Noites*.

(...) ao menos no período de duração desse livro, “a forma da busca” foi para mim uma **multiplicidade que, de algum modo canônico, converge para uma unidade temática de fundo** (ou se irradia). Nesse sentido, não é nada de particularmente novo: já em 1947, Raymond Queneau publicava os *Exercices de style*, nos quais uma historieta de poucas linhas recebe 99 redações diferentes (Calvino, 2005, p. 270; grifo nosso).

Esse “esqueleto” narrativo, a história que atravessa e costura a estrutura modular do livro, também é presente em *As Cidades Invisíveis*. Neste, entremeando os contos / cidades, há o fio condutor do diálogo *Marco Polo e Kublai Khan*. Em carta a Sandro Briosi ele critica parte da análise realizada sobre *As Cidades* devido à “quebra do texto em enunciações fragmentárias”, como se

⁴³ *Se um Narrador Numa Noite de Inverno* - Anexo 5

um “mosaico de fichamentos e apontamentos às margens fizessem perder o contato com o livro”:

Mentre io vorrei che i critici riconoscessero (e raramente lo fanno) che si tratta d'un libro con un suo filo unitario, un suo discorso che procede per successive negazioni ma che ha un disegno, un'articolazione, una direzione e un esito, anche se non tutto è risolto e chiaro nemmeno per me.

[Enquanto eu queria que os críticos reconhecessem (e raramente o fazem) que se trata de um livro com seu fio condutor unitário, um discurso próprio que procede por sucessivas negações, mas que possui um desenho, uma articulação, uma direção e um êxito, mesmo que nem tudo esteja resolvido e claro nem ao menos para mim] (Calvino, 2000, p. 1304).

Sabemos que para Calvino a organização estrutural de seus textos é essencial, sendo todos os aspectos minuciosamente calculados: partes, índices, configuração geométrica. Ele cita que para “esclarecimento pessoal” realizou vários estudos gráficos:

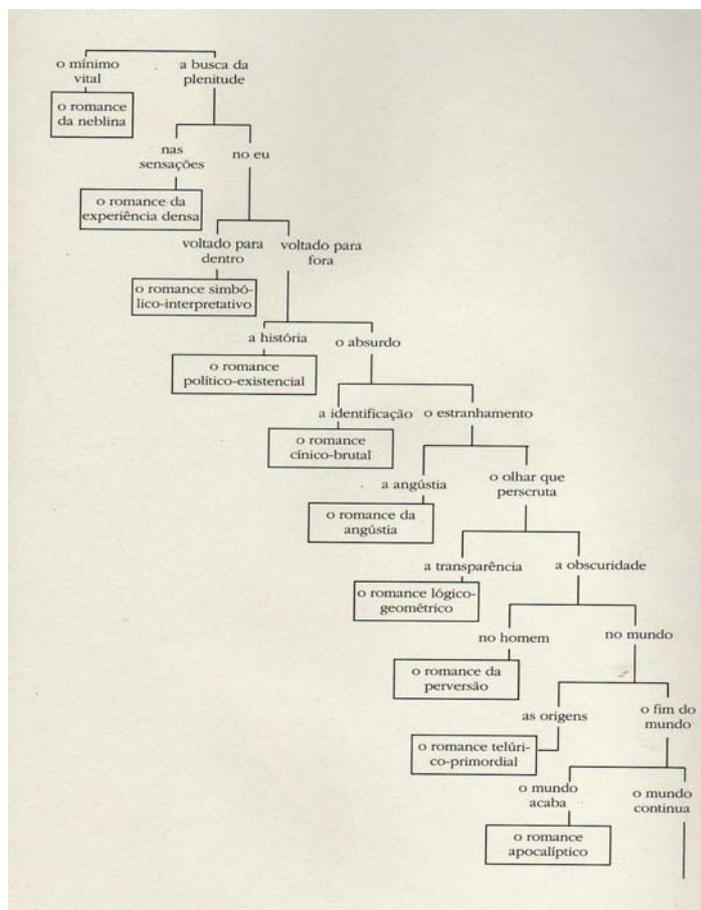
Sobretudo nas últimas fases, quando o livro estava praticamente concluído e suas várias junções obrigatórias impediam deslocamentos ulteriores, fui tomado pela mania de verificar se conseguia **justificar conceitualmente o enredo, o percurso, a ordem**. Para meu exclusivo esclarecimento pessoal, tentei vários resumos e esquemas, mas jamais logrei quadrá-los cem por cento (Calvino, 2005, p.273; grifo nosso).

Após a ajuda de um amigo, que leu os seus manuscritos e o interpretou como “cancelamentos sucessivos”, e o lembrou sobre o esquema de alternativas binárias que Platão usa no Sofista para definir o pescador de anzol (a cada vez se exclui uma das alternativas e a restante se divide em outras duas), o escritor traçou diversos esquemas para indicar o percurso do livro, e publica em sua resposta ao crítico um deles, utilizando palavras da própria resenha sobre seu livro.

No diagrama, utilizando o esquema de Platão, as alternativas dividem-se binariamente e cada um dos dez romances / *incipits* liga-se à alternativa excluída.

“O esquema poderia ter circularidade, no sentido de que o último segmento pode ligar-se ao primeiro” (Calvino, 2005, p. 274): o mundo acaba (contém o romance apocalíptico) e o mundo continua...

Por essa óptica, o livro representaria (para mim) uma espécie de autobiografia em negativo: os romances que eu poderia ter escrito e descartei, e também (para mim e para os outros) um catálogo indicativo das atitudes existenciais que conduzem a outros tantos caminhos obstruídos (Calvino, 2005, pd. 273).



Esquema: *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno* (Calvino, 2005, p. 275)⁴⁴

Aqui também encontramos semelhanças com a estrutura circular de *As Cidades Invisíveis*, como veremos em breve.

Ainda debruçando-se sobre o seu processo de criação em *Se um viajante*, anos depois da primeira edição (1979), Calvino publica, numa edição fora de comércio, “*Como escrevi um dos meus livros*” (1983),⁴⁵ um estudo gráfico

⁴⁴ Esquema: Final do anexo 5 (p. 246).

⁴⁵ *Comment j'ai écrit un de mes livres*, “Bibliothèque Oulipienne”, N° 20, Paris 1983, 32 pp. (edizione fuori commercio) e “Actes sémiotiques. Documents”, VI, 51, 1984 (“Groupe de Recherches sémio-linguistiques” de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales).

realizado a partir do texto e inspirado, como diz em carta a Maria Corti (07/06/84), no quadrado de Greimas:

Perché quell'opuscolo che ti ho mandato è solo un divertimento, ispirato dai quadrati di Greimas², ma credo non abbia nulla a che fare con la semiologia (l'ho mandato a Greimas solo perché Paolo Fabbri m'ha incoraggiato) e intendo che rimanga "clandestino" almeno in Italia.

[Porque aquele livreto que te enviei é somente uma brincadeira, inspirada pelos quadrados de Greimas, mas creio que não tenha nada a ver com a semiologia (o mandei para Greimas somente porque Paolo Fabbri insistiu) e pretendo que permaneça 'clandestino' (desconhecido) pelo menos na Itália] (Calvino, 2000, p.1516)

O seu interesse pela semiótica é testemunhado, em 1968, pela participação nos dois seminários de Barthes sobre *Sarrasine* de Balzac na École des Hautes Études da Sorbonne e numa semana de estudos semióticos na Universidade de Urbino, caracterizada pela intervenção de Greimas (Calvino, 1996, p. 42)

No *jogo* esquemático criado a partir do quadrado semiótico, Calvino faz uma homenagem a Greimas e também a Raymond Roussel, parodiando o título de sua obra póstuma (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*), livro de narrativas que tem como ponto de partida ditos populares, trocadilhos, paranomásias; destinam-se a uma leitura lúdica, e não a uma análise semântica, simbólica ou ideológica.

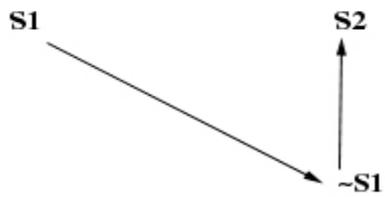
O quadrado *greimasiano* “enquadra-se” na semântica fundamental, ponto de partida do processo generativo:

O quadrado semiótico consiste na representação visual da articulação lógica de uma qualquer categoria semântica. Partindo da noção saussureana de que o significado é primeiramente obtido por oposição ao menos entre dois termos, o que constitui uma estrutura binária (Jakobson), chega-se ao quadrado semiótico por uma combinatória das relações de contradição e asserção. Este é um procedimento estruturalista na medida em que um termo não se define substancialmente, mas sim pelas relações que contrai (Fidalgo, António)⁴⁶.

Segue exemplo explicativo da representação gráfica:

Tomando S1 como masculino e S2 como feminino, o primeiro passo é negar S1, produzindo assim a sua contradição $\sim S1$, que se caracteriza por não poder coexistir simultaneamente com S1 (há uma impossibilidade de os dois termos estarem presentes ao mesmo tempo). A seguir afirma-se $\sim S1$ e obtém-se S2. Isto é, se não é masculino é feminino. Essa é uma relação de implicação. O passo assim descrito representa-se graficamente do seguinte modo:

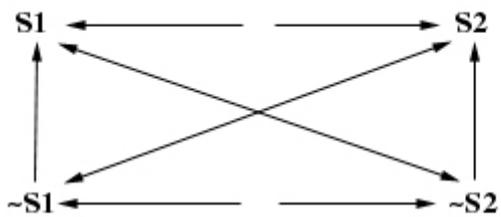
⁴⁶ <http://ubista.ubi.pt/~comum/fidalgo-quadrado-semiotico1.html>



O segundo passo consiste no mesmo procedimento a partir de S2, pelo que se obtém o seguinte esquema:



Os dois esquemas constituem então o quadrado semiótico:

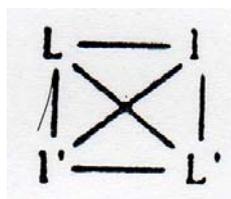


As linhas bidireccionais contínuas representam uma relação de contradição, as bidireccionais tracejadas uma relação de

contrariedade e as linhas unidireccionais uma relação de complementaridade. Daqui decorrem seis relações ⁴⁷.

S1 \longleftrightarrow S2 , que constitui o eixo dos contrários;
 ~S1 \longleftrightarrow ~S2 , que constitui o eixo dos sub-contrários;
 S1 \longrightarrow ~S1 , que constitui o esquema positivo;
 S2 \longrightarrow ~S2 , que constitui o esquema negativo;
 S1 \longleftarrow ~S2 , que constitui a deixis positiva;
 S2 \longleftarrow ~S1 , que constitui a deixis negativa.

Segue exemplo da estruturação do quadrado semiótico conforme o percurso do texto ⁴⁸:



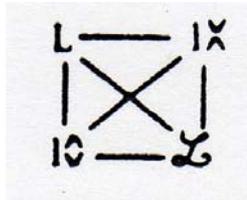
Capítulo 1

O leitor que está ali (L) lê o livro que está ali (I)
 O livro que está ali conta a história do leitor que está no livro (L´)
 O leitor que está no livro não consegue ler o livro que está no livro (I´)
 O livro que está no livro não conta a história do leitor que está ali

O leitor que está no livro pretende ser o leitor que está ali
 O livro que está ali quereria ser o livro que está no livro

⁴⁷ Greimas e Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979, p. 157-160, *apud* Fidalgo, António (<http://ubista.ubi.pt/~comum/fidalgo-quadrado-semiotico1.html>).

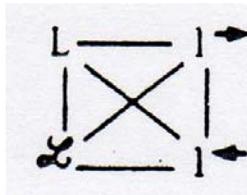
⁴⁸ “Como escrevi um dos meus livros” – Anexo 7.



Capítulo 2

o leitor (L) sofre uma interrupção da leitura (IX)
 a interrupção da leitura conduz a um encontro com a leitora (L)
 a leitora deseja a continuação da leitura (IO)
 a continuação da leitura exclui um novo encontro com o leitor

o leitor deseja reencontrar a leitora
 a interrupção do livro torna-se a continuação do livro



o leitor (L) deseja continuar o livro começado (I ►)
 o leitor está satisfeito por reencontrar a leitora (L)
 o princípio do livro começado (I ◀) não satisfaz a leitora
 o livro começado não tem nenhuma vontade de continuar

a leitora deseja continuar um outro livro
 o princípio desse livro procura um outro leitor

Calvino, seguindo o modelo semiótico, constrói seu esquema inserindo um quadrado referente ao capítulo I, dois ao capítulo dois II e segue num crescente até colocar seis quadrados nos capítulos VI e VII para em seguida decrescer simetricamente o número de quadrados até o capítulo XII, compondo a forma geométrica de um triângulo:

SUMÁRIO

Cap. I					
Cap. II					
Cap. III					
Cap. IV					
Cap. V					
Cap. VI					
Cap. VII					
Cap. VIII					
Cap. IX					
Cap. X					
Cap. XI					
Cap. XII					

Esquema geral

Mais do que analisar a *brincadeira* semiótica do autor (não temos fundamentação teórica para isso), o que nos interessa enfatizar aqui é o procedimento do escritor, essa ação, a inquietude, a curiosidade, o interesse, enfim, a necessidade de compreender seu processo de criação e situá-lo no contexto cultural (literário / teórico / científico) de sua época:

Todo o processo de apreensão do mundo é feito, normalmente, em função de uma obra ou de um projeto que vai além da construção de uma obra específica. Conhecer os procedimentos criativos envolve, sob esse ponto de vista, a compreensão do modo como os processos culturais se cruzam e interagem nos processos criativos: como esses índices culturais passam a pertencer às obras em construção (Salles, 2006, p. 50)

Além da natural curiosidade investigativa cabe lembrar que no universo editorial o escritor era “contagiado” pela efervescência das pesquisas contemporâneas dos campos de conhecimento os mais diversos.

Essa necessidade de estudar e verificar a arquitetura, a estrutura de sua produção, também podemos exemplificar em *As Cidades Invisíveis*.

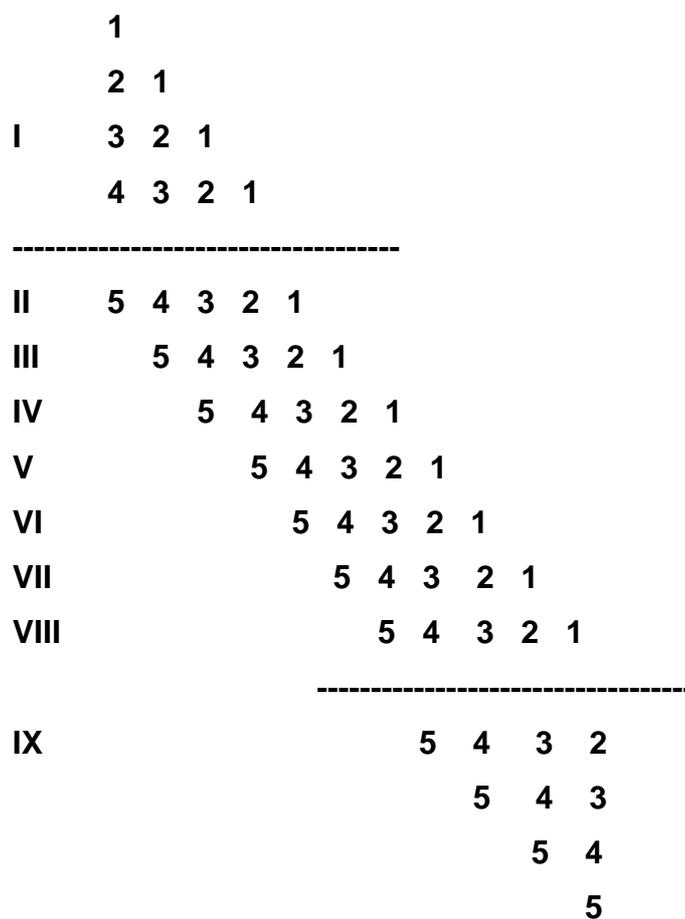
Reiterando a organização do texto, lembramos que o mesmo divide-se em onze (11) séries temáticas (*as cidades: e a memória, o desejo, os símbolos, delgadas, e as trocas, e os olhos, e o nome, e os mortos, e o céu, contínuas, ocultas*) que recebem uma numeração por ordem de aparecimento no texto, e são estruturadas em nove (9) capítulos, totalizando cinquenta e cinco (55) capítulos pequenos: *as cidades*: dez (10) no capítulo introdutório, dez (10) no final e cinco (5) em cada um dos capítulos centrais. O índice, que além de indicar a seqüência do livro atua também como índice do processo geométrico e lógico do escritor ⁴⁹, tanto que originou estudos e ensaios sobre sua estrutura. Em carta a Milanese (18/08/74) Calvino responde ter lido o ensaio pitagórico realizado sobre o índice do seu livro ⁵⁰ e envia anexado um esquema que pôs em prática “ de forma que as séries não fossem todas agrupadas e separadas mas se ligassem uma à outra formando uma continuidade variada”. E o autor explica o seu esquema:

⁴⁹ Índice do livro *Cidades Invisíveis* – Anexo 8 (p. 286).

⁵⁰ Infelizmente não tivemos acesso ao ensaio citado; temos somente a resposta de Calvino.

As verticais são as séries e as horizontais os capítulos numerados com algarismos romanos: digo os capítulos normais de cinco *pequenos capítulos*. Mas sendo as primeiras horizontais mais curtas, eu reuni em um capítulo introdutório o “triângulo” inicial e em um capítulo conclusivo o “triângulo” final, os quais, naturalmente, ficaram mais compridos, dez pequenos capítulos cada (Calvino, 2000, p, 1249).

Segue representação do esquema ⁵¹:



⁵¹ Aqui também nos escapam leituras que somente uma maior fundamentação matemática poderia nos trazer.

E podemos, ao observar o esquema, verificar graficamente a precisão extremamente calculada da estruturação final do texto, com a estrutura simétrica e espelhada sendo os capítulos iniciais crescentes e os finais decrescentes.

Em carta a Claudio Varese (20/01/1973) Calvino enfatiza que a apresentação dessa construção elaborada aconteceu por último, “graças ao material que havia acumulado”. Conta também que as classificações *Memória* e *Desejo* já eram claras desde o início, ao passo que as outras decidiu depois após muitas oscilações ⁵² (Calvino, 2000, p. 1193).

Podemos relacionar este esquema com a diagramação dos quadrados semióticos de *Se um Viajante...*, pois nesse aspecto de iniciar de forma crescente e encerrar decrescendo é assemelhada, assim como a continuidade cíclica que ambas as leituras possibilitam.

A estrutura do texto possibilita muitas outras representações diagramáticas, que poderão ser desenvolvidas, se é que já não o foram, a partir do conteúdo temático e das descrições d’*As Cidades*. Tendo como eixo narrativo a conversa entre *Marco* e *Khan*, o primeiro descreve as cidades visitadas para o segundo, que por sua vez estabelece relações entre as *cidades* e a estratégia combinatória do *jogo de xadrez*:

No fundo era inútil que para falar de suas cidades Marco utilizasse suas ninharias: bastava um tabuleiro de xadrez com peças precisamente classificáveis.

(...)

Ao retornar de sua última missão, Marco Polo encontrou o *Khan* a sua espera, sentado diante de um tabuleiro de xadrez. Com um

⁵² “Se ora il libro si presenta come una costruzione elaborata e conclusa, questa costruzione è **venuta all’ultimo** sulla base del materiale che avevo accumulato. Anche le classificazioni delle città, alcune (memoria, desiderio) erano già chiare dall’inizio, perché mieranò venute così, altre sono state decise dopo, dopo molte oscillazioni, attorno a nuclei tematici dai contorni non ben definiti” (Calvino, 2000, p. 1193)

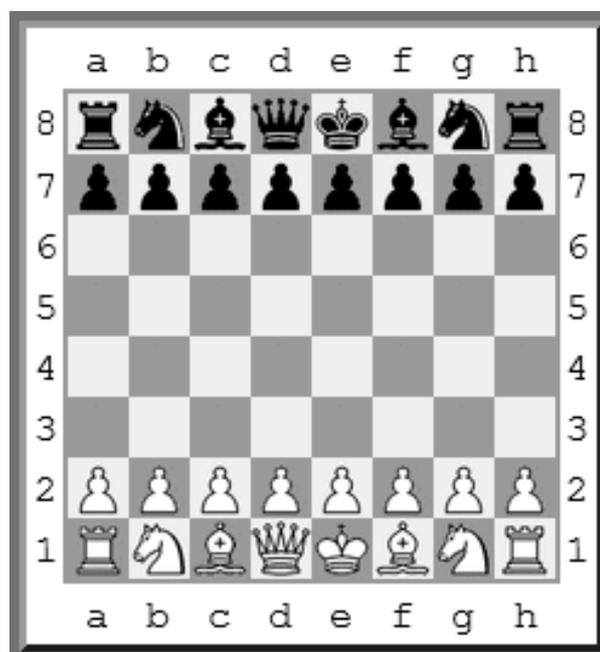
gesto, convidou-o a sentar à sua frente e descrever-lhe as cidades que visitara apenas com o auxílio do xadrez (...)

Ao contemplar essas paisagens essenciais, Kublai refletia sobre a ordem invisível que governava a cidade, sobre as regras a que respondiam o seu surgir e formar-se e prosperar e adaptar-se às estações e definhando e cair em decadência. Às vezes, parecia-lhe estar prestes a descobrir um sistema coerente e harmônico que estava por trás das infinitas deformidades e desarmonias, mas nenhum modelo resistia à comparação com o jogo de xadrez. Pode ser que, em vez de insistir em evocar com o magro auxílio de peças de marfim visões de qualquer modo destinadas ao esquecimento, **bastasse jogar uma partida segundo as regras e contemplar cada um dos estados sucessivos do tabuleiro como uma das inúmeras formas em que o sistema de formas se organiza e se destrói.**

Kublai Khan já não precisava mandar Marco Polo em expedições distantes: detinha-o para jogar intermináveis partidas de xadrez. O conhecimento do império escondia-se no desenho traçado pelos angulosos saltos do cavalo, pelos espaços diagonais que se abrem nas incursões do bispo, pelo passo arrastado e prudente do rei e do humilde peão, **pelas alternativas inexoráveis de cada partida** (Calvino, 2006, p. 111, 112; grifo nosso).

O Xadrez caracteriza-se por ser um jogo de estratégia e complexidade, que não envolve o elemento sorte. Estima-se que o número de posições legais no xadrez é de cerca de 10^{43} ; o número de jogadas possíveis é muito maior e excede em muito o número de átomos do universo (ver número de Shannon). Por exemplo, há 170 setilhões ($1,7 \times 10^{23}$) de maneiras de se fazer os dez primeiros movimentos numa partida de xadrez (http://pt.wikipedia.org/wiki/jogo_de_xadrez).

Se cada cidade é como uma partida de xadrez, o dia em que eu conhecer as suas regras finalmente possuirei o meu império, apesar de que jamais conseguirei conhecer todas as cidades que esses contém (Calvino, 2002, p.111).



Tabuleiro de xadrez

Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a passagem de uma para a outra não envolvesse uma viagem mas uma mera troca de elementos. Agora, para cada cidade que Marco lhe descrevia, a mente do Grande Khan partia por conta própria, e, **desmontando a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os** (Calvino, 2006, p. 43; grifo nosso).

A multiplicidade de operações mostra-se ilimitada (finita, porém incalculável) tal como as possíveis formas de *cidades* a serem descobertas, ou re-descobertas...

_ De agora em diante, começarei a descrever as cidades – dissera Khan. _ Nas suas viagens, você verificará se elas existem.

Mas as cidades visitadas por Marco Polo eram sempre diferentes das imaginadas pelo imperador.

_ Entretanto, construí na minha mente **um modelo de cidade** do qual extrair todas as cidades possíveis – disse Kublai. _ Ele contém tudo o que vai de acordo com as normas. **Uma vez que as cidades que existem se afastam da norma em diferentes graus, basta prever as exceções à regra e calcular as combinações mais prováveis.**

_ Eu também **imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras** – respondeu Marco. _ É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contra-sensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número dos elementos anormais aumenta a probabilidade de que a cidade realmente exista. Portanto, basta subtrair as exceções ao meu modelo e em qualquer direção que eu vá sempre me encontrarei diante de uma cidade que, apesar de sempre por causa das exceções, existe. **Mas não posso conduzir a minha operação além de um certo limite: obteria cidades verossímeis demais para serem verdadeiras** (Calvino, 2006, p.67; grifo nosso)

As tentativas de decifrar as *cidades calvinianas* são muitas. O texto do escritor é ponto de partida para inúmeras pesquisas, leituras, re-leituras, de muitos estudantes (cursos relacionados com a imagem: Artes Visuais, Arquitetura etc) que tentam materializar a *visibilidade* das “cidades invisíveis”. Creio que não há obra de Calvino tão utilizada como proposta criativa no ambiente universitário.

Segue trecho de uma das cidades, em que podemos perceber o quão complexa seria a tarefa de traduzi-la intersemioticamente:

Em Esmeraldina, cidade aquática, **uma rede de canais e uma rede de ruas sobrepõe-se e entrecruza-se**. Para ir de um lugar a outro, pode-se sempre escolher entre o percurso terrestre e o de barco: e,

como em Esmeraldina a linha mais curta entre dois pontos não é uma reta, **mas um ziguezague que se ramifica em tortuosas variantes, os caminhos que se abrem para o transeunte não são dois mas muitos**, e aumentam ainda mais para quem alterna trajetos de barco e trasbordos em terra firme.

Desse modo, os habitantes de Esmeraldina são poupados do tédio de percorrer todos os dias os mesmos caminhos. E não é tudo: a rede de trajetos não é disposta numa única camada; segue um sobe-desce de escadas, bailéus, pontes arqueadas, ruas suspensas. **Combinando segmentos dos diversos percursos elevados ou de superfície, os habitantes se dão o divertimento diário de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares. Em Esmeraldina, mesmo as vidas mais rotineiras e tranqüilas transcorrem sem se repetir** (Calvino, 2006, p. 83; grifo nosso).

Calvino, como já o vimos enfatizar, busca a combinatoriedade exponencial aliada a uma ordenação estrutural, e essa “ordenação” extraída do caos das múltiplas possibilidades combinatórias está essencialmente presente na complexidade de seu movimento criador:

Meus gostos me levam às formas fechadas, geométricas, antes regulares, mas eu vejo isto como o oposto a explosão desordenada que me cerca. **Eu procuro encontrar essa complexidade sem renunciar ao encontro de uma unidade, um sentido, ou antes, vários sentidos que se entrecruzam** (Calvino, *apud* Castro e Silva, 2000, p. 50; grifo nosso).

À primeira vista, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido em conjunto) de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: **coloca o paradoxo do uno e do múltiplo**. Na segunda

abordagem, a complexidade é efectivamente o tecido de acontecimentos, acções, interacções, retoacções, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomenal (Morin, 1990, p. 20)

_ Não tem nome nem lugar. Repito a razão pela qual quis descrevê-la: **das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso** (Calvino, 2006, p. 44; grifos nossos).

Dentre os *jogos combinatórios* relacionados aqui (*O Castelo dos Destinos Cruzados*, *O Conde de Monte Cristo*, *Se Um Viajante Numa Noite de Inverno* e *As Cidades Invisíveis*), destacamos aspectos similares de constituição e estruturação do processo, tais como: reflexões metaliterárias sobre o gesto processual da criação artístico-literária; a construção de textos com “fios condutores” que contêm em si outros textos curtos (com exceção do conto – *Montecristo* –; porém mesmo nele há subdivisões em pequenos capítulos); as possibilidades de leituras modulares e não-lineares; organizações estruturais reveladas no índice das obras; composições regulares e geométricas; representações diagramáticas circulares, enfatizando a não hierarquização e a não-linearidade (mesmo que representadas graficamente por outras formas geométricas – retangulares, triangulares - o movimento é circular, constante, contínuo); as saídas para o *inacabado* (semiose ilimitada), “desdobramentos em espirais”, *abdução*, virtualidade, potencialidade, “vir-a-ser”.

Como desdobramentos desses jogos, em “espirais com sinal de mais”, refletiremos agora sobre os jogos de Calvino e sua relação com os novos processos comunicativos.

3.2 – Jogos Combinatórios de Calvino e sua Relação com os Novos Processos de Criação nas Mídias

Viver no século XX é ter consciência das diferentes pessoas que podemos ser, dos mundos possíveis que se alternam e das histórias que se entrecruzam infinitamente no mundo real. **Para apreender um enredo que se bifurca tão constantemente, entretanto, é preciso mais do que um denso romance labiríntico ou uma seqüência de filmes. Para capturar de fato essa cascata de permutações, é preciso um computador** (Murray, 2003, p. 50; grifo nosso).

Denominados pelo autor de hiper-romances, os procedimentos hipertextuais dos jogos combinatórios relacionam-se com os novos processos de criação nas mídias, pois os atributos utilizados (não-linearidade, possibilidades virtuais, mobilidade, multiplicidade etc) encontram nas características dos meios digitais um modelo de suporte apropriado para a tradução desses procedimentos.

Os novos mecanismos comunicativos e suas ferramentas computacionais possibilitam a concretização de muitas das propostas de criadores de outrora, idealizadores de conceitos que somente no ambiente digital contemporâneo podem ser concretizados, tais como a proposta combinatória dos filósofos e matemáticos medievais, o *Livre de Mallarmé*, entre muitas outras:

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em

arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações (Machado, 1993, p.165).

Assim como o poeta, que não tinha no século XIX instrumentos para aplicar suas idéias, as propostas combinatórias, de um modo geral, encontram na atualidade espaços para tradução de suas possibilidades. A obra *Cent Mille Millions de Poèmes*, de Queneau (*Oulipo*), concebida como uma máquina de fazer versos, foi criada em 1961 com versos de poemas (14 versos; dez páginas cortadas em 14 tiras sobrepostas, umas para cada verso) impressos em tiras de papel cartão, possibilitando o embaralhamento e a combinação de um número exponencial (10^{14}) de até 100 000 000 000 000 (cem mil milhões) de poemas diversos. O embaralhar desses sonetos hoje pode ser realizado no ambiente da *world wide web* (rede mundial de computadores), em que podemos *brincar* de criar poemas num imenso universo de possíveis. A literatura combinatória, potencial, altera a participação do leitor e o estatuto do autor, abrindo um amplo leque de experimentações no campo da criação literária através de pesquisas que utilizam os muitos recursos hipermediáticos que a máquina propicia:

O circuito comunicacional da literatura encontra-se assim alterado, tanto do lado da criação como do lado da recepção: o acto de leitura, enfim, pode tornar-se interactivo, envolvendo a participação do leitor na co-criação do texto final mediante um processo simultâneo e escrita-leitura – a *escreitura* (Barbosa, 1996).

Diversas nomenclaturas são utilizadas para definir as construções textuais realizadas com o uso do computador, a saber: literatura generativa, literatura

algorítmica, texto virtual, geração automática de texto, ciberliteratura ⁵³. O conceito de ciberliteratura propõe a utilização do computador como efetivamente uma ferramenta criativa:

Na Ciberliteratura o computador funciona como "máquina aberta", ou seja, uma máquina em que a informação de entrada ou input é diferente da informação de saída ou output. O computador no seu todo (hardware mais software) equivale a uma "máquina semiótica", criadora de informação nova, o que se traduz numa alteração profunda em todo o circuito comunicacional da literatura - no que concerne à criação, noção de texto, suporte e circulação da mensagem. O acto criativo de um "texto informático" cinde-se em dois momentos: o da concepção (humana) e o da execução (maquínica). O artista concebe o modelo da obra a realizar (programa), a máquina desenvolve e executa as múltiplas realizações concretas desse modelo dentro de um campo de possíveis textuais (Barbosa, <http://cetic.ufp.pt/lgc.htm>)

Os hiper-romances de Calvino, caracterizados pelo jogo da combinatoriedade, podem ser materializados e traduzidos intersemioticamente pelos novos processos hipermidiáticos possibilitados pela comunicação informatizada, como desdobramentos e novas combinações.

3.2.1 - Novos Meios Comunicativos: Hipertexto, Hipermídia

⁵³ Não é objetivo desta tese o aprofundamento nestes novos meios de criação literária, e sim, apontar a relação entre o processo de criação de Calvino com estes novos meios.

“Tudo começou com o primeiro narrador da tribo...”

Distante das primitivas narrações orais enquanto forma, o pensamento humano parece agora ter encontrado nos novos meios de comunicação suportes propícios para sua extroversão e tradução. A não-linearidade dos processos intelectuais já estava presente lá no “primeiro narrador”, entretanto é nessa época de transição que vivemos hoje que a complexidade começa a configurar-se espacialmente, ciber-espacialmente.

Os narradores primitivos transmitiam seus saberes pela oralidade. A comunicação era realizada pela fala, palavras, sons, códigos, vocábulos que foram crescendo quantitativamente conforme as necessidades que a vida diária solicitava. As alterações dos meios de comunicação ao longo da trajetória humana foram marcadas pela crescente complexidade de formas, suportes, tecnologias. Santaella (Santaella, 2005) cita seis grandes eras civilizatórias culturais da humanidade: a era da comunicação oral, a da comunicação escrita, a da comunicação impressa, a era da comunicação propiciada pelos meios de comunicação de massa, a era da comunicação midiática e a era da comunicação digital. Já Pierre Lévy (apud. Machado, 2002, p. 180) divide em três tempos distintos o espírito da humanidade: o tempo da oralidade, o da escrita e o da informática. Santaella ressalta que:

Embora as eras sejam seqüenciais, o surgimento de uma nova era não leva a anterior e anteriores ao desaparecimento. Elas vão se sobrepondo e se misturando na constituição de uma malha cultural cada vez mais complexa e densa (Santaella, 2005, p. 9)

Muitas vezes ainda necessitamos recorrer à oralidade nas metodologias de pesquisa histórica, antropológica, tais como os programas de *História Oral* que buscam a preservação e registro através da fala, do relato dos saberes. No Japão há o “tombamento” de pessoas pelo governo como “patrimônio cultural vivo”, consideradas “tesouros”, pois guardam em sua sabedoria a memória e a tradição dos ancestrais.

A era da escrita é marcada pela materialização e registro do conhecimento. Revolucionada pela capacidade reprodutiva, a comunicação verbal escrita altera não somente as ferramentas tecnológicas como o acesso quantitativo aos conteúdos, às formas de cognição humana e aos procedimentos de leitura e escrita. E à mesma qualidade revolucionária, e talvez muito mais amplificada do que “*A Galáxia de Gutenberg*”, pelo crescente e exponencial número de potencialidades, podemos citar o tempo da informática, caracterizado pela metáfora da *rede*, que inclui conceitos como: conexões, nós, multiplicidades, metamorfoses, entre outros. Atualmente os projetos hipertextuais, hipermediáticos traduzem o pensamento da contemporaneidade e trazem alterações complexas nos modos de fazer, de apreciar, de vivenciar.

A idéia de hipertexto (Lévy, 1993) nos reporta a dois pioneiros: Vanevar Bush e Theodore Nelson. Bush, matemático e físico renomado, publica em 1945 o emblemático artigo “*As we may think*”, em que questiona a forma de pensamento humano, que não é hierárquica (como a maior parte dos sistemas de indexação) e sim associativa, “ela pula de uma representação para outra ao longo de uma rede intrincada, desenha trilhas que se bifurcam, tece uma trama muito mais complicada do que os bancos de dados de hoje” (Lévy, 1993, p. 28). O matemático cria então um dispositivo mecânico chamado *Memex*, com objetivo de recuperar as informações através de uma *rede* hipertextual, contando com os recursos tecnológicos de sua época. Nos anos sessenta Theodore Nelson cria o termo *hipertexto* para denominar a escrita / leitura não linear em um sistema informatizado. Seu projeto *Xanadu* seria “uma espécie de materialização do

diálogo incessante e múltiplo que a humanidade mantém consigo mesma e com seu passado” (Lévy, 1993, p. 29), uma espécie de *Alexandria* contemporânea.

George Landow, significativo pensador da hipertextualidade, não distingue os termos hipertexto e hipermídia. Os textos produzidos pelo computador possibilitam tanto palavras como imagens codificadas e as suas combinações, conexões, traduções intersemióticas já se caracterizam como hipertexto e hipermídia.

Lévy aponta seis características do hipertexto (Lévy, 1993, p. 25 -26): *princípio de metamorfose* (constante construção e processo conforme os atores envolvidos); *princípio de heterogeneidade* (nós e conexões da rede hipertextual são heterogêneos: sons, imagens, palavras; comunicação multimídia); *princípio de multiplicidade e encaixe das escalas* (organização em modo “fractal”); *princípio de exterioridade* (a rede depende de um exterior indeterminado, novos elementos, conexões com outras redes); *princípio de topologia* (no hipertexto as relações / associações funcionam por proximidade, vizinhança, caminhos); *princípio de mobilidade dos centros* (a rede possui diversos centros constantemente móveis).

Diversas palavras e metáforas são utilizadas pelos intelectuais e críticos dos novos meios de comunicação para arquitetar o pensamento sobre as novas relações e configurações midiáticas, tais como labirintos, redes, caleidoscópios. A mestiçagem, hibridização dos meios, multiplicidade e potencialidades corroboram para a denominação *hipermídia*:

Hipermídia é, portanto, uma forma combinatória, permutacional, e interativa de multimídia, em que textos, sons e imagens (estáticas e em movimento) estão ligados entre si por elos probabilísticos e móveis, que podem ser configurados pelos receptores de diferentes maneiras, de modo a compor obras instáveis em quantidades infinitas (Machado, 1997, p. 146).

A reflexão sobre a criação hipermediática pauta-se principalmente sobre as conexões: homem, máquina, meio, pois sejam quais forem as máquinas, cada vez mais velozes, aperfeiçoadas e não-lineares, está o *autor*, ou a *função – autor*, o homem contextualizado e configurado na ampla tessitura de interações:

Os artistas – sujeitos constituídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (Salles, 2006, p. 152).

O conceito de autoria é alterado conforme o contexto e as transformações de cada época. Na década de 60, Calvino tece suas considerações sobre o fazer literário e as máquinas, como vimos em *Cibernética e Fantasmas*, lembrando que atrás da máquina há um *self*. Barbosa também coloca que a criação do modelo de obra continua a ser um processo humano, “a exploração do campo dos possíveis aberto por esse modelo potencial é que será tarefa da máquina” (Barbosa, 1996). Janet Murray também comenta sobre a autoria nos meios eletrônicos:

A autoria nos meios eletrônicos é procedimental. Autoria procedimental significa escrever as regras pelas quais os textos aparecem tanto quanto escrever os próprios textos. Significa escrever as regras para o envolvimento do *interator*, isto é, as condições sob as quais acontecerão em resposta às ações dos participantes. Significa estabelecer as propriedades dos objetos e dos potenciais objetos no mundo virtual, bem como as fórmulas de como eles se relacionarão uns com os outros. O autor procedimental não cria simplesmente um conjunto de cenas, mas um mundo de possibilidades narrativas (Murray, 2003, p. 149).

Ressaltamos que muitas experiências hoje são realizadas através dos meios eletrônicos, “máquinas” geradoras de textos automáticos. Pedro Barbosa, escritor português, elaborou o programa *Sintext*, um gerador automático de texto onde o leitor participa do ato criativo, sendo um co-criador, que o “autor” denomina “*escreleitor*”. A incompletude, o pressuposto inacabamento do projeto norteia o sistema gerador, a concepção do *Sintex*, do texto potencial:

O texto virtual é um texto em potência que contém o programa genético das obras a gerar; por isso as obras concretas apenas existem nele em estado latente, em estado de semente. E do mesmo modo que a semente ainda não é a planta criada, também o programa textual não é ainda a (s) obra (s) que o leitor vai fruir. Nessa perspectiva, o texto virtual é *imaterial*: o que existe no suporte físico do computador não é um texto, não é um sentido, não tem um significado – é apenas o “motor” de uma pluralidade de realizações textuais por materializar significamente (Barbosa, 1996, p. 9).

O programa propicia a potencialização dos possíveis. Mostra a multiplicidade infinita contida nas virtualidades. O texto virtual acontece no tempo e suas impressões no papel se mostram apenas como índices do processo gerador, pois sua natureza inacabada encontra-se em constante metamorfose.

Partindo destas considerações, como poderíamos esboçar possíveis traduções para alguns dos jogos combinatórios de Calvino?

3.2.2 – Possíveis Traduções Intersemióticas dos Jogos de Calvino

Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam. (...) Para Octavio Paz a tradução é uma operação análoga à criação, mas se desenvolve em sentido inverso (Plaza, 2001, p. 39).

Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica*, reflete sobre o conceito de tradução a partir de diversos autores, entre eles Otávio Paz, Jakobson e Haroldo de Campos. Para Octavio Paz, o signo estético é intraduzível: o “signo estético é um sistema de escolhas irrepitível e por isso mesmo congelado”. Esse signo só pode ser codificado pela forma como foi transmitida pelo artista. Segundo Plaza, a impossibilidade de se traduzir uma informação estética, faz com que a tradução resulte numa recriação, numa transmutação: “Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética” (Plaza, 2001, p. 40). E essa outra configuração é impregnada do repertório artístico de quem traduz, sendo que o resultado da intersemiose se

mostra como: “recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (...); “sob o signo da invenção”; “transcrição” (Campos, *apud* Plaza, 2001, p. 28, 29). No cinema e na televisão foi adotado o termo adaptação para o processo.

Transcrições de textos de Calvino são realizadas, mas é de se estranhar o fato de que, mesmo com tão marcante característica descritiva visual, as obras ainda não terem sido alvo de adaptações cinematográficas significativas. Do breve levantamento que realizamos sobre as adaptações brasileiras a partir da obra do escritor, pesquisadas principalmente na internet, encontramos adaptações para espetáculos teatrais. O grupo *Galpão*, de Belo Horizonte, encenou o espetáculo *Partido*, adaptado do texto *O Visconde Partido ao Meio*. Em Porto Alegre, também foram criadas adaptações cênicas sob a direção de Roberto Oliveira: duas histórias do texto *Fábulas Italianas*, e *O Barão nas Árvores*. A obra *Seis Propostas Para o Próximo Milênio* foi um dos textos citados em *Formas Breves*, espetáculo desenvolvido pela Companhia de Dança Lia Rodrigues. A obra também já foi encenada no teatro. E, como já citamos anteriormente, o texto de *As Cidades Invisíveis* já foi alvo de muitas traduções: exposições de arquitetura, artes plásticas, várias encenações teatrais, etc. Na área audiovisual, somente encontramos (no material de divulgação de uma mostra) um curta-metragem, em VHS, baseado num conto do livro *As Cidades Invisíveis, As Cidades e o Desejo*, de Alessandro Yamada.

No ambiente acadêmico, encontramos uma proposta de trabalho (não realizado) a partir de *O Castelo dos Destinos Cruzados*, de Silvana Boone (Boone, 1999). Há uma indicação da criação: um CR-ROM, com a estrutura da hipermídia dividida em duas partes no menu principal (permitindo a entrada no *Castelo* ou na *Taverna*), e clicando nos personagens as histórias teriam seu início, contando com a interação dos usuários na escolha de cartas que montariam histórias visuais. Consta também a opção de visualização da “leitura eletrônica oficial”, através de texto. As mudanças nas histórias dependem da limitação oferecida pela programação, pelo “autor procedimental”.

Também temos como proposição realizar um trabalho a partir da tradução intersemiótica desse texto de Calvino. Inicialmente havíamos pensado na linguagem cinematográfica (tradicional) para nossa criação, mas atualmente as questões suscitadas pela hipermídia estão nos interessando a conhecê-las mais.

Inicialmente pensamos somente na elaboração de um roteiro. Algumas das premissas básicas para a construção do roteiro tratavam de: buscar a ambigüidade que permeia a obra do escritor, exemplificada na imagem do ambiente / cenário, que lembra nobreza (*Castelo*), mas também desleixo (*Taverna*), através de uma descontinuidade intencional, em que o espectador se questiona sobre o lugar onde está; trabalhar o conceito de montagem cinematográfica, a partir dos estudos simbólicos e associativos desenvolvidos por Eisenstein; sonoridade intensa, porém sem o uso do código verbal, nem escrito, nem oral (história contada com imagem e som). Calvino “mergulhou” nas cartas do tarô para extrair sua “narratomancia”, construir seu jogo com palavras; nós gostaríamos de buscá-lo pelo avesso, de volta às imagens. O contexto renascentista (estética, filosofia, neoplatonismo, nascimento do conceito de sujeito), bem como os intertextos citados na obra também constituem elementos, ingredientes para criação. Quanto à visualidade, pensamos na manipulação das imagens como se tivéssemos pincéis, e o meio digital parece ser trajetória adequada para tal apropriação. É como um processo artesanal, como nos primórdios do cinema, porém com uso de ferramentas contemporâneas, mistas, sendo uma das inúmeras características da tecnologia digital o hibridismo dos meios. Podemos pensar em transformar as figuras do tarô nas personagens das histórias e vice-versa, mesclando animação, colorindo as cenas conforme a necessidade da paleta.

Refletindo sobre as formas modelares de construção da subjetividade no cinema, desde os mecanismos utilizados na linguagem tradicional a potenciais que, após o surgimento dos novos meios, permitem a manipulação e o hibridismo

da composição, pensamos em possíveis trajetórias para abordarmos a concepção de uma tradução.

Com a crescente e veloz entrada das novas tecnologias, instalou-se uma revisão das teorias estabelecidas sobre a enunciação cinematográfica, com pesquisas que reavaliam o modo de se pensar e de se realizar uma obra audiovisual, bem como o papel do espectador. Após a mudança dos dispositivos, do foto-químico ao eletrônico (mídia criadora dos espectadores da geração televisiva) e do eletrônico ao digital, o momento atual é pautado por conceitos tais como: multiplicidade, interatividade, assujeitamento do espectador, imersão, agenciamento, avatar, ciberespaço; conceitos estes que retomam significativamente a questão da subjetividade.

O conceito de imersão foi recentemente introduzido no ambiente acadêmico e refere-se ao modo com que o sujeito “entra”, “mergulha” na realidade virtual. O conceito é focado na linguagem computadorizada, mas o desejo de entrar nas imagens, e com elas “interagir”, existe desde os primórdios da representação cinematográfica, e se faz presente também nas mitologias, nos contos-de-fadas (Alice através do Espelho), na literatura. Nas telas do cinema temos como exemplos filmes de Buster Keaton (Sherlock Jr), Woody Allen (A Rosa Púrpura do Cairo), etc. A atual indústria do entretenimento investe na implantação de Salas de Imersão, onde além da tela há aparatos corporais (óculos, luvas, roupas), mobiliários específicos e ambientes arquitetados para intensificar o “mergulho” do espectador ⁵⁴.

Em *O Castelo dos Destinos Cruzados* há abundante espaço para um trabalho pautado no ambiente hipermidiático. A tecnologia digital como ferramenta adotada pode se firmar como a melhor escolha, possibilitando a não linearidade da edição, a mescla pictórica que temos como proposta realizar, entre outras. A câmera subjetiva sistemática (“marginalizada” no cinema “clássico” e muito utilizada no ambiente virtual), também é modelo a ser experimentado.

O texto hipermidiático é a própria expressão dessa inversão de papéis, em que o leitor recupera (tal como nos primórdios da narrativa oral transmitida boca a boca) o seu papel fundante como co-criador e contribui decididamente para realizar a obra (Machado, 2002, p. 252).

Os personagens de nosso roteiro, ao observarem a iconografia das cartas, podem “entrar” nas mesmas e se ambientar nas paisagens renascentistas. Cada viajante do castelo “mergulha” na história do outro através das imagens.

A interatividade requer o agenciamento do espectador. Nas obras com essa proposta, sem a participação do *interator*, nada acontece, pois são objetos potenciais, que serão desencadeados a partir de sua ação.

Há potencial para interessantes ações lúdicas: poderia ser elaborado um audiovisual ou um game, como um jogo real de tarô, que tem início com as cartas escondidas, viradas; então o “consulente *interator*” escolhe algumas cartas “clitando” sobre elas de forma aleatória, e uma história se desenvolve conforme a seqüência escolhida; ou, como Calvino, escolhe cada carta pela observação da iconografia, intencionalmente, para contar sua história. Ou ainda um filme com estrutura de escolhas múltiplas (a exemplo do filme do canadense David Wheeler, P.O.V), em que o *interator* determina o destino e a narração das seqüências, através da seleção das cartas disponíveis, tornando-se co-autor da obra. O baralho de tarô possui 78 (setenta e oito) cartas, e tendo utilizados dois jogos, com iconografia diversa, teríamos então 156 (cento e cinquenta e seis) para brincar com as possibilidades de associações combinatórias... Tarefa “quase-infinita”.

Outra oferta apresentada pelo ambiente digital, além das “transbordantes” e emergenciais naturezas inventivas, é a possibilidade de dividir a tela em diversas

⁵⁴ O primeiro dispositivo cinematográfico de imersão foi realizado por J. Wells e Robert Paul, em 1895, ou seja, na data oficialmente inaugural do cinema.

partes, cada qual com o desenvolvimento de uma cena. "A técnica mais utilizada consiste em abrir "janelas" dentro do quadro para nelas invocar novas imagens, de modo a tornar a tela um espaço híbrido de múltiplas imagens, múltiplas vozes, múltiplos textos" (Machado, 2002, p.238, 2399). O trabalho *Parabolic people* (1991) da videoartista Sandra Kogut é construído com essa estrutura, explorando imagens dentro de imagens, com pessoas de diversas partes do planeta, compartilhando o mesmo espaço virtual. Machado pontua que Eisenstein já havia preconizado, em sua proposta de "montagem vertical" ou "montagem polifônica", a possibilidade de uma montagem dentro do quadro, diversamente do que ocorre no cinema convencional, onde a sucessão dos planos é horizontal, linear.

Essa possibilidade pode ser explorada em nossa proposta: as "imagens cruzadas" do jogo calviniano surgindo na tela e demonstrando o percurso percorrido, com os encontros justapostos das cartas; poderemos trabalhar com múltiplas cenas, como, por exemplo, sobrepondo as cartas à cena do interior do castelo, mostrando as pessoas ao redor da mesa; e também, com a cena da mesa, as cartas do baralho abertas, e uma cena em movimento já sendo desenvolvida em determinada carta.

Podemos também programar para que cada interator possa escolher um *avatar* dentre os viajantes do *castelo / taverna*. O termo *avatar*, na mitologia hindu, simboliza aquele que passa para baixo (terra), uma divindade que descende do céu espiritual, individuada, encarnada no universo material para uma missão particular, em forma animal ou humana. No espaço virtual, é a denominação das entidades assumidas na *rede*, no *ciberespaço*, tendo o princípio de máscara, de *persona*, pela qual escondemos nossa própria identidade e assumimos outra. Um *avatar* pode ser também a figura do escritor: além dos próprios viajantes-personagens ainda existem as citações intertextuais, como as figuras pictóricas de São Jorge e São Jerônimo (primeiro tradutor da bíblia latina - *Vulgata* -, e por isso considerado o patrono dos "tradutores").

Detivemo-nos aqui em exemplos a partir da obra *O Castelo dos Destinos Cruzados*, porém muitos são os caminhos que podem ser percorridos, tais como as *idades* a serem descobertas entre muitas das milhares combinações de um jogo de xadrez; as *histórias* que se abrem dentro da *história* entre “caminhos que se bifurcam”; as múltiplas saídas de uma prisão-texto-tese. Enfim, são inúmeras as hipóteses que podemos construir a partir dos jogos combinatórios de Calvino, e o meio hipermidiático possibilita muitos deslumbramentos...

Tal como os “primeiros narradores da tribo”, os contadores contemporâneos de histórias precisam olhar para essas múltiplas possibilidades, antecipar as ações do interator e criar ambientes para participação dos co-autores.

Observamos neste capítulo como Calvino utiliza os *jogos combinatórios* como ferramenta de geração *de multiplicidades*. Passaremos agora a refletir sobre o processo de criação com o uso de imagens metafóricas que nos possibilitam criar associações com seu *Projeto Poético*.

Capítulo 4

METÁFORAS DO PROCESSO CRIATIVO DE CALVINO

Com efeito, além de definirem a metáfora como uma comparação implícita entre termos oriundos de registros heterogêneos, muitos lingüistas (Ricouer, 1975) consideram-na como uma *regra constitutiva da língua* que indica como se pode encontrar ou criar um objeto diferente e semelhante, e, ao mesmo tempo, apresentar intuitivamente o ícone desse objeto. Portanto, a metáfora está *entre* o mundo do sentido (interno à linguagem) e o mundo da referência (da realidade não-lingüística). **Ela é o índice de um trabalho do espírito**, que elabora um conflito, uma tensão dentro da língua (**entre o que a metáfora é**, por ser semelhante, **e o que ela não é**, por ser diferente), e **entre a língua e o real** (pois a metáfora visa a algo que não está dado, que não está presente, ela *dá vida* a um produto da imaginação) (Gauthier, 2004, p. 131; grifo nosso)

E é desse espaço intermediário, da área *entre*, do vazio que irradia possibilidades de preenchimento, que passaremos a olhar para o processo de Calvino, bem como sobre a criação de forma mais geral.

São diversas as *imagens* que poderíamos utilizar para falar do procedimento comunicativo (hiper-romances) de Calvino: labirinto, caleidoscópio, mosaico, rede, rizoma etc, mas selecionamos duas metáforas que nos permitem situar a busca processual do *Projeto Poético* de Calvino através de indicações e citações do autor (*Cristais e Cidades*) e também uma sugerida pelo nosso

percurso de pesquisa (*Buracos Brancos*), combinação de matéria conceitual e *abdução* (intuição).

Enfatizamos que utilizamos essas metáforas não como *representações do processo*, e sim como elementos imagéticos para construção de associações e conexões *sobre o processo*.

4.1 - *Cristais e Cidades: Exatidão e Multiplicidade*

Eis o que Leopardi exige de nós para podermos apreciar a beleza do **vago e do indeterminado**! Para se alcançar a **imprecisão desejada**, é necessário **a atenção extremamente precisa e meticulosa** que ele aplica na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera. Assim Leopardi que eu havia escolhido como contraditor ideal de minha apologia da exatidão, acaba se revelando uma testemunha decisiva a meu favor... **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. Vale a pena continuar lendo essa nota do *Zibaldone* até o fim; **a procura do indeterminado se transforma em Observação da multiplicidade, do fervilhar, da pulverulência...** (Calvino, 1998, p. 75; grifo nosso).

No *Projeto Poético* de Calvino a busca pela *exatidão* torna-se cada vez mais intensa e é natural que as imprecisões existentes no movimento criador tragam insatisfações e “bloqueios”. A busca obsessiva pela clarificação e precisão do texto se constitui como um programa, uma tarefa que o autor exercita, buscando, entre a *Multiplicidade* e a *Exatidão*, o equilíbrio de uma configuração que se desenha perpetuamente na tensão entre a racionalidade e simetria formal

dos *cristais* e a organicidade das estruturas dissipativas, como o pulsar das *Cidades*.

A eleição do cristal como emblema para Calvino traduz sua sedução pela regularidade, geometria, ordem, simetria etc:

(...) o cristal, com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é o modelo de perfeição que tive sempre por emblema, e essa predileção se torna ainda mais significativa quando se sabe que certas propriedades da formação e do crescimento dos cristais se assemelham às dos seres biológicos mais elementares, constituindo **quase uma ponte entre o mundo mineral e a matéria viva** (Calvino, 1998, p. 84, grifo nosso).

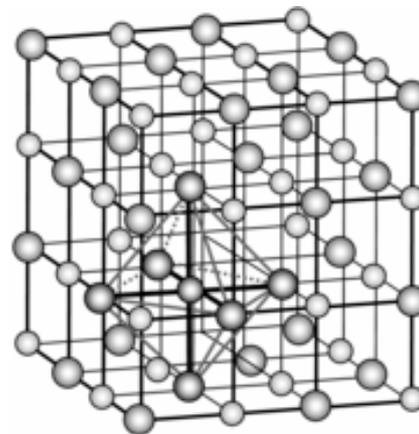


ex:cristais quartzo



neve

A maravilha dos cristais é o retículo dos átomos que se repete continuamente (Calvino, 2007, p. 175).



Célula unitária da estrutura de um cristal de sal (NaCl). Note-se a ordenação dos átomos (wikipédia.org)

Seguem citações (ensaios e contos) em que o escritor utiliza a imagem do cristal para exprimir sua atração pela configuração de *ordem*:

Se tivesse de apontar quem na literatura realizou perfeitamente o ideal estético de Valéry da exatidão de imaginação e de linguagem, construindo obras que correspondem à rigorosa geometria do cristal e à abstração de um raciocínio dedutivo, diria sem hesitar Jorge Luis Borges (Calvino, 1998, p. 133).

Em *Todas as Cosmicômicas* Calvino constrói um conto partindo do seguinte enunciado científico (seguidamente seguem trechos extraídos dos contos):

Se as substâncias que constituem o globo terrestre no estado incandescente houvessem tido à sua disposição um tempo suficiente longo para arrefecerem e uma suficiente liberdade de movimentos,

cada uma delas ter-se-ia separado das outras num único enorme cristal (Calvino, 2007, p. 171).

Na extensão incandescente em que outrora afloravam apenas efêmeras bolhas de gás expulsas pelas vísceras terrestres, vinham à tona cubos, octaedros, prismas, figuras diáfanas a ponto de aparecerem quase aéreas, vazias por dentro, e que, no entanto, como logo se viu, concentravam em si uma incrível compacidade e dureza (Calvino, 2007, p. 173)

Em mim, a idéia de um mundo absolutamente regular, simétrico, metódico, associa-se a esse primeiro ímpeto e vigor da natureza, à tensão amorosa, ao que vocês chamam de Eros, ao passo que todas as suas outras imagens, as que na sua opinião associam a paixão e a desordem, o amor e o transbordar exagerado – rio fogo vórtice vulcão -, para mim são as recordações do nada e da inapetência e do tédio (Calvino, 2007, p.173)

Os cristais de prata eram árvores filiformes, com ramificações em ângulo reto. Esqueléticas folhagens de estanho e de chumbo adensavam a floresta com uma vegetação geométrica (Calvino, 2007, p.174).

E volta a mim a obstinação de quando começou a ficar claro que a partida estava perdida, que a crosta da Terra estava se tornando um amontoado de formas disparatadas, e eu não queria me resignar; e a cada descontinuidade do pórfiro que Vug, radiante, apontava para mim, a cada vidrosidade que aflorava do basalto, queria me convencer de que eram apenas irregularidades aparentes, que todas faziam parte de uma estrutura regular muito mais vasta, em que a cada assimetria que acreditávamos observar respondia, na realidade, uma rede de simetrias complicada a ponto de não podermos nos dar

conta, e procurava calcular quantos bilhões de lados e de ângulos diedros havia de ter esse cristal labiríntico, esse **hipercristal** que compreendia em si cristais e não-cristais (Calvino, 2007, p.177, 178; grifo nosso)

Em *As Cidades Invisíveis* a imagem do cristal também se faz presente como emblema de perfeição, e Calvino aponta a tensão paradoxal entre a racionalidade do Imperador *Khan* e a *exatidão* extraída das cinzas, dos resíduos (desintegração):

_ Todavia – dizia -, sei que o meu império é feito com a matéria dos cristais, e agrega as suas moléculas seguindo um desenho perfeito. Em meio à ebulição dos elementos, toma corpo um diamante esplêndido e duríssimo, uma imensa montanha lapidada e transparente. Por que as suas impressões de viagem se detêm em aparências ilusórias e não colhem esse processo irreduzível? Por que perder tempo com melancolias não-essenciais? Por que esconder do imperador a grandeza de seu destino?

E *Marco*:

_ Ao passo que mediante o seu gesto as cidades erguem muralhas perfeitas, eu recolho as cinzas das outras cidades possíveis que desaparecem para ceder-lhe o lugar e que agora não poderão ser nem reconstruídas nem recordadas. Somente conhecendo o resíduo da infelicidade que nenhuma pedra preciosa conseguirá ressarcir é que se pode computar o número exato de quilates que o diamante final deve conter, para não exceder o cálculo do projeto inicial (Calvino, 2006, p. 58).

Ordem e desordem, equilíbrio e desequilíbrio: as forças antagônicas (e complementares) impulsionam o movimento, a instabilidade geradora da criação:

Vemos como a agitação, o encontro com o acaso são necessários à organização do universo. Pode dizer-se do mundo que é ao desintegrar-se que se organiza. Eis uma ideia tipicamente complexa. Em que sentido? No sentido em que devemos unir em conjunto duas noções que, logicamente, parecem excluir-se: ordem e desordem (Morin, 1990, p. 91).

A imagem do cristal associa-se ao projeto *calviniano* de *exatidão*, a busca pela limpidez, precisão, regularidade, clareza. Em *Seis Propostas* o escritor explicita:

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**; temos em italiano um adjetivo que não existe em inglês, “icastico”, do grego eikaotikós;
- 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, 1998, p.71, 72; grifo nosso).



Entretanto, a busca da *exatidão* também tem como matéria o vago, o impreciso, as incertezas. A tensão existente entre vagueza e *precisão* mobiliza o processo criador, como nos auxilia Salles:

A vagueza da tendência leva ao ambiente de imprecisão relutante. O processo de criação dá-se na relação entre essa tendência e a mobilidade do percurso que está, necessariamente, inserido no fluxo da continuidade.

Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo (Salles, 2001, p. 63).

A tarefa que Calvino lhe auto-impõe de expressar com clareza a complexidade o coloca constantemente nesse espaço tenso entre o *exato* (“racionalidade”) e o *múltiplo* (“espaço repleto de objetos”):

A partir do momento em que escrevi essa página percebi claramente que minha busca da exatidão se bifurcava em duas direções. De um lado, a redução dos acontecimentos contingentes a esquemas abstratos que permitissem o cálculo e a demonstração de teoremas; do outro, o esforço das palavras para dar conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas.

Na verdade, minha escrita sempre se defrontou **com duas estradas divergentes** que correspondem a **dois tipos diversos de conhecimentos**: 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, 1998, p. 88; grifo nosso).

Ao lado da racionalidade do *Cristal* o escritor cita o exemplo da *chama*, que também mantém a “constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna”, e se considera “membro do partido dos cristais”, sem “esquecer o valor da chama como modo de ser” (Calvino, 1998, p. 85).

Traz por fim outra imagem - a da *Cidade* – em que, como comenta abaixo, consegue reunir clareza e complexidade, *exatidão* e *multiplicidade*:

Outro símbolo, ainda mais complexo, que me permitiu maiores possibilidades de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas, foi o da cidade. Se meu livro *Le città invisibili* continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido **concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas**; e também porque consegui construir uma **estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas.**

Em *Le città invisibili* cada conceito e cada valor se apresenta dúplice – até mesmo a **exatidão**. A certo momento Kublai Khan personifica a

tendência racionalizante, geometrizar ou algebrizar do intelecto, e reduz o conhecimento de seu império a uma **combinatória das peças de um tabuleiro de xadrez**; as cidades que Marco Polo lhe descreve com grande abundância de detalhes são representadas por ele como tal ou qual disposição das torres, bispos, cavalos, rei, rainhas, peões sobre as casas brancas e pretas. **A conclusão final a que o leva essa operação é que o objeto de suas conquistas não é outro senão o quadrado de madeira sobre o qual cada peça repousa: um emblema do nada...** (Calvino, 1998, p. 85, 86; grifo nosso).

O grande Khan tentava identificar-se com o jogo: mas agora era o motivo do jogo que lhe escapava. O objetivo de cada partida é um ganho ou uma perda: mas do quê? Qual era a verdadeira aposta? No xeque-mate, sob os pés do rei derrubado pelas mãos do vencedor, resta um quadrado preto ou branco. Com o propósito de desmembrar as suas conquistas para reduzi-las à essência, Kublai atingira o extremo da operação: a conquista definitiva, diante da qual os multiformes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a uma tessela de madeira polida: o nada... (Calvino, 2006, p.112)

Em *As Cidades Invisíveis*, Calvino mostra as cidades como organismos vivos; a experiência criativa se organiza no desequilíbrio, na instabilidade, multiplica-se nas combinações dos *possíveis*:

O catálogo de formas é interminável: enquanto cada forma não encontra sua cidade, novas cidades continuarão a surgir. Nos lugares

em que as formas exaurem as suas variedades e se desfazem, começa o fim das cidades (Calvino, 2006, p. 126).

Sem movimento há morte. Prigogine comenta sobre as descobertas das estruturas de não - equilíbrio, também denominadas de estruturas dissipativas, que só existem enquanto o sistema dissipa energia e interage com o mundo exterior. Tais estruturas contrastam com as de equilíbrio, como os cristais, “que uma vez formados podem permanecer isolados e são estruturas ”mortas”, que não dissipam energia”. Assinala também que: “a matéria em situação de equilíbrio é cega, cada molécula só vê as moléculas mais próximas que a rodeiam. O não equilíbrio, pelo contrário, leva a matéria a ver” (Prigogine, 2002, p.21, 22).

Comparem um cristal e uma cidade. O primeiro é uma estrutura em equilíbrio, pode ser conservado no vácuo. A segunda tem também uma estrutura bem definida, mas essa depende de seu funcionamento. Um centro religioso e um centro comercial não têm a mesma função nem a mesma estrutura. Aqui, a estrutura resulta do tipo de interação com o ambiente. Se isolássemos uma cidade, ela morreria. Estrutura e função são inseparáveis (Prigogine, 1996, p. 65).

Em uma das cidades a imobilidade (condicionada a ficar estável para ser recordada) a fez sumir:

Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora

definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo (Calvino, 2006, p. 20).

Morin também nos auxilia a compreender os sistemas complexos:

Um sistema fechado, como uma pedra, uma mesa, está em estado de equilíbrio, ou seja, as trocas em matéria/ energia com o exterior são nulas. Pelo contrário, a constância da chama de uma vela, a constância do meio interior de uma célula ou de um organismo não estão de modo algum ligadas a um tal equilíbrio; há, pelo contrário, desequilíbrio no fluxo energético que os alimenta, e, sem esse fluxo, haveria desregulação organizacional provocando rapidamente enfraquecimento.

Num primeiro sentido, o desequilíbrio que alimenta permite ao sistema manter-se em aparente equilíbrio, quer dizer, em estado de estabilidade e de continuidade, e este aparente equilíbrio só pode degradar-se se for abandonado a ele próprio, quer dizer, se houver fecho do sistema (Morin, 1990, p.31, 32).

Apontamos o caminho tenso, fértil diálogo, entre a *multiplicidade* das *idades* e a *exatidão* do *crystal*. A multiplicidade (ramificações, múltiplos objetos, trajetos) em comunhão com uma unidade formal: pulsões que mantêm e mobilizam o processo de Calvino.

Encerrando nosso olhar metafórico sobre a construção *calviniana*, passaremos a refletir sobre o espaço intermediário dessa “lapidação” do projeto criativo.

4.2 – Buracos Brancos: Espaços Potenciais, Passagens, Redes, Complexidade

Mas o que Kublai considerava valioso em todos os fatos e notícias referidos por seu inarticulado informante era o **espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras**. As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham esse dom: era possível percorrê-las com o pensamento, era possível se perder, parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente (Calvino, 2006, p. 41; grifo nosso).

O que pretendemos colocar aqui é a questão da *brancura*, não uma brancura opaca, mas *cristalina*, como *espaço vazio preenchido de possíveis*, como espaços virtuais *entre* os nós da *rede* metafórica. Pensamos na imagem diagramática da *rede* como se os nós fossem os índices do processo e os espaços intermediários (*entre, inter...*), metaforicamente, como *buracos brancos*, em que as entradas e saídas se dão de forma intensa e contínua.

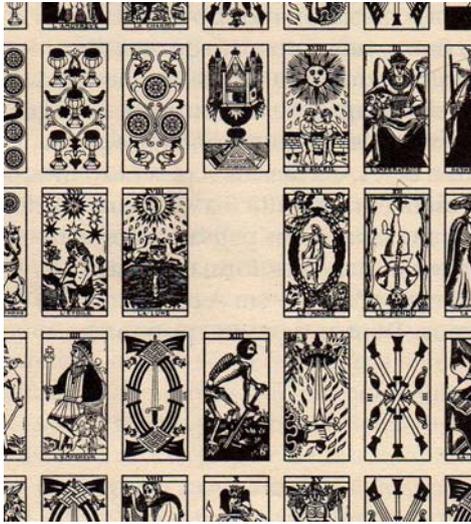
Os espaços vazios propiciam a *abdução*, a faculdade intuitiva de criação de hipóteses, abrem-se às ações interpretativas, expõem possibilidades... E é dessa perspectiva que abordamos o espaço vazio, branco, intermediário, potencial, como um grande “nada” gerador de possíveis.

O conceito clássico de vazio foi transformado profundamente com os estudos da física moderna, e passou a ser reconhecido como “uma quantidade dinâmica de exponencial importância” (Capra, 1995, p. 158). Na visão oriental o vazio refere-se a um vácuo com potencial criativo infinito:

Os budistas expressam a mesma idéia ao afirmarem que a realidade última – *Sunyata* (“Vazio” ou “Vácuo”) – é um Vazio vivo que gera todas as formas do mundo dos fenômenos. Os taoístas conferem semelhante criatividade, infinita e eterna ao *Tao* e, uma vez mais, chamam-na de vazio. “O *Tao* do Céu é vazio e sem forma” afirma o *Kuan Tsé*. Lao Tsé utiliza várias metáforas para ilustrar esse vazio, comparando o *Tao* a um vale vazio ou a um vaso perenemente vazio e que possui o potencial de conter uma infinidade de coisas (Capra, 1995, p. 161).

A *brancura*, aparentemente vazia contém de forma *invisível* as inumeráveis interações / conhecimentos / saberes / acontecimentos dos processos. A cor branca é a soma, integração de todas as cores (e não sua ausência, como é o negro, ausência de cor), sendo que os múltiplos matizes não são perceptivelmente observados, mas estão nela contidos. No branco estão todas as cores *em movimento*. O espaço vazio, ao avesso dos buracos negros onde tudo se extingue (será?), não seria como um *buraco branco*? Um espaço potencial que contém as virtualidades, os possíveis, a massa, o corpo de nosso pensar, agir, preservar, o filtro do que se esvai (momentaneamente), mas também a memória conservada em substância?

Calvino, além dos *buracos* possibilitados pela própria matéria “aberta” de seus textos, comenta em carta a Sandro Briosi que este consegue reconhecer e valorizar o “intervalo de vazio que sempre transparece” quando escreve, e que documenta muito bem um ponto que corresponde às convicções do autor: “a presença não negativa do *nada*” (10/05/1976, Calvino, 2000, p. 1303).



“O núcleo do mundo está vazio, o princípio do que se move no universo é o espaço do nada, o que existe se constrói em torno de uma ausência, no fundo do graal está o tao”, e indica o retângulo vazio circundado de tarôs (Calvino, 1991, p. 124).

Retornando ao conceito de espaço potencial desenvolvido por Winnicott, lembramos que a denominada área intermediária, transacional, é como um vazio virtual que se situa *entre* o sujeito e a cultura, na relação, na interação, “espaço de contínua passagem entre não-ser e ser, o mesmo e o outro, repouso e movimento”, e preenchido pela atividade lúdica, pelo jogo, pela criação.

Ao pensar o espaço de constituição do sujeito como **o espaço de uma atividade em processo, o jogo ou a brincadeira**, sem regra ou finalidade, Winnicott não faz apenas a crítica das representações e objetos psíquicos: ele desloca a questão do inconsciente do campo da crítica da representação a que estivera confinada. É esse deslocamento a contribuição central de Winnicott a uma teoria do inconsciente. A noção de sujeito não está referida ao campo das representações, seja como condição empírica ou transcendental da representação, seja como o que, na representação, se revela como

falta. **Entre vazio e plenitude, o sujeito se dá em processo, no gesto poético** (Luz, Rogério; grifo nosso)⁵⁵.

A teoria de Winnicott encontra ampla ressonância nos estudos da *Crítica de Processo*, em que o *Sujeito* (biológico, histórico, social) constrói seu *Projeto Poético* (proposta estética, conceitos, índices, registros, “obras” etc) em amplo diálogo com a *Cultura* (contextos, trocas, memória), gerador e gerado *em processo, em movimento*, imerso nas *Redes da Criação*:



Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções.

(...)

Assim como ecologistas que estudam as interações formando sistemas (Morin, 2000), estamos preocupados com as interações, tanto internas como externas aos processos, responsáveis pela construção de obras, pois são sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente. Coloca-se assim em crise o conhecimento do objeto fechado, estático e isolado (Salles, 2006, p. 24).

Os “ingredientes” do processo criador transitam e constituem o movimento contínuo, com suas variações rítmicas, seus compassos, criando configurações maleáveis que dançam e se materializam na constante da pulsação biológica, social, histórica, psíquica, objetiva e subjetivamente.

⁵⁵ <http://www2.uol.com.br/percurso/main/pcs03/LuzWinnicott.htm>

Os espaços do acaso, da incerteza, em permanente interação com regras implícitas de funcionamento, tecem e configuram as “entradas” e “saídas” da criação.

Assim, a complexidade coincide com uma parte de incerteza, quer mantendo-se nos limites do nosso entendimento quer inscrita nos fenómenos. Mas a complexidade não se reduz à incerteza, *é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados*. Ela relaciona sistemas semialeatórios cuja ordem é inseparável dos acasos que lhes dizem respeito. A complexidade está portanto ligada a uma certa mistura de ordem e de desordem, mistura íntima, ao contrário da ordem/ desordem estatística, onde a ordem (pobre e estática) reina ao nível das grandes populações e a desordem (pobre, porque pura indeterminação) reina das unidades elementares (Morin, 1990, p. 52)

Observaremos agora alguns conceitos de *rede* para destacar nossas associações dos vazios, da brancura, como espaços potenciais.

Musso traz a imagem da rede como uma figura intermediária “uma trama mais aberta e mais completa que a árvore, porém estruturada demais para dar conta do aleatório e da desordem” (Musso, 2004, p. 34). Em *A Filosofia da Rede* faz uma trajetória do uso do conceito. A medicina e a cristologia observam efeitos de *rede* nas formas da natureza. O estudo dos *cristais* (emblema de perfeição para Calvino) instiga no fim do século XVIII a construção de uma ciência das *redes*. Cita um trecho do *Tratado de Mineralogia* de René-Just Haüy (1743-1822):

Quando se houver assim traçado e reunido num espaço muito estrito as diferentes fórmulas que serão como as imagens teóricas dos cristais relativas a uma mesma substância, será igualmente fácil de

compará-los, seja entre eles, seja com a forma primitiva que terá assim sua expressão, de seguir as passagens das formas mais simples às mais compostas... em uma palavra, compreender como numa olhada a diversidade de detalhes e a unidade do conjunto (Haüy, *apud* Musso, 2004, p.20).

Do século XVIII para o século XIX o conceito toma novo rumo, do natural (medicina, mineralogia) ao artificial, nas mãos dos engenheiros construtores.

Ainda percorrendo a leitura de Musso, comentando sobre a formação do conceito de rede na filosofia de Saint – Simon, uma significativa citação para nossa reflexão:

A rede pode, assim, assumir formas variadas: ao mesmo tempo, sólido-cristal, sistema de circulação dos fluidos e **estado intermediário entre** sólidos e fluídos. A rede pode ser alternativamente cristal, organismo e ser híbrido. Surpreendente plasticidade dessa figura da rede que pode revestir formas diversas: um estado, seu inverso e **a passagem de um ao outro** (Saint-Simon, *apud* Musso, 2004, p.25; grifo nosso).

Interessa-nos as citações que dialogam com nossa busca associativa entre os espaços potenciais da rede e os *buracos brancos* como virtualidade do processo criativo. Os pares paradoxais e dialéticos dão ritmo ao movimento através da retroalimentação: cheios / vazios; orgânicos / mecânicos; naturais / artificiais; introversão / extroversão; equilíbrio / não-equilíbrio; inspirar / expirar; implodir / explodir. Citando Henri Atlan, Musso coloca ainda outra visão sobre o conceito:

Pois a rede, à semelhança do organismo que ela sempre refere, aparece **como um ser intermediário entre a rigidez do mineral e a decomposição da fumaça**, um compromisso entre os dois extremos: uma ordem repetitiva perfeitamente simétrica cujos **cristais** são os modelos físicos mais clássicos e uma variedade infinitivamente complexa e imprevisível, como a das formas evanescentes da fumaça (Atlan, *apud* Musso, 2004, p.30; grifo nosso).

Sendo uma ordem repetitiva, Musso ressalta a vantagem que Atlan destaca da *rede*: que ela possibilita uma “modelização-formalização por grafos de ligação”. O autor, na conclusão da gênese levantada, define o seu conceito, do qual destacamos que a estrutura da *rede* possui uma *complexidade auto-engendrada*, e que a modificação de sua estrutura obedece a alguma regra de funcionamento, mesmo sendo o conjunto instável. O *Trajeto com tendência*, conceituado por Salles (2001, p.29) tem consonância com esse conceito: “a tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador.” Estamos novamente falando das ambigüidades e paradoxos dos processos de criação, em movimento contínuo, no *caminho tensivo* (Salles, 2001, p. 62). Tais contradições internas agem em constante movimento, na geração de signos que não se pautam em um ponto inicial tampouco em uma convergência final, e sim no movimento na semiose. Lèvy enfatiza o movimento, as conexões e os caminhos em sua conceituação:

A rede pode ser vista inicialmente como um objeto topológico. Diferenciamo-la de um mapa. Este é pleno de convenções e oferece uma riqueza de detalhes sobre o trajeto a se percorrer. A abstração da rede, porém, só considera a velocidade dos trajetos; ignora o que

está entre dois pontos. Desse modo, pode-se dizer que uma rede só distribui caminhos possíveis, **como se estivéssemos desde sempre já em movimento**. Como imagem, a rede é um punhado de pontos conectados a outros pontos, um emaranhado de flechas que se tocam.

Passemos à sua implementação como ciberespaço. Uma rede é constituída por nós e por ligações dois a dois entre eles, que podem ser diretas ou indiretas, podem depender ou não de outros nós. Se a ligação entre quaisquer nós for feita à velocidade da luz, em nossa rede planetária, teremos uma simultaneidade que só pode ser perturbada pelo congestionamento. Cada nó está simultaneamente conectado a qualquer outro, ou ainda, a Terra torna-se simultânea e cada nó, ubíquo, à dimensão do planeta. Há mais uma estranheza nessa forma de espaço. **De cada nó, só se vislumbra outros nós, só se percebe margens e, por isso mesmo uma rede não tem início, fim ou centro, não tem exterior para quem está nela**. A rede é nossa forma de infinito, só que não como extensão desmedida que explode o lugar, mas como possibilidade de conexões e caminhos. Apropriamente dizer, trata-se do ilimitado: **a ausência de limites remete não só a ausência de centro, mas de simultaneidade e multiplicidade de conexões** (Lévy, 2004, p. 200, 201; grifo nosso).

Assim como Atlan, que situa a rede como um “ser intermediário entre a racionalidade formalizada do cristal e o caos da fumaça”, Anne Cauquelin toma o caráter intermediário da rede como a própria natureza desse conceito produtor de passagem, de mediação e de ligação. O primeiro define a rede como intermediário entre a ordem e a incerteza do caos, e a segunda define a rede **como uma ferramenta de produção da passagem**, entre ordem e desordem ou entre várias ordens diferentes (Musso, 2004, p. 31). Ambas as definições dialogam e nos dão

suporte para associarmos a imagem do vazio, dos potenciais *buracos brancos*, como passagem, mediação. E acrescentamos que, essa área transacional, potencial, este útero de possibilidades expelle, irradia, no encontro das conexões os índices da atividade criadora.

Quando pensamos na metáfora dos *buracos brancos*⁵⁶, contrapondo-se ao seu oposto complementar *buraco negro*, associamos o *buraco* à complexidade dos *vazios* e a *brancura* como a “massa” invisível dessa área.

A complexidade aparece à partida como uma espécie de buraco, de confusão, de dificuldade. Há, bem entendido, vários modos de complexidades. Eu digo a complexidade por comodidade. Mas há complexidades ligadas à desordem e outras complexidades que estão sobretudo ligadas a contradições lógicas (Morin, 1990, p. 99)

Em astro-física o buraco branco é um objeto teórico previsto pela teoria da relatividade (um buraco negro tempo-invertido). Sua existência são ainda hipóteses. Algumas teorias sustentam sua ação em relação ao seu oposto, pois as leis da física obedecem a uma simetria temporal: quando a matéria é sugada pelo buraco negro, ela atravessa sua estrutura interna e sai pelo outro lado da extremidade, o buraco branco. O nome justifica-se pelas oposições: enquanto o negro suga o branco espirra matéria em incrível velocidade. Alguns cientistas situam os *quasares* como buracos brancos.⁵⁷ A estrutura interna do buraco negro é chamada de “buraco de minhoca”. Encontramos também especulações sobre universo-bebê, espaço intermediário que separa nossa região do restante do universo (seria uma metáfora mais apropriada para nossa apreciação?). Novas teorias sobre a origem do universo também fascinam, tal como a do “Big Bounce”

⁵⁶ Buracos Brancos foi tema de uma monografia do curso Teorias dos Processos de Criação nas Mídias (Cecília Salles).

(a criação não teria sido uma explosão como o Big Bang, mas um grande “salto”) e a dos matemáticos Blake Temple e Joel Smoller, que “refinam a teoria do Big Bang, apontando um modelo em que a explosão ocorreu dentro de um buraco negro em um espaço já existente e as “ondas de choque dessa explosão estão se expandindo num espaço infinito”; o universo “estaria emergindo de um buraco branco, oposto ao buraco negro porque, em vez de atrair matéria, como este último, ele a repele e expulsa”⁵⁸.

Calvino também não passou em *branco* pela teoria dos “buracos”, e em *Novas Cosmicômicas* (publicação *Todas as Cosmicômicas*, Calvino, 2007)⁵⁹ parte do enunciado científico abaixo para elaboração de mais um conto de *Qfwf* (na seqüência, trechos selecionados do conto:

Quasar, galáxias de Seyfert, objetos B.L. La-certae ou, mais em geral, núcleos galácticos ativos têm chamado a atenção dos astrônomos nos últimos anos pela enorme energia que emitem, numa velocidade de até dez mil quilômetros por segundo. Há motivos válidos para acreditar que o motor central das galáxias seja um buraco negro de massa enorme.

A Astronomia, nº 36

Os núcleos galácticos ativos poderiam ser fragmentos não eclodidos no momento do big bang, nos quais estaria em andamento um processo exatamente oposto ao dos buracos negros, com expansão explosiva e liberação de enormes quantidades de energia (“buracos brancos”). Eles poderiam ser explicados como extremidades oriundas de uma ligação entre dois pontos do espaço-tempo (pontes de Einstein-Rosen) que expelem matéria devorada por

⁵⁷ (www.terra.com.br/curiosidades/ciencia_17.htm – acesso em 11/07/06)

⁵⁸ (www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u10121.shtml - 17/09/2003 - acesso em 20/06/2006)

⁵⁹ Pensamos estar sendo inéditos em apontar essa metáfora, mas nem isso Calvino nos deixou. É certo que não utiliza como metáfora do espaço potencial criativo, mas sim como modo de ser do protagonista do conto: *Qfwfq*.

um buraco negro situado na extremidade de entrada. Segundo essa teoria, é possível que uma galáxia de Seyfert, distante cem milhões de anos-luz, esteja expelindo agora gás sorvido em outro canto pelo universo há dez bilhões de anos. É até mesmo possível que um quasar distante dez bilhões de anos-luz tenha surgido, como vemos agora, com o material que chegou de uma época futura, provindo de um buraco negro que, para nós, só se formou hoje.

Paolo Maffei, *I mostri del cielo*, p. 210-5

(Calvino, 2007, p. 349, grifo nosso).

Para quê, então, o ciclo tornaria a se repetir? Não sei de nada, não quero saber, não quero pensar nisso; agora, aqui, minha escolha está feita: estou implodindo como se o precipitar centrípeto me salvasse para sempre de dúvidas e erros, do tempo das transformações efêmeras, da descida escorregadia do antes e do depois, para fazer com que eu tenha acesso a um tempo estável, firme, acabado, e alcançar a única condição definitiva, compacta, homogênea. Explodam sim, se assim lhes apraz, irradiem-se em setas infinitas, prodigalizem-se, esbanjam, joguem-se fora: estou implodindo, desabo dentro do abismo de mim mesmo, em direção ao meu centro sepultado, infinitamente (Calvino, 2007, p. 350)

Não se distraiam divagando sobre os comportamentos irrefletidos de hipotéticos objetos quase estelares nos confins incertos do universo: olhem para cá, para o centro da nossa galáxia, onde todos os cálculos e os instrumentos indicam a presença de um corpo de massa enorme que, no entanto, não se vê. Teias de aranha de radiações e de gás, presas talvez desde o tempo dos últimos estrondos, provam que ali no meio jaz um desses denominados buracos, já apagado como uma velha cratera. Tudo o que nos cerca,

a roda dos sistemas planetários e constelações e ramos da via Láctea, todas as coisas em nossa galáxia se sustentam no eixo dessa implosão que afundou para dentro de si mesma. É aquele o meu pólo, meu espelho, minha pátria secreta. Não tem nada que sentir inveja das galáxias mais distantes cujo núcleo parece explosivo: mesmo ali, o que conta é o que não se vê. Tampouco de lá aparecerá alguma coisa, acreditem: o que fulgura e redemoinha em velocidade impossível é apenas o alimento que será esmigalhado no pilão centrípeto, assimilado à outra maneira de ser, a minha (Calvino, 2007, p. 252).

Cada percurso do tempo procede em direção ao desastre em um sentido ou no sentido oposto e sua interseção não forma uma rede de trilhos regulados por desvios e por ramais, e sim um emaranhado, um nó...

Sei que não tenho de dar ouvidos às vozes, nem dar crédito a visões ou a pesadelos. Continuo cavando no meu buraco, em minha toca de toupeira (Calvino, 2007, p. 35; grifo nosso).

Na voz de *Qfwfq*, Calvino caminha (novamente) entre a tensão de duas forças opostas: explosão (irradiação, claridade, brancura) e implosão (movimento para dentro, escuridão). Tarefa complexa, Morin nos alenta: “o princípio dialógico permite-nos manter a dualidade no seio da unidade. Associa dois termos ao mesmo tempo complementares e antagônicos” (Morin, 1990, p.107). O ritmo do processo é coreografado no caminhar entre as polaridades. “A complexidade é a dialógica ordem/ desordem/ organização. Mas, por detrás da complexidade, a ordem e a desordem dissolvem-se, as distinções dissipam-se” (Morin, 1990, p. 151).

Já é difícil para mim compreender se Faria agora estaria cavando para mergulhar no mar aberto ou para penetrar na gruta cheia de ouro. Em um caso ou no outro, observando bem, ele tende ao mesmo ponto de chegada: o lugar da multiplicidade das coisas possíveis. Por vezes represento essa multiplicidade concentrada numa resplandecente espelunca subterrânea, por vezes a vejo como uma explosão se irradiando. **O tesouro de Montecristo e a fuga de If são duas fases de um mesmo processo, talvez sucessivas talvez periódicas como numa pulsação** (Calvino, 2007, p. 265; grifo nosso).

Calvino aparenta pelas suas colocações e observações de *si mesmo* ser mais direcionado “para dentro” que “para fora”, mais “cristal” que “chama”, mais ao ocultar-se que ao exhibir-se. Já vimos e reiteramos citações que mostram seu desejo de sentir-se invisível, estar fora do *self*, ocupar um outro lugar:

Sempre que tento um livro tenho de justificá-lo com um projecto, um programa. De que vejo logo as limitações. Então ponho-o ao lado de outro projecto, muitos projectos, e acabo por me bloquear. Juntamente com o livro a escrever tenho sempre de inventar o autor que o escreve, um tipo de escritor diferente de mim e de todos os outros de quem vejo bem os limites. (Calvino, 1996, p. 189).

Em uma entrevista de 1978 (um ano antes da publicação de *Se um Viajante Numa Noite de Inverno*) a Daniele del Giudice cita a busca pela impessoalidade, pela “ausência”, ou por um lugar a ser ocupado por outros “eus”:

Entrevistador: Ao procurar a harmonia, apontaste para a grande racionalidade. É a matemática das metáforas geométricas (no ciclo dos Antepassados), o cálculo combinatório das estruturas (no *Castelo dos Destinos Cruzados* e nas *Cidades*). Sempre perfeito e mais requintado, cada vez mais “acima”. No cume não estará o silêncio?

Calvino: Sim, e nesse aperto vivo já há anos, e não sei se arranjurei maneira de sair dele. Até o cálculo, a geometria, **são necessidade de uma coisa não individual**. Já disse que o facto de existir, a minha biografia, o que me passa pela cabeça, não autoriza o meu escrever. Mas o fantástico para mim é o oposto do arbitrário: uma via para alcançar o universal da representação mítica. Tenho de construir objectos que existam por si, coisas como **cristais**, que correspondam a uma racionalidade impessoal. E para que o resultado seja “natural” tenho que recorrer ao artifício extremo. Com o falhanço que implica, visto que **na obra acabada há sempre algo de arbitrário e de impreciso que me deixa insatisfeito**.

(...)

Calvino: Entre as *Cidades Invisíveis* há uma sobre andas, e os habitantes olham lá de cima a sua própria ausência. Talvez para compreender quem sou tenha de observar de um ponto do qual poderia estar e não estou. Como um velho fotógrafo que se põe em pose diante da objectiva e corra depois a carregar no botão, fotografando o ponto onde podia estar e não está. Se calhar é desse modo que os mortos olham os vivos, misturando interesse e incompreensão. **Mas isto penso-o quando estou deprimido. Nos momentos eufóricos penso que esse vazio que não ocupo poderá ser preenchido por um outro eu próprio, que faz as coisas que deveria ter feito e não soube fazer. Um eu próprio que só daquele vazio poderá brotar** (Calvino, 1996, p. 190, 192; grifo nosso).

“No cume não estará o silêncio”... ?

Alguns amigos escritores acompanharam a trajetória de Calvino e sua construção arquitetônica textual complexa, como “a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins” (Calvino, 2006, p.10). Dos artigos publicados após sua morte, na opinião de Natália Ginzburg, o de Pietro Citati consegue apontar a mudança que ocorreu com o autor:

Sem descanso e com tenacidade sempre crescente, com uma capacidade extraordinária para captar e transmitir as vibrações, Calvino pesquisou nessa zona escura da nossa existência que jaz oculta por detrás de nossos sentimentos e pensamentos, buscando nas frestas, nas profundezas e abismos do espírito. (...). Sua mente experimentou uma mudança profunda. Converteu-se na mente mais complexa, mais labiríntica, envolvente e arquitetônica de toda a literatura moderna italiana... Não deixou de afirmar ou excluir nada, já que cada afirmação, gerava sua própria negação e, cada negação, por sua vez, sua própria afirmação, e assim cada vez mais, em um movimento vertiginoso que às vezes o deixava incapaz de falar e escrever (Citati, *apud* Ginzburg, Ficcões 5).

Natália Ginzburg, escritora e amiga de Calvino, publicou um comentário sobre o escritor, logo após sua morte, em 1985:

Pouco a pouco, as paisagens verdes e frondosas, a neve reluzente, a luminosa luz do dia, foram desaparecendo dos livros de Calvino. Uma luz nova é captada através de seus livros, nem ensolarada nem

luminosa, senão branca: **não exatamente fria, mas imperceptível, sem alegria de viver, branca e deserta como a lua.**

Entretanto, em *As Cidades Invisíveis*, na minha opinião, o seu melhor livro, essa evolução é bastante visível. **É verdade que o mundo aparece ali radiante, múltiplo, salpicado de miríades de cores, mas parece que o olhar, que contempla e busca, está a ponto de se afastar para sempre** (Ginzburg, Ficcões 5; grifo nosso).

Pasolini também escreve sobre a “brancura” de *As Cidades Invisíveis* (Pasolini, 1979), como se a obra realmente se apresentasse de forma cristalina. A *exatidão* dos *cristais*, com todas suas múltiplas e complementares facetas. Mas que característica de *brancura* é essa? Terá uma *consistência* corpórea transparente ou opaca? Uma é a *brancura* da forma. Mas há outra *brancura*, presente paradoxalmente nos vazios e nas completudes (integração).

Produção de passagem, área transacional. Para Anne Cauquelin “vínculo invisível dos lugares visíveis”. Talvez os “nós”, os “picos”, os “lugares visíveis” da *rede* sejam os índices do processo criador. Índices corporificados gerados e auto-gerados na substância intermediária, *branca*, integral, plena e prenhe, gestora das ações, da produção.



O que chamamos o começo é muitas vezes o fim

E fazer um fim é fazer um começo.

O fim é de onde nós partimos (Elliot)

CONSIDERAÇÕES FINAIS (Iniciais)

Às vezes parece-me que nunca deitei nada fora, outras vezes que não fiz outra coisa senão pôr de lado. Em qualquer experiência tem de se procurar a substância, que é afinal o que fica. Eis um “valor”: deitar fora muita coisa para poder conservar o essencial (Calvino, 1996, p.193).

Este valor essencial, esta “substância que fica”, não seria o tema da sexta proposta para o próximo milênio a ser desenvolvida em *Consistência*?

Não seria sobre a coerência articulada de cada “obra” em seu conjunto? A densidade construída e tecida do *Projeto Poético* em possíveis exemplos, “lugares visíveis”, que por ele seriam citados, a exemplo dos outros ensaios? Segundo o dicionário, uma das definições para *consistência* é: “característica de um corpo encarado do ponto de vista da homogeneidade, coerência, firmeza, compacidade, aderência, resistência, densidade, viscosidade etc. dos seus elementos constituintes” (Houaiss).

Reunimos neste trabalho o verbo de um autor que faz do processo de criação matéria e tema de reflexão, e que busca como método de criação, abrir-se ao máximo da *combinatoriedade*, para poder então se limitar e encontrar num exercício de clarificação do complexo a lapidação de um texto límpido e exato como a forma de um *crystal*. Mas em meio aos movimentos e interações presentes

nos processos de criação, existem as *vertigens*, as perdas do autocontrole, por mais listadas, declaradas e nomeadas forem as propostas de *exatidão*.

Cientes da complexidade do processo de criação, em meio a todas as suas interações constituintes, consideramos que efetivamente os jogos combinatórios ocuparam predominate interesse no *Projeto Poético* do escritor. As combinações e suas possibilidades corroboraram significativamente para Calvino chegar a sua conceituação (ou definição) sobre *Multiplicidade*. Conceito este, em ampla consonância e ressonância com as expressões artísticas, científicas, filosóficas etc da contemporaneidade.

Reabilitar unicamente o tempo não é suficiente; o novo universo, ao nascer, fez-nos descobrir a sua complexidade. O tempo é uno e múltiplo. É simultaneamente contínuo e descontínuo, eventual, agitados por rupturas e sobressaltos que rompem o seu fio e eventualmente recriam, noutros sítios, outros fios. Este tempo é, no mesmo momento, o tempo das derivações e dispersões, o tempo das morfogêneses e dos desenvolvimentos (Morin, *apud* Castro e Silva, 2002, p. 114).

Foram muitas as escritas de Calvino aqui citadas e, reiteramos que este trabalho foi construído através da voz do escritor sobre seu processo de criação, tanto nas escrituras criadas com esta finalidade, quanto em fragmentos de obras publicadas onde esta reflexão se presencia. Esperamos que este texto tenha utilidade para outras pesquisas sobre o autor, seu processo, bem como de processos gerais sobre o ato criador, desdobrando e multiplicando estas vozes em outros diálogos.

E encerraremos como iniciamos, com uma seleção de citações que nos permitem o desenho indissociável criador / criatura, *Geneticista de Si Mesmo*:

Especular, refletir: toda atividade do pensamento me remete aos espelhos. Segundo Plotino, a alma é um espelho que cria as coisas materiais refletindo as idéias de uma razão superior. Talvez seja por isso que eu preciso de espelhos para pensar: só consigo concentrar-me quando em presença de imagens refletidas, como se minha alma tivesse necessidade de um modelo para imitar toda vez que exercita sua virtude especulativa. (O adjetivo assume aqui todos os seus significados: sou ao mesmo tempo um homem que pensa e um homem que tem negócios, além de ser colecionador de aparelhos ópticos).

É minha imagem o que desejo multiplicar, mas não por narcisismo ou por megalomania, como se poderia facilmente pensar. Ao contrário: é para esconder, em meio a tantas imagens ilusórias de mim mesmo, o verdadeiro eu que as faz mover-se. Por isso, se não tivesse receio de ser mal interpretado, não me oporia a reconstruir em minha casa um cômodo inteiramente forrado de espelhos, conforme o projeto de Kircher, onde eu me veria caminhar no teto, de cabeça para baixo, e levantar vôo das profundezas do assoalho (Calvino, 2005, p. 165, 166).

Foto: Sebastião Salgado

Gostaria muito de ser desses escritores que têm uma coisa a dizer bem clara na cabeça e por toda a vida a defendem através da sua obra. Gostaria, mas não sou; a minha relação com as ideias é mais complexa e problemática; penso sempre os prós e os contras de todas as coisas e tenho de construir de cada vez um quadro muito articulado. É esta a razão por que passo até muitos anos sem publicar, trabalhando à volta de projectos que entram continuamente em crise (Calvino, 1996, p. 231).

“Autobiografia em terceira pessoa: cada experiência de *Palomar* é uma experiência minha” (Calvino, *apud* Castro e Silva, 2002, p.18). Em um capítulo de *Palomar* (Calvino, 2000) – *O Modelo dos Modelos* - o escritor parece estar falando da trajetória do seu processo de criação, de uma perspectiva distanciada e retrospectiva:

Houve na vida do senhor Palomar uma época em que sua regra era esta: primeiro, construir um modelo na mente, o mais perfeito, lógico, geométrico possível; segundo, verificar se tal modelo se adapta aos casos práticos observáveis na experiência; terceiro, proceder às correções necessárias para que modelo e realidade coincidam (p.97)

(...) Precisava conseguir ter presente por um lado a realidade informe e demente da convivência humana, que só gera monstruosidades e desastres, e por outro lado um modelo de organismo social perfeito, desenhando com linhas nitidamente traçadas, retas e círculos e elipses, paralelogramos de forças, diagramas com abscissas e ordenadas (p.97)

(...) A regra do senhor Palomar foi aos poucos se modificando: agora já desejava uma grande variedade de modelos, se possível

transformáveis uns nos outros segundo um procedimento combinatório, para encontrar aquele que se adaptasse melhor a uma realidade que por sua vez fosse feita de tantas realidades distintas, no tempo e no espaço (p.98,99)

(...) Analisando assim as coisas, o modelo dos modelos almejado por Palomar deverá servir para obter modelos transparentes diáfanos, sutis como teias de aranha; talvez até mesmo para dissolver os modelos, ou até mesmo para dissolver-se a si próprio (p.99)

Segundo Chichita, após sofrer a hemorragia cerebral (que o levou a morte em setembro de 1985) Calvino, em estado de vigília, chegou a falar aos médicos palavras sobre *paralelas* e *perpendiculares*. Também disse duas frases: “Os óculos, são o julgamento”⁶⁰ e “Je suis un abat-jour allumé” (Castro e Silva, 2002, p. 207, 208).

Em mais uma citação de pares opostos e complementares ele diz:

Dou-me conta de que esta conferência, fundada sobre conexões invisíveis, acabou se ramificando em diversas direções, com o risco de se tornar dispersa. Mas todos os temas de que tratei nesta tarde, e talvez também aqueles da primeira conferência, podem ser unificados, já que sobre eles reina um deus do Olimpo ao qual rendo tributo especial: Hermes-Mercúrio, o deus da comunicação e das mediações, que sob o nome de Toth inventou a escrita, e que, segundo nos informa Jung em seus estudos sobre a simbologia alquímica, representa como “espírito Mercúrio” também o *principium individuationis*.

⁶⁰ A reflexão de Calvino sobre o olhar, a visualidade, os instrumentos ópticos, enfim, tudo que se refere ao sentido da visão mostra-se tão significativa que pode ser material para outra tese.

Mercúrio, de pés alados, leve e aéreo, hábil e ágil, flexível e desenvolto, estabelece as relações entre os deuses e entre os deuses e os homens, entre as leis universais e os casos particulares, entre as forças da natureza e as formas de cultura, entre todos os objetos do mundo e todos os seres pensantes. Que patrono melhor poderia escolher para o meu projeto literário? (Calvino, 1998, p. 64).

(...) Meu caráter apresenta sem dúvida os traços tradicionais da categoria a que pertenço: sempre permaneci um saturnino, por mais diversas que fossem as máscaras que procurasse usar. Minha veneração por Mercúrio talvez não passe de uma aspiração, um querer ser: sou um saturnino que sonha ser mercurial, e tudo o que escrevo se ressent de essas duas influências (Calvino, 1998, p. 65).

Consideramos Calvino mais mercurial do que pensa. Imerso na tensão das influências complementares o autor alcança, através de seu estado *saturnino* o projeto comunicativo de *Mercúrio*.

Encerramos esta tese com a iconografia da carta do *Louco*, ou o *Bobo*, que geralmente nos tarôs corresponde ao número zero (0), vazio absoluto, infinito; em alguns, mais raramente, aparece como número vinte e dois (22), ou seja, a carta final dos arcanos maiores. Início e fim, tal como o *uroboros*, o círculo do eterno retorno, a carta encontra-se em movimento perpétuo, em circularidade, constando aqui como emblema do *inacabamento* inerente a todos os processos.

A unidade deste tempo uno e múltiplo, associado e dissociado, é a imagem do movimento espiral, simultaneamente irreversível e circular, voltando-se sobre si mesmo, mordendo a cauda, encerrando-se continuamente na sua reabertura, recomeçando-se continuamente no seu escoamento (Morin, *apud* Castro e Silva, p. 146).

Sabes que o meu mecanismo nunca me leva a apostar numa única carta. Por isso estou distante das figuras heróicas da cultura deste século. As três cartas finais do castelo são três alternativas possíveis, unidas na combinação. Mas se o bobo vencer nascerá em mim a necessidade de desfazer-lhes os truques (Calvino, s/d p. 191, 192).



“Desfazer-lhes os truques”,

re-embaralhar as cartas
e re-iniciar o jogo...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, Dudley. *Sergei Eisenstein*. In: *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso* (Introdução, Tradução e Notas: Pedro Garcez Chirardi).

AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções - Disjunções – Transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume: ECA – USP, 1996.

BARBOSA, Pedro e CAVALHEIRO, Abílio. *Teoria do Homem Sentado*. Porto: Edições Afrontamento, 1996.

BARENGHI, Mario. *Calvino et le spectacle*. Europe, nº815, mars, 1997.

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983 (Coleção Arte e Cultura; v. nº5).

BEIGUELMAN, Giselle. *O Livro Depois do Livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BERNADET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Edusp, 1994.

BOONE, Silvana. *Hiperfídia: criação e produção do CD-ROM a arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. Dissertação: PUC-SP/ Universidade de Caxias do Sul, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *O Jardim de Veredas que se Bifurcam*. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

CALVINO, Ítalo. *O Castelo dos Destinos Cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Ordem e Complexidade*. ÁGORA. Revista da Universidade Potiguar – UnP (Entrevista com Italo Calvino publicada pela Revista *Europe*, nº 817, Paris, março 1997, realizada por Gregory L. Lucente).

_____. *O Caminho de San Giovanni*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O Mar da Objetividade* (1959). In: *Una Pietra Sopra*. Turim: Einaudi, 1980.

_____. *Por que Ler os Clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Prefácio de *Os Nossos Antepassados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- _____. *Se um Viajante numa noite de Inverno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- _____. *Se numa noite de inverno um viajante*. Lisboa: Veja; s/d
- _____. *Se um Viajante numa noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Cibernética e Fantasmas: Apontamentos Sobre a Narrativa como Processo combinatório* (1967).
- _____. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Um Eremita em Paris*. Lisboa: Teorema, 1996.
- _____. (Org.). *Contos Fantásticos do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Fábulas Italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A Trilha dos Ninhos de Aranha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Mundo Escrito e Mundo Não Escrito*. 1983.
- _____. *O Desafio ao Labirinto. "Il menabò 5"*. Einaudi, Turim, 1962.
- _____. *Lettere*. Milano: Mondadori, 2000.
- _____. *O Dia de um Escrutinador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A Especulação Imobiliária*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Marcovaldo ou As Estações na Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O Visconde Partido ao Meio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Os Amores Difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *As Cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Todas as Cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *O Barão nas Árvores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O Cavaleiro Inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Sob o Sol-Jaguar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *De Fábula*. Madrid: Siruela, 1998.

CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O Tao da Física*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CARRIÈRE, Jean – Claude e BONITZER, Pascal. *Prática do Roteiro Cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CASTRO e SILVA, Gustavo. *Pequena Cosmologia do Homem: os saberes do herói Italo Calvino*. Tese: PUC-SP, 2002.

COLAPIETRO, Vincent. *The Loci of Creativity: Fissured Selves, Interwoven Practices*. In: *Manuscrita*. São Paulo: Annablume, 2003.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia, vol 1*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EDITORIAL TEOREMA. *Italo Calvino um Roteiro*. Lisboa: Teorema, 1996.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

FALCETTO, Bruno. *Le cose e le ombre. "Marco Polo": Calvino scrittore per il cinema*. In: BARENGHI, CANOVA, FALCETTO. *La Visione dell'Invisible*. Venezia: Mondadori, 2002.

GARAY, Elizabeth Sánchez. *Escritura Lúdica y Visiones Del Mundo: Voluntad Poética*. Em: *Italo Calvino. Voluntad e Ironia*. Zacatecas: Universidade Autónoma de Zacatecas; Fondo de Cultura Económica - México, 2000.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Me Alugo para Sonhar*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2001.

GINZBURG, Natalia. *O sol e a lua: recordando Italo Calvino*. In: *Ficções 5*. Editora 7 letras.

GODO, Carlos. *O Tarô de Marselha*. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

GRESSILON, Almuth. *Méthodes de Lecture*. In: *Lês Manuscrits dès Ecrivains*. CNRS éditions / Hachette, 1993.

GRESSILON, Almuth. *Devagar: Obras*. In: *Criação em Processo (Ensaio de Crítica Genética)*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

- HAY, Louis. *A Literatura sai dos Arquivos*. Em: SOUZA, E. M. & Miranda, W.M. (orgs). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- HAZZAN, Samuel. *Fundamentos de Matemática Elementar, 5: combinatória, probabilidade*. São Paulo: Atual, 2004.
- HEIM, Michael. *The Cyberspace Dialectic*. In: LUNENFELD, Peter (ed.). *The Digital Dialectic*. Cambridge: The Mit Press, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora . *Cinema e Montagem*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1993.
- LÉVY, Pierre. O Ciberespaço e a economia da atenção. In: PARENTE, André. Org. *Tramas da Rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- _____. *As Tecnologias da Inteligência: O futuro do pensamento na Era da Informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LOMBARDI, Andréa. *O Livro do Estilo. A correspondência do escritor italiano Italo Calvino publicada na Itália*. In: *INSIEME*. N° 6. São Paulo: APIESP, 1995.
- LONGHI, Raquel Ritter. *Escritura em Hipertexto: uma abordagem do Storyspace*. Tese: PUC-SP, 2004.
- LYON, David- *Pós Modernidade*. São Paulo: Paulus, 1994.
- LYRA, Bernadette. *A Nave Extraviada*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1995 (Selo Universidade; 29).
- ISER, Wolfgang. *O Jogo do Texto*. In: *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *Eisenstein, Geometria do Êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 2002 (Coleção Campo Imagético).
- _____. *O Sonho de Mallarmé*. In: *Máquina e Imaginário. O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- _____. *Hipermídia: O labirinto como Metáfora*. In: *A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias*. DOMINGUES, Diana (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- MANUSCRÍTICA. *Revista de Crítica Genética* 11. São Paulo: Annablume, 2003.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo : Cultrix, 1969.

MONTORO, Maria J. Calvo. *Ítalo Calvino*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. 2. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

_____. *A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *O Método 4: as idéias*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. *Amor, Poesia, Sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: O Futuro da Narrativa no Ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural: Editora Unesp, 2003.

MUSSO, Pierre. *A Filosofia da Rede*. In: PARENTE, André. Org. *Tramas da Rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PARENTE, André. Org. *Tramas da Rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. *O Virtual e o Hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. *Italo Calvino: Lê città invisibili*. In *Descrizonidi descrizioni*. Turim, Einaudi: 1979.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo; Abril Cultural.

PELLEGRINI, Tânia...[et. al.]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PESSOA NETO, Anselmo. *Ítalo Calvino – As Passagens Obrigatórias*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

PIAGET, Jean. *O Nascimento do Jogo*. In: *A Formação do Símbolo na Criança*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

PINO, Cláudia Amigo. *A Ficção da Escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PRIGOGINE, Ilya. *As Leis do Caos*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. *O Fim das Certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

QUEIROZ, João. *Semiose Segundo C. S. Peirce*. São Paulo: EDUC; FAPESP: 2004.

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de Estilo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

REHEM, Reheniglei Araújo. *O Processo Criativo de Italo Calvino em Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Dissertação: PUC-SP, 2000.

SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística*. São Paulo, Annablume, 2001.

_____. *Crítica Genética: Uma (nova) Introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Redes da Criação – Construção da Obra de Arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. *Crítica Genética e Semiótica: Uma Interface Possível*. In: *Criação em Processo (Ensaio de Crítica Genética)*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

_____. *Crítica Genética: Uma (nova) Introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.

SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth. *Escritura Lúdica y Visiones Del Mundo: Voluntad Poética*. Em: *Italo Calvino. Voluntad e Ironia*. Zacatecas: Universidade Autónoma de Zacatecas; Fondo de Cultura Económica - México, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *A Assinatura das Coisas – Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *A Teoria Geral dos Signos. Semiose e Autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. *O Método Anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. *Por que as Comunicações e as Artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Editora Ática (Série Temas, vol.20.1997), 1992.

URBAN, Paulo Humberto. *O que é Tarô*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

VALÈRY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. Em: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VANOY, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Papyrus. 1994.

WINNICOTT, Donald Woods. *O Brincar & a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

_____. *Os Bebês e Suas Mães*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983 (Coleção Arte e Cultura; v. nº5)

ZULAR, Roberto (org.). *Criação em Processo – Ensaio de Crítica Genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BARBOSA, Pedro. <http://www.pedrobarbosa.net>

<http://www.pedrobarbosa.net/SINTEXT-pagpessoal/SINTEXT.HTM> (15/01/2007)

LONGHI, Raquel R. *Narrativas Digitais e Estruturas Circulares*. Porto Alegre: Revista FAMECOS - nº 14, abril 2001 (quadrimestral Novas Tecnologias).

<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/14/a09v1n14.pdf> (15/01/2007)

MATUCK, Artur. *Ars Combinatória e o texto Contrinatório*. São Paulo, 2001.

http://www.eca.usp.br/prof/matuck/ars_combinatoria.htm (13/10/06).

MIXCO, Miguel Huevo. <http://www.revistanumero.com/30carta.htm> - acesso em 23/07/2007

www.ouliipo.net/contraintes - acesso em 15/05/2006

LUZ, Rogério. <http://www2.uol.com.br/percurso/main/pes03/LuzWinnicott.htm> - acesso em 26/06/2006

www.terra.com.br/curiosidades/ciencia_17.htm – acesso em 11/07/06

www1.folha.uol.com.br/foha/ciencia/ult306u10121.shtml - 17/09/2003 - acesso em 20/06/2006

APÊNDICE – I

COMPLEXUS, OU O JARDIM DE YASMIN

(caminhos de uma tese)

A idéia de que tudo no universo se interliga e corresponde não o abandona jamais: uma variação de luminosidade na nebulosa de Câncer ou a condensação de um amontoado globular na de Andrômeda não podem deixar de ter uma influência qualquer sobre o funcionamento dos toca-discos ou sobre o frescor das folhas de agrião em seu prato de salada... (Calvino, 2000, p.105).

Escrevo aqui uma *nota* parodiando o procedimento de Calvino, para registrar em linhas gerais o processo de construção desta tese. Além da necessidade de explicitar brevemente a construção deste texto, outras “obsessões *calvinianas*” tentaram se apoderar de meu pensamento ao longo da escrita desta tese. Fiquei muito propensa (e até mesmo um tanto presa) a tentar formatar a tese em uma estrutura de regularidade geométrica, buscando compor “x” capítulos com “x” sub-capítulos espelhados em simetria e com determinada circularidade, como o índice de *As Cidades Invisíveis*. Tive que abdicar para seguir em frente. Não fosse o prazo imperativo, eu continuaria tentando (e enlouquecendo).

Como comentei na introdução, no início da pesquisa a minha proposta era analisar a obra *O Castelo dos Destinos Cruzados* e realizar uma tradução intersemiótica a partir dela, em forma de um roteiro audiovisual. Minha trajetória nos terrenos da criação artística compõe-se de experiências (conhecer, pensar e fazer) no âmbito das artes visuais e do audiovisual. De repente vi-me com um objeto literário em mãos. Por que sempre ramifico minhas buscas aparentemente em caminhos tão diversos? Penso nos pares dialéticos citados na reflexão sobre o processo de Calvino (*Exatidão e Multiplicidade*, *Saturno e Mercúrio*, *Implosão e Explosão*) e pergunto-me onde está o “arquivo oculto” em

que se encontra minha coerência interna... o fio (fios) que tece a complexidade de minha rede. Há uma unidade (*ordem*) em meio a tantos interesses múltiplos e antagônicos (*complexidade*)? Entre minha dissertação de mestrado (face *dionisíaca* – Almodóvar) e essa tese de doutorado (face *apolínea* – Calvino) há elementos ou intenções similares?

_ Você viaja para reviver o seu passado? – era, a esta altura, a pergunta do *Khan*, que também podia ser formulada da seguinte maneira: _ Você viaja para reencontrar o seu futuro?

E a resposta de *Marco*:

_ Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá (Calvino, 2006, p. 29)

Quanto ao caminho da pesquisa já ficou claro pelo seu desenvolvimento. Segui em busca das combinações geradoras de multiplicidade. O roteiro continua um projeto a ser desenvolvido, devido à ampliação do objeto de pesquisa e do curto espaço de tempo, aliado à intensa produção e estudos exigido pelo ambiente acadêmico. Muitos quereres ficaram pelo caminho, e não são desilusões, ao contrário, são possibilidades, percursos de vir-a-ser, virtualidades, “espaços potenciais a serem preenchidos ludicamente”. Eu gostaria que a forma da tese espelhasse o seu conceito, talvez uma hiper-tese, meta-tese, ou ainda que tivesse uma tradução visual (pensamos em fazer juntas, eu e uma amiga artista plástica, a Margô), mas realmente não consegui coordenar tempo, espaço e a complexidade de minha nova vida rotineira. Estava num estado de quase-equilíbrio (nada de “estruturas dissipativas”) quando de repente vi-me com casa, marido, e um novo ser a caminho, além da gestação dessa tese, de um projeto audiovisual que há anos ficou em estado embrionário e por fim resolveu se desenvolver. E também o trabalho ligado à museologia.

É preciso ver a complexidade onde ela parece em geral ausente como, por exemplo, na vida quotidiana.

Esta complexidade foi apreendida e descrita pelo romance do século XIX e do início do século XX. Quando nessa mesma época a ciência tenta eliminar o que é individual e singular, para só reter leis gerais e identidades simples e fechadas, quando afasta mesmo o tempo da sua visão do mundo, o romance, pelo contrário (Balzac em França e Dickens na Inglaterra), mostra-nos seres singulares nos seus contextos e no seu tempo. Mostra que a vida mais quotidiana é, de facto, uma vida onde cada um representa vários papéis sociais, segundo o que é na sua casa, no seu trabalho, com amigos ou com desconhecidos. **Vê-se que cada ser tem uma multiplicidade de identidades, uma multiplicidade de personalidades nele próprio, um mundo de fantasmas e de sonhos que acompanham a sua vida** (Morin, 1990, p. 83, 84; grifo meu)

Conectava a Internet para pesquisar o objeto do doutorado, mas inevitavelmente meus dedos perseguiam no site de busca nomes de itens que mais me interessavam no momento: gestação (semana a semana), amamentação, parto etc. *Yasmin* chegou em março deste ano. O Vídeo Sapucaia também. E mais este parto agora no final. Ano intenso!

Preparamos para receber a pequena uma decoração simples, mas carinhosa e alegre, com tons de verdes e azuis nas paredes e bichos e flores pelo quarto chamado: *O Jardim de Yasmin*. Sim, no jardim de Yasmin os “caminhos também se bifurcam” (não tínhamos pensado no jardim *Borgeano* quando batizamos o quarto), atrás de cada brinquedo há muitos pontos de conexão. A borboleta Andréia está dependurada sobre o trocador. Ela conecta-se por semelhança a todos os voadores personagens do quarto (todo mundo tem nome próprio). Conecta-se em oposição aos seus irmãos animais que andam na terra. Conecta-se com o artesanato que a criou, com suas cores, sua técnica. Também se relaciona com sua música etc. Mas as maiores ações combinatórias estão nos quadrinhos: pequenas telinhas que formam, uma ao lado da outra em seqüencialidade, uma faixa decorativa horizontal. No “chá-de-

bebê” convidamos os amigos para pintarem cada um uma telinha para o quarto, para a Yasmin, sendo a única “restrição” uma estrela-flor centralizada, para garantirmos uma unidade mínima que as ligasse, além da dimensão. Todos gostaram de pintar e esses “quadrinhos” alegram muito o ambiente. Yasmin adora. São pouco mais de cinqüenta, e oferecem muitas possibilidades combinatórias. Por enquanto nós é que ficamos trocando de lugar; em breve é ela que vai fazer a “curadoria”.



O Jardim de Yasmin

Nas meditações que o espaço-tempo das mamadas propicia, pensamos, eu e o pai, em criar um livro para ela, com as referências do seu ambiente, com os elementos “vivos” que habitam o seu quarto. Primeiramente será em formato tradicional, com papel, texturas etc, para depois ter sua tradução / criação hipermidiática, com muitos jogos e hipertextualidades. Pode-se criar um “mundo-escola” nesse ambiente. Cada “quadrinho” leva a leituras estéticas diversas, que podem abrir “links” para a pessoa que o pintou, para a profissão que ocupa, para o lugar em que mora, as relações umas com as outras, as relações com Yasmin: avós, amigos...

Há uma *mandala* em processo de criação na parede (Victor está pintando) e uma telinha em branco em meio a todas: aguarda o preencher lúdico da *Florzinha* central do jardim.



Trata-se pelo menos de reconhecer o que foi ignorado nas teorias da evolução: a

inventividade e a criatividade. A criatividade foi reconhecida por Chomsky como um fenômeno antropológico de base. É preciso acrescentar que a criatividade marca todas as evoluções biológicas de maneira ainda mais espantosa que a evolução histórica, a qual está ainda longe de ter redescoberto todas as invenções da vida, a começar pela maravilha que é a célula (Morin, 1990, p. 77).

Acho que eu sempre gostei muito de histórias, de jogos, de mitologias (será esse o fio de Ariadne?)

O processo é inacabado, mas esta tese precisa de um fechamento (são poucas horas para impressão). Está na hora de pedir auxílio a “Nossa Senhora da Conclusão”.

São muitas as invocações de Nossa Senhora (não tenho a quantificação, mas sei que são mais de duas mil...). Como existem classificações para momentos os mais diversos, eu sempre brinco de inventar “novas Nossas Senhoras” ¹para socorrer em nossas dificuldades. Já criamos a Nossa Senhora das fraldas, para proteger de “estragos” quando o intestino

funcionava tanto; depois, ao contrário, tivemos que criar outra, pelo sentido inverso (Nossa Senhora do Cocô); também já existem: Nossa Senhora das Cólicas, Nossa Senhora do Sono, Nossa Senhora do Leite (essa é de verdade, mas tivemos que acrescentar uma especificação: Nossa Senhora do Leite em Pó). E a mais clamada atualmente, juntamente com a Nossa Senhora da Tese e a Nossa Senhora do Calvino (a do “Calvário” existe), é a Nossa Senhora da Papinha.

Não consegui falar somente sobre o “fazer” da tese de forma racional, mas além de não ser minha proposição, meu lado *almodovariano-barroco* também exige seu espaço como contraponto.

Bem, o filho já veio. Agora só falta escrever o livro e plantar a Sapucaia.

12 de novembro de 2007.

¹ Tenho profundo respeito a religiosidade e às pessoas; esta brincadeira é puramente associativa e também se relaciona com meu trabalho (sempre às voltas com *Marias e Madalenas*).

Anexo I – NOTA - O CASTELO DOS DESTINOS CRUZADOS²

Dos dois textos que compõem este volume, o primeiro, *O castelo dos destinos cruzados*, foi publicado inicialmente no volume *Tarocchi, il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, pela editora Franco Maria Ricci, de Parma, em 1969. As gravuras que acompanham o texto na presente edição destinam-se a servir de evocação mnemônica das miniaturas reproduzidas nas cores e dimensões originais da edição Ricci. Trata-se do baralho de tarô pintado por Bonifácio Bembo para os duques de Milão por volta da metade do século XV, que hoje se encontra parte na Academia Carrara de Bérghamo, parte na Morgan Library de Nova York. Algumas das cartas do baralho de Bembo acabaram perdidas, entre as quais duas muito importantes para as minhas narrações: *O diabo* e *A Torre*. Nos pontos em que tais cartas vêm designadas em meu texto, não pude por conseqüência estampar à margem a figura correspondente.

O segundo texto, *A taverna dos destinos cruzados*, é construído segundo o mesmo método, mas utilizando o maço de tarôs hoje mais internacionalmente difundido (e que teve, principalmente do surrealismo em diante, uma vasta fortuna literária): *L'ancien tarot de Marseille*, da casa B. – P. Grimaud, que reproduz (numa “edição crítica” estabelecida por Paul Marteau) um baralho impresso em 1761 por Nicolas Conver, maître cartier de Marselha. Diferentemente dos tarôs iluminados, estes se prestam a uma reprodução gráfica, mesmo reduzida, sem perder muito de sua sugestão, exceto no que respeita às cores. O maço “marselhês” não difere muito dos tarôs ainda em uso em grande parte da Itália como cartas de jogar; mas, enquanto nas cartas dos maços italianos a figura é cortada pela metade e repetida de cabeça para baixo, neste cada figura conserva a sua integridade de quadrinho ao mesmo tempo grosseiro e misterioso, que a torna particularmente adaptada à minha

² CALVINO, Ítalo. *O Castelo dos Destinos Cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991 (p.151-1570)

operação de narrar uma história por meio de figuras variadamente interpretáveis.

Os nomes franceses e italianos dos Arcanos maiores apresentam algumas diferenças: *La Maison-Dieu* é para nós *A Torre*, *Le Jugement* é *O Anjo*, *L'Amoureux* é *O Amor* ou *Os Amantes*, do singular *L'Étoile* passamos para o plural *As Estrelas*. Segui um ou outra das nomenclaturas conforme o caso. (*Lê Bateleur* e *Il Bagatto* [O Bateleiro] são nomes de origem obscura em ambas as línguas: sua única significação segura é a de que corresponde ao tarô número um.)

A idéia de utilizar o tarô como máquina narrativa combinatória me veio de Paolo Fabbri que, num “Seminário internacional sobre as estruturas do conto”, realizado em julho de 1968 em Urbino, apresentou uma comunicação sobre “O conto da cartomancia e a linguagem dos emblemas”. A análise das funções narrativas das cartas de adivinhação tinha sido objeto de um primeiro estudo nos escritos de M.I. Lekomčeva e B.A. Uspensky, *A cartomancia como sistema semiótico*, e B.F. Egorov, *Os sistemas semióticos mais simples e a tipologia dos encadeamentos* (que foi publicado em tradução italiana em *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, editado por Remo Faccani e Umberto Eco, pela Bompiani, de Milão, em 1969). Mas não posso afirmar que meu trabalho se valha da contribuição metodológica dessas pesquisas. Delas retive principalmente a idéia de que o significado de cada uma das cartas depende do lugar que esta ocupa na sucessão de cartas que a precedem e a seguem; partindo dessa idéia, procedi de maneira autônoma, segundo as exigências internas de meu texto.

Quanto à vastíssima bibliografia sobre cartomancia e a interpretação simbólica dos tarôs, muito embora tenha dela tomado o devido conhecimento, não creio que haja exercido muita influência sobre o meu trabalho. Preocupe-me principalmente em observar as cartas de tarô com atenção, com olhos de quem não sabe do que se trata, e delas retirar sugestões e associações, interpretando-as segundo uma iconologia imaginária.

Comecei pelos tarôs de Marselha, procurando colocar as cartas de modo que se apresentassem como cenas sucessivas de um conto pictográfico. Quando as cartas enfileiradas ao acaso me davam uma história na qual reconhecia um sentido, punha-me logo a escrevê-la; acumulei assim um vasto

material; posso dizer que grande parte da *Taverna dos destinos cruzados* foi escrita nessa fase; mas não conseguia dispor as cartas numa ordem que contivesse e comandasse a pluralidade dos contos; mudava constantemente as regras do jogo, a estrutura geral, as soluções narrativas.

Estava para desistir, quando o editor Franco Maria Ricci convidou-me a escrever um texto para um livro em que reproduzia os tarôs dos duques de Milão. A princípio pensei utilizar as páginas que já havia escrito, mas logo me dei conta de que o mundo das miniaturas do século XV era completamente diverso do mundo das estampas populares marselhesas. Não só porque alguns Arcanos eram figurados de modo diverso (*A Força* era um homem, sobre *O Carro* havia uma mulher, *A Estrela* não estava nua mas vestida), a ponto de transformarem radicalmente as situações narrativas correspondentes, mas porque essas figuras supunham igualmente uma sociedade diversa, com outra sensibilidade e outra linguagem. A referência literária que me vinha espontaneamente era o *Orlando Furioso*: mesmo que as miniaturas de Bonifácio Bembo tenham precedido de quase um século o poema de Ludovico Ariosto, elas podiam representar muito bem o mundo visual em que a imaginação do poeta se havia formado. Tentei logo compor com os tarôs milaneses algumas seqüências inspiradas no *Rolando Furioso*; assim, não tive dificuldade em construir o cruzamento central das narrativas de meu “quadrado mágico”. Bastava deixar que em torno dele tomassem forma as outras histórias que se entrecruzavam para obter assim uma espécie de palavras cruzadas compostas de figuras no lugar de letras, nas quais além disso cada seqüência se podia ler em ambos os sentidos. No curso de uma semana, o texto de *O castelo dos destinos cruzados* (e não mais *A taverna*) estava pronto para ser publicado na luxuosa edição a que era destinado.

Sob essa roupagem, *O castelo* obteve o consenso de alguns críticos-escritores desse gênero, foi analisado com rigor científico em douras revistas internacionais por estudiosos como Maria Corti (numa revista que se publica em Haia, *Semiótica*) e Gerard Genot (*Critique*, 303-4, agosto-setembro 1972), e o romancista norte-americano John Barth falou sobre ele em seus cursos na Universidade de Buffalo. Essa acolhida encorajava-me a tentar a republicação de meu texto na forma habitual de meus outros livros, tornando-o independente das pranchas em cores do livro de arte.

Mas antes queria completar *A taverna* para juntá-la a *O castelo*: isso porque os tarôs populares, além de serem melhor reproduzíveis em preto e branco, estavam repletos de sugestões narrativas que eu não havia podido desenvolver n' *O castelo*. Antes de mais nada precisava construir também com os tarôs marseheses aquela espécie de “contentor” das narrativas cruzadas que havia conseguido fazer com os tarôs milaneses. E era essa operação que eu não conseguia realizar: queria partir de algumas histórias que a princípio as cartas me haviam imposto e à quais atribuíra certos significados, além de já haver escrito uma boa parte delas, mas não conseguia fazê-las encaixar num esquema unitário, e quanto mais estudava a história mais ela se tornava complicada, requerendo sempre um número crescente de cartas, que retirava das outras histórias à quais, no entanto, eu não queria renunciar. Assim passava dias inteiros a compor e a recompor o meu quebra-cabeça, imaginava novas regras do jogo, traçava centenas de esquemas, em quadrado, em losango, em estrela, mas sempre havia cartas essenciais que permaneciam fora e cartas supérfluas que ficavam no meio, e os esquemas se tornaram tão complicados (adquirindo às vezes até mesmo uma terceira dimensão, tornando-se cubos e poliedros) que eu próprio acabava me perdendo neles.

Para sair do impasse, abandonava os esquemas e me punha a escrever as histórias que já haviam tomado forma, sem me preocupar se elas iriam ou não encontrar um lugar na malha das outras histórias, mas sentia que o jogo só tinha sentido se submetido à imposição de regras ferrenhas: ou arranjava uma necessidade geral de construção que condicionasse o encaixe de cada história no conjunto das outras, ou então era tudo gratuito. Junte-se a isso o fato de que nem todas as histórias que conseguia compor visualmente pondo as cartas em fila davam bom resultado quando me punha a escrevê-las; havia algumas que não comunicavam qualquer impulso à narrativa e que eu tinha de abandonar para não comprometer a qualidade do texto; e havia outras que, ao contrário, superavam a prova e logo adquiriam a força de coesão da palavra escrita que uma vez escrita não há como demovê-la. Assim, quando tentava recomeçar a dispor as cartas em função de novos textos que havia escrito, as constrictões e os impedimentos com que me devia afrontar haviam aumentado ainda mais.

A essas dificuldades nas operações pictográficas e fabulatórias juntaram-se as da orquestração estilística. Eu me dera conta de que ao lado de *O castelo*, *A taverna* só podia ter sentido se a linguagem dos dois textos reproduzisse a diferença dos estilos figurativos entre as miniaturas refinadas do Renascimento e as toscas incisões do tarô marselhês. Propunha-me, por conseguinte, reduzir pouco a pouco o tom da matéria verbal até chegar ao nível de um balbucio de sonâmbulo. Mas, quando tentava reescrever nesse código páginas sobre as quais se haviam aglutinado uma camada de referências literárias, elas resistiam a isso e me bloqueavam.

Em várias ocasiões, a intervalos mais ou menos longos, nestes últimos anos, eu voltava a me enfurnar nesse labirinto que logo me absorvia inteiramente. Estava ficando louco? Seria o influxo maligno daquelas figuras misteriosas que não se deixavam manipular impunemente? Ou era a vertigem dos grandes números que se desprende de todas as operações combinatórias? De súbito, decidia-me a renunciar, deixava tudo de lado, ocupava-me com outras coisas: era um absurdo perder mais tempo com uma operação da qual já havia explorado as possibilidades implícitas e que só tinha sentido como hipótese teórica.

Passava meses, um ano inteiro talvez, sem pensar mais nelas; e de repente me vinha a idéia de que podia voltar a elas tentando um outro método, mais simples, mais rápido, de resultado seguro. Recomeçava a compor esquemas, a corrigi-los, a complicá-los: deixava-me novamente engolfar por aquelas areias movediças, trancava-me numa obsessão maníaca. Havia noites em que acordava para ir correndo anotar uma correção decisiva, que acabava arrastando consigo uma cadeia interminável de modificações. Outras havia em que me deitava com o alívio de haver encontrado a fórmula perfeita; e de manhã, mal me levantava, rasgava-a.

A taverna dos destinos cruzados tal como hoje finalmente vê a luz é fruto dessa gênese tormentosa. O quadrado com as setenta e oito cartas que apresento como esquema geral de *A taverna* não tem o mesmo rigor do que fiz para *O castelo*: os “narradores” não procedem em linha reta nem segundo um percurso regular; há cartas que voltam a se apresentar em todas as narrativas e mais de uma vez na mesma história. Da mesma forma, o texto escrito pode ser considerado 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. Se me decido a publicar *A taverna dos destinos cruzados* é principalmente para libertar-me. Ainda hoje, com o livro em provas, continuo a meter-lhe a mão, a desmontá-lo, a reescrevê-lo. Só quando o volume for publicado é que sairei dele de uma vez para sempre, espero.

Quero ainda informar que por algum tempo nas minhas intenções este livro devia comportar não dois mas três textos. Deveria procurar um terceiro baralho de tarô bastante diverso dos outros dois? A certa altura sobreveio-me uma sensação de fastio pela prolongada freqüentação desse repertório iconográfico medieval-renascentista que obrigava o meu discurso a se desenvolver entre certos trilhos. Senti a necessidade de criar um contraste brusco repetindo uma operação análoga com um material visual moderno. Mas qual é o equivalente contemporâneo dos tarôs como representação do inconsciente coletivo? Pensei nas histórias em quadrinhos; não as humorísticas, mas as dramáticas, as de aventura, de terror: gângsteres, mulheres aterrorizadas, astronaves, vampes, guerra aérea, cientistas loucos. Imaginei colocar ao lado de *A taverna* e de *O castelo*, numa moldura semelhante, *O motel dos destinos cruzados*. Alguns personagens escapados de uma catástrofe mistérios encontram refúgio num motel semidestruído, onde só restou uma folha de um jornal chamuscado: a página das histórias em quadrinhos. Os sobreviventes, que perderam a fala por causa do pavor, contam suas histórias indicando as vinhetas, mas sem seguir a ordem de cada historieta: passando de uma seqüência a outra em colunas verticais ou em diagonal. Não fui além da formulação da idéia tal como agora a exponho. Meu interesse teórico e expressivo por esse tipo de experimentos já passou. É tempo (de todos os pontos de vista) de passar a outra coisa.

Outubro de 1973

Anexo II - CRONOLOGIA DA VIDA E DAS OBRAS DE ITALO CALVINO ³

1923 - Italo Calvino nasce no dia 15 de outubro, em Santiago de Lãs Vegas, uma cidadezinha perto de Havana, Cuba, de pais italianos. O pai, Mario Calvino, agrônomo reconhecido internacionalmente, que em Cuba dirigia uma estação experimental de agricultura e uma escola de Agronomia, é de San Remo, Ligúria. A mãe, Eva Mameli, graduada em Ciências Naturais, é da Sardenha.

1925 - Toda a família volta à Itália, para San Remo. Mario Calvino assume a direção da Estação Experimental de Floricultura Orazio Raimondo. Vivem na Villa Meridiana, onde o pai cultiva flores.

1927- Nasce o irmão, Floriano, que prosseguirá a tradição científica da família formando-se em Geologia. Entre esse ano e 1942, Ítalo Calvino cursa o primeiro grau nas *scuole valdesi*, o segundo grau no Ginásio-Liceu G.D. Cassini. Matricula-se na Faculdade Agrária, de Turim. Os pais, livres-pensadores, não lhe dão nenhuma educação religiosa. Lê Stevenson, Kipling, Nievo. Com o pai, aprende os nomes dos pássaros, das plantas, dos bosques. Faz crítica cinematográfica para o *Giornale di Genova*.

1943 - Para não prestar o serviço militar na República Social Italiana (fascista), junta-se, com o irmão, aos *partigiani* da Brigata Garibaldi, formação comunista que atuava nos Alpes. Desta experiência, além de *em Il sentiero dei nidi di ragno*, encontram-se traços mais diretamente autobiográficos nos contos de *Ultimo viene il corvo*, dentre os quais “La stessa cosa del sangue”, que narra o seqüestro de sua mãe pelos nazistas.

³ PESSOA NETO, Anselmo. *Ítalo Calvino – As Passagens Obrigatórias*. Goiânia: Editora UFG, 1997 (p. 13-16)

1945 -Depois da liberação italiana, retoma a sua atividade de jornalista, colaborando com *La Nostra Lotta*, *Voce della Democrazia* e *Il Garibaldino*. Comunista, milita ativamente em San Remo e em Turim, onde, em setembro deste ano, matricula-se na Faculdade de Letras. Começa a colaborar nas revistas *Il Politécnico* e *Aretusa* e nas três edições setentrionais de Milão, Turim e Gênova do jornal do Partido Comunista Italiano, *L'Unità*. Frequenta o grupo redacional da editora Einaudi e trava amizade com Cesare Pavese, Elio Vittorini e Felice Balbo. Com o último, filósofo católico, filiando ao PCI naqueles anos, discute a sua própria formação, absolutamente laica, como quiseram os seus pais. Ganha, junto com Marcello Venturi, o prêmio de *L'Unità*, com o conto "Campo di mine" (Venturi com "Cinque minuti de tempo").

1947 - Com uma tese sobre Joseph Conrad, termina o curso de Letras. Publica *Il sentiero dei nidi di ragno*

1948 - Começa a trabalhar na editora Einaudi. Passa a ser o redator da terceira página de *L'Unità*. Continua a atividade de militante e jornalista, colabora também com *Rinascita*.

1949- Publica *Ultimo viene il corvo*.

1951 -Prefacia o livro de Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*. Morre o pai. A direção da Estação Experimental de Floricultura ficará a cargo da mãe até 1959.

1952 -Publica *Il visconte dimezzato* na coleção I Gettoni, dirigida por Elio Vittorini. Na revista comunista *Botteghe Oscure*, editada por Giorgio Bassani, sai a narrativa curta "La formica Argentina". Começa a publicar em *L'Unità* os contos que virão a compor *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*.

1954 - Publica, em livro, os contos de *L'entrata in guerra*.

1956 - Recolhe, seleciona e traduz dos vários dialetos italianos várias fábulas, reunindo-as no volume *Le fiabe italiane*.

1957- Publica *Il barone rampante*. Sai, na revista *Botteghe Oscure*, “La speculazione edilizia”. Em agosto deste ano, desfilia-se do PCI. Começa a publicar, em capítulos, na revista *Officina*, o romance *I gionavi del Po*, escrito de janeiro de 1950 a julho de 1951.

1958- Na revista *Nuovi Argomenti*, sai a narrativa curta “La nuvola di smog”. Publica a coletânea de contos *I racconti*.

1959- Publica *Il cavaliere inesistente*.

1960- Publica o volume *I nostri antenati*, que reúne os romances *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*.

1962- Organiza e publica o livre de Cesare Pavese, *Poesie edite ed inedite*.

1963 - Publica *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, ilustrado por Sergio Tofano. Sai *La giornata d'uno scrutatore*.

1964- Casa-se com a argentina Esther Judith Singer, a quem chamava, carinhosamente, de Chichita. Ela é intérprete e tradutora de inglês. Passa a residir em Paris e aprofunda as suas relações com a vanguarda francesa, com a qual discute as suas hipóteses sobre literatura e ciência. Sai uma nova edição de *Il sentiero dei nidi di ragno*, com o famoso prefácio.

1965- Nasce a filha Abigail. Publica *Le cosmicomiche*. Saem, como romances, em volumes próprios, *La nuvola di smog* e *La formica argentina*.

1966 - Organiza o volume *Lettere 1945-1950*, de Cesare Pavese, e com Lorenzo Mondo, *Lettere 1929-1950*.

1967 - Publica *Ti com zero*. Traduz, de Raymond Queneau, *I fiori blu*.

1969 - Pelo editor Franco Maria Ricci, de Parma, publica *Il castello dei destini incrociati*.

1970 - Publica *Gli amori difficili*. Depois de transmiti-lo pelo rádio, publica o volume *L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*.

1971 - Organiza e escreve a introdução à *Teoria dei quattro movimenti: il nuovo mondo amoroso*, de Charles Fourier.

1972 - Publica *Le città invisibili*.

1973 - Republica *Il castello dei destini incrociati*, com modificações no final, e, no mesmo volume, *La taverna dei destini incrociati*. Adere à Cooperativa Italiana Scrittori que se propõe a lutar contra a concentração das editoras nas mãos de grandes industriais. Entre os escritores que aderem à cooperativa, encontram-se Cesare Zavattini, Walter Pedullà, Ângelo Guglielmini, Elio Pagliarini, Paolo Volponi, Luigi Malerba e Giorgio Manganelli.

1975 - Começa a publicar, no jornal *Corriere della Sera*, os contos de *Palomar*.

1979 - Viaja constantemente entre Paris e Turim, onde continua a trabalhar, como consultor, para a editora Einaudi. Publica *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Começa a colaborar com o jornal *La Repubblica*.

1980 - Muda-se com a família para Roma. Publica *Una pietra sopra*, coletânea de artigos sobre literatura.

1983 - Publica *Palomar*, em livro.

1984- Deixa a editora Einaudi pela editora Garzanti, na qual publica *Collezione di sabbia*, coletânea de textos sobre assuntos vários.

1985 - Sofre uma hemorragia cerebral no dia 6 de setembro, em Castiglione della Pescaia. É levado para o hospital Santa Maria della Scala, de Siena, onde morre na madrugada do dia 19 do mesmo mês.

Anexo III - PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO ⁴

Este romance é o primeiro que escrevi; quase posso dizer: a primeira coisa que escrevi, se excetuarmos alguns contos. Que impressão me causa, ao retomá-lo agora? Mais do que como uma obra minha, leio-o como um livro que surgiu anonimamente do clima geral de uma época, de uma tensão moral, de um gosto literário, que era aquele em que nossa geração se reconhecia depois do fim da Segunda Guerra Mundial.

A explosão literária daqueles anos na Itália foi, mais que uma questão de arte, uma questão fisiológica, existencial, coletiva. Tínhamos vivido a guerra, e nós, os mais jovens – que mal tivéramos tempo de nos juntar aos *partigiani* -, não nos sentíamos esmagados, vencidos, “queimados”, por ela, mas vencedores, impelidos pela força propulsora da luta recém-concluída, exclusivos depositários da sua herança. Não era otimismo fácil ou euforia gratuita, porém; nada disso: sentíamos-nos depositários de um sentido da vida como algo que pode recomeçar do zero, um furor problemático geral, até uma capacidade nossa de viver a aflição e o desbarate; mas a ênfase que púnhamos na vida era a de uma destemida alegria. Muitas coisas surgiram daquele clima, e também o tom dos meus primeiros contos e do primeiro romance.

Isso nos toca hoje, especialmente: a voz anônima da época, mais forte que nossas inflexões individuais ainda incertas. Ter saído de uma experiência – guerra, guerra civil – que não poupava ninguém, estabelecia uma comunicação imediata entre o escritor e seu público: estávamos frente a frente, em pé de igualdade, cheios de história para contar, cada qual tivera a sua, cada qual vivera vidas irregulares dramáticas aventureiras, roubávamos as palavras uns da boca dos outros. A renascida liberdade de falar para as pessoas foi, de início, vontade incontrolada de contar: nos trens que recomeçavam a funcionar,

⁴ *Se um Viajante numa noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (p.5-25).

apinhados de gente e de sacos de farinha e de latas de óleo, cada passageiro narrava aos desconhecidos as vicissitudes por que havia passado, e assim cada cliente às mesas dos “refeitórios do povo”, cada mulher nas filas dos estabelecimentos comerciais; o cinzento das vidas cotidianas parecia coisa de outros tempos; movíamos-nos num multicolorido universo de histórias.

Quem começou a escrever se viu, então, tratando da mesma matéria que o anônimo narrador oral: às histórias que tínhamos vivido pessoalmente ou das quais fomos espectadores se somavam as que haviam nos alcançado já como narrações, com uma voz, uma inflexão, uma expressão mímica. Durante a guerra *partigiana* as histórias que acabávamos de viver se transformavam e se transfiguravam em histórias contadas à noite ao redor da fogueira, já adquiriam um estilo, uma linguagem, um humor um tanto fanfarrão, uma busca de efeitos angustiantes ou truculentos. Alguns dos meus contos, algumas páginas deste romance, têm na origem essa tradição oral recém-nascida, nos fatos, na linguagem.

Ainda assim, ainda assim, o segredo de como se escrevia então não estava somente nessa universalidade elementar dos conteúdos, não era essa a mola (talvez o fato de ter começado este prefácio evocando um estado de ânimo coletivo me faça esquecer que estou falando de um livro, coisa escrita, linhas de palavras na página branca); ao contrário, nunca foi tão claro que as histórias que se contavam eram material bruto: a carga explosiva de liberdade que animava o jovem escritor estava não tanto em sua vontade de documentar ou informar quanto na de *expressar*. Expressar o quê? A nós mesmos, o áspero sabor da vida do qual acabávamos de tomar conhecimento, tantas coisas que acreditávamos saber ou ser, e talvez naquele momento realmente soubéssemos e fôssemos. Personagens, paisagens, tiros, legendas políticas, palavras de jargão, palavrões, lirismos, armas e acasalamentos nada mais eram que cores da paleta, notas do pentagrama, sabíamos muito bem que o que contava era a música e não o libreto, nunca se viram formalistas tão obstinados como os conteudistas que éramos, nunca líricos tão efusivos como os objetivos que passávamos por ser.

O “neo-realismo”, para nós que começamos dali, foi aquilo; e de suas qualidades e defeitos este livro constitui um catálogo representativo, nascido que é daquela ainda verde vontade de fazer literatura que era justamente da

“escola”. Porque quem hoje lembra o “neo-realismo” sobretudo como uma contaminação ou coação sofrida pela literatura por parte de motivos extraliterários desvirtua os termos da questão: na realidade, os elementos extraliterários estavam ali tão sólidos e indiscutíveis que pareciam um dado natural; o problema todo nos parecia ser de poética, como transformar em obra literária aquele mundo que para nós era o mundo.

O “neo-realismo” não foi uma escola. (Tentemos dizer as coisas com exatidão.) Foi um conjunto de vozes, em boa parte periféricas, uma descoberta múltipla das diversas Itálias, também – ou especialmente – das Itálias até então mais inéditas para a literatura. Sem a variedade de Itálias desconhecidas umas das outras – ou que se supunham desconhecidas -, sem a variedade dos dialetos e das gírias a serem fermentados e amalgamados na língua literária, não teria havido “neo-realismo”. Mas não foi ligado à terra natal no sentido do verismo regional do século XIX. A caracterização local queria dar sabor de verdade a uma representação em que se devia reconhecer todo o vasto mundo: como o interior norte-americano naqueles escritores dos anos 30, dos quais muitos críticos nos censuravam ser discípulos diretos ou indiretos. Por isso a linguagem, o estilo, o ritmo eram tão importantes para nós, por causa desse nosso realismo, que tinha de ser o mais distante possível do naturalismo. Havíamos traçado uma linha, ou melhor, uma espécie de triângulo de onde partir: *Os Malavoglia*, *Conversa na Sicília*, *Paesi tuoi*, cada um com base no próprio léxico local e na própria paisagem. (Continuo falando no plural, como se me referisse a um movimento organizado e consciente, mesmo agora, quando explico que era exatamente o contrário. Como é fácil, ao falar de literatura, mesmo em meio à conversa mais séria, mais fundamentada nos fatos, passar inadvertidamente a contar histórias... Por isso, as conversas sobre literatura me incomodam cada vez mais, tanto as dos outros como as minhas.)

Minha paisagem era alguma coisa de ciosamente minha (é desse ponto que poderia começar o prefácio: reduzindo ao mínimo a introdução de “autobiografia de uma geração literária”, e passando logo a falar do que me diz respeito diretamente, poderei talvez evitar as generalizações, as imprecisões...), uma paisagem que ninguém ainda tinha escrito de fato. (Salvo Montale – embora ele fosse da outra Riviera -, Montale, que me parecia poder

ler quase sempre em chave de memória local, nas imagens e no léxico.) Eu era da Riviera di Ponente; (*) da paisagem da minha cidade – San Remo – apagava polemicamente todo o litoral turístico – avenida à beira-mar com palmeiras, cassinos, hotéis, mansões -, quase me envergonhando daquilo; começava pelos becos da Cidade Velha, seguia o curso das torrentes, evitava os campos geométricos dos cravos, preferia as “faixas” de vinhas e de oliveiras com os velos muros desconjuntados de pedra solta, avançava pelas trilhas de mulas subindo pelos morros de pragais, até onde começam os bosques de pinheiros, depois os castanheiros, e assim tinha passado do mar – sempre visto do alto, uma faixa contida entre dois bastidores de verde – aos vales tortuosos do Pré-Alpes lígures.

Eu tinha uma paisagem. Mas para poder representá-la era preciso que ela se tornasse secundária a algo mais: a pessoas, a histórias. A Resistência representou a fusão entre paisagem e pessoas. O romance que de outro modo eu nunca teria conseguido escrever está aqui. O cenário cotidiano de toda a minha vida havia se tornado inteiramente extraordinário e romanesco: uma única história se desenrolava das escuras arquivoltas da Cidade Velha até o alto dos bosques; era o perseguir-se e o esconder-se de homens armados; até as mansões conseguia representar, agora que as vira requisitadas e transformadas em quartéis da guarda e em prisões; também os campos de cravos, desde que tinham se tornado terrenos a céu aberto, de travessia perigosa, evocando um debulhar de rajadas no ar. Foi dessa possibilidade de situar histórias humanas nas paisagens que o “neo-realismo”...

Neste romance (é melhor eu retomar o fio; para começar a fazer a apologia do “neo-realismo” é cedo demais; analisar os temas de distanciamento corresponde mais ao nosso estado de espírito, ainda hoje), os sinais da época literária se confundem com os da juventude do autor. A exacerbação dos temas da violência e do sexo acaba por parecer ingênua (hoje, que o paladar do leitor está acostumado a devorar alimentos bem mais ardentes) e intencional (que para o autor esses eram temas externos e provisórios, prova-o a seqüência de sua obra).

(*) O litoral da Ligúria a oeste de Gênova. (N.T.)

E igualmente ingênua e intencional pode parecer a mania de enxertar a discussão ideológica na narrativa, numa narrativa como esta, cuja chave de abordagem é totalmente outra: de representação imediata, objetiva, como linguagem e como imagem. Para satisfazer a necessidade do enxerto ideológico, recorri ao expediente de concentrar as reflexões teóricas num capítulo que se diferencia do tom dos outros, o 9, o das reflexões do comissário Kim, quase um prefácio inserido no meio do romance. Expediente que todos os meus primeiríssimos leitores criticaram, aconselhando-me um corte drástico do capítulo; embora compreendendo que a homogeneidade do livro sofria com isso (na época, a unidade estilística era um dos poucos critérios estéticos inabaláveis; ainda não ocorrera o retorno glorioso do avizinhamo de estilos e linguagens diferentes que hoje triunfam), agüentei firme: o livro nascera assim, com aquele quinhão heterogêneo e espúrio.

Também o outro grande futuro tema de discussão crítica, o tema da língua-dialeto, está aqui presente em sua fase ingênua: dialeto condensado em manchas de cor (ao passo que nas narrações que escreverei em seguida tentarei absorvê-lo por completo na língua, como um plasma vital mas oculto); escrita desigual que ora quase se torna rebuscada, ora flui, como vier, veio, cuidando apenas do efeito imediato; um repertório documental (expressões populares, canções) que quase atinge o folclore...

E, depois (continuo a lista dos sinais da idade, minha e geral; um prefácio escrito hoje só tem sentido se for crítico), o modo de representar a figura humana: traços exacerbados e grotescos, caretas, contorcidas, obscuros dramas visceral-coletivos. O encontro com o expressionismo, ao qual a cultura literária e figurativa italiana tinha faltado no Primeiro Pós-Guerra, teve seu grande momento no Segundo. Talvez o verdadeiro nome daquela temporada italiana, mais que “neo-realismo”, devesse ser “neo-expressionismo”.

As deformações da lente expressionista, neste livro, projetam-se nos rostos que haviam sido de caros companheiros meus. Estudava como adulterá-los, torná-los irreconhecíveis, “negativos”, porque só na “negatividade” encontrava um sentido poético. E, ao mesmo tempo, sentia remorso, para com a realidade tão mais variada e quente e indefinível, para com as pessoas verdadeiras, que conhecia como tão mais ricas e melhores humanamente, um remorso que carregaria comigo durante anos...

Este romance é o primeiro que escrevi. Que efeito me causa, ao relê-lo hoje? (Agora encontrei a questão: esse remorso. É desse ponto que devo começar o prefácio.) O mal-estar que por tanto tempo este livro provocou em mim em parte se atenuou, em parte permanece: é a relação com alguma coisa tão maior que eu, com emoções que envolveram todos os meus contemporâneos, e tragédias, e heroísmos, e ímpetos generosos e geniais, e obscuros dramas de consciência. A Resistência; como entra este livro na “literatura da Resistência”? Na época em que o escrevi, criar uma “literatura da Resistência” ainda era um problema aberto, escrever “o romance da Resistência” colocava-se como um imperativo; apenas dois meses depois da Libertação, as vitrines dos livreiros já mostravam *Uomini e no*, de Vittorini, contendo nossa dialética primordial de morte e de felicidade; os *gap*^(*) de Milão haviam tido logo seu romance, seqüência de rápidos impulsos pelo mapa concêntrico da cidade; nós, que fôramos *partigiani* das montanhas, teríamos gostado de ter o nosso romance, com nosso ritmo diferente, nosso diferente vaivém...

Não que eu fosse tão desprevenido culturalmente a ponto de não saber que a influência da história sobre a literatura é indireta, lenta e amiúde contraditória; sabia bem que muitos grandes eventos históricos passaram sem inspirar nenhum grande romance, e isso até durante o “século do romance” por excelência; sabia que o grande romance do *Risorgimento* nunca fora escrito... Sabíamos tudo, não éramos ingênuos a tal ponto: mas creio que sempre que fomos testemunhas ou atores de uma época histórica nos sentimos investidos de uma responsabilidade especial...

A mim, essa responsabilidade acabava me levando a sentir o tema como demasiado importante e solene para minhas forças. E então, justamente para não deixar que o tema me subjugasse, decidi que o enfrentaria, sim, mas de esguelha. Tudo devia ser visto pelos olhos de um menino, num ambiente de moleques e vagabundos. Inventei uma história que ficasse à margem da guerra *partigiana*, de seus heroísmos e sacrifícios, mas que ao mesmo tempo transmitisse suas cores, o gosto áspero, o ritmo...

(*) Sigla de Grupo di Azione Patriottica: núcleo de *partigiani* que praticavam ações armadas nas grandes

Este romance é o primeiro que escrevi. Como posso defini-lo, agora, ao reexaminá-lo tantos anos depois? (Tenho de recomeçar desde o início. Tinha me metido numa direção errada: acabaria demonstrando que este livro havia nascido de um expediente para escapar do engajamento; ao passo que, ao contrário...) Posso defini-lo como um exemplo de “literatura engajada” no sentido mais rico e pleno da palavra. Hoje, em geral, quando se fala de “literatura engajada”, faz-se dela uma idéia errada, como uma literatura que serve de ilustração a uma tese já definida a priori, independentemente da expressão poética. Ao contrário, o que se chamava de *engagement*, o engajamento, pode aparecer em todos os níveis; aqui quer ser, acima de tudo, imagens e palavras, impulso, tom, estilo, desdém, desafio.

Já na escolha do tema há uma ostentação de atrevimento quase provocativo. Voltado para quem? Eu diria que queria combater simultaneamente em duas frentes, lançar um desafio aos difamadores da Resistência e ao mesmo tempo aos sacerdotes de uma Resistência hagiográfica e adocicada.

Primeira frente: depois de pouco mais de um ano da Libertação, a “respeitabilidade bem-pensante” já estava em plena revanche, e tirava proveito de todo aspecto contingente da época – as debandadas da juventude pós-bélica, o recrudescimento da delinqüência, a dificuldade no estabelecimento de uma nova legalidade – para exclamar: “Vejam, bem que nós sempre dissemos, esses *partigiani* são todos assim, não venham nos falar de Resistência, sabemos muito bem que tipo de ideal...”. Foi nesse clima que escrevi meu livro, com o qual pretendia, paradoxalmente, responder aos bem-pensantes: “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 de resgate humano, um impulso que nos tornou cem mil vezes melhores que vocês, que fez com que se transformassem em forças históricas ativas que vocês jamais poderão sonhar ser!”. O sentido dessa

polêmica, desse desafio, está agora distante: e mesmo então, tenho de dizer, o livro foi lido simplesmente como romance, e não como elemento de discussão sobre um julgamento histórico. No entanto, se nele ainda se percebe borbulhar um quinhão de atmosfera provocativa, isso deriva da polêmica daqueles tempos.

Da dupla polêmica. Embora até a batalha na segunda frente, aquela interna à “cultura de esquerda”, pareça agora distante. Mal começava a ser esboçada então a tentativa de uma “direção política” da atividade literária: pedia-se ao escritor que criasse o “herói positivo”, que desse imagens normativas, pedagógicas, de conduta social, de militância revolucionária. Mal começava, disse: e devo acrescentar que nem sequer depois, aqui na Itália, tais pressões tiveram muita importância ou aprovação. No entanto, o perigo de que fosse atribuída à nova literatura uma função celebrante e didática estava no ar: quando escrevi este livro, isso era uma ligeira percepção, e eu já estava de cabelo em pé e unhas em riste contra a ameaça de uma nova retórica. (Ainda estava intacta nossa carga de anticonformismo, então: dote difícil de conservar mas que – apesar de ter conhecido alguns eclipses parciais – ainda nos sustenta, nesta época tão mais fácil mas não menos perigosa...) Minha reação daqueles tempos poderia ser enunciada assim: “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! (Conceito novo, para mim, então; e me parecia uma grande descoberta. Não sabia que tinha sido e continuaria sendo o território mais fácil para a narrativa.) 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!”

Era assim que eu pensava, e com essa fúria polêmica me lançava a escrever e a decompor os traços do rosto e da índole de pessoas que tivera por caríssimos companheiros, com quem, por meses e meses, dividira a marmitta de castanhas e o risco da morte, por cuja sorte temera, cuja

indiferença ao deixar para trás qualquer vínculo e o modo de viver desligado de egoísmos eu tinha admirado, e de quem fazia máscaras contraídas por perpétuas caretas, caracterizações grotescas, condensava turvos claros-escuros – os que na minha ingenuidade juvenil imaginava fossem turvos claros-escuros – em suas histórias... Para depois sentir um remorso que me acompanhou anos a fio...

Ainda tenho de recomeçar o prefácio, desde o início. Assim não está bom. 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 de indefinido. Na realidade, o livro saía como por acaso, eu tinha começado a escrever sem ter em mente uma trama precisa, parti do personagem do moleque, ou seja, de um elemento de observação direta da realidade, um modo de se mexer, de falar, de se relacionar com os adultos, e, para dar ao livro uma sustentação romanesca, inventei a história da irmã, da pistola roubada ao alemão; depois a chegada entre os *partigiani* revelou-se uma passagem difícil, o salto do conto picaresco para a epopéia coletiva ameaçava mandar tudo pelos ares, eu tinha de inventar alguma coisa que me permitisse continuar mantendo a história toda no mesmo patamar, e inventei o destacamento do Esperto.

Era a narração que – como sempre acontece – impunha soluções quase obrigatórias. Mas nesse esquema, nesse desenho que ia se formando quase por si só, eu derramava minha experiência ainda fresca, uma multidão de vozes e rostos (deformava os rostos, dilacerava as pessoas como sempre faz quem escreve – de modo que a realidade vira argila, instrumento – e sabe que só assim pode escrever e, no entanto, sente remorso...), um rio de discussões e de leituras que se entrelaçavam com aquela experiência.

As leituras e a experiência de vida não são dois universos, mas um. Cada experiência de vida, para ser interpretada elege determinadas leituras e com elas se funde. Que os livros sempre nascem de outros livros é uma verdade só aparentemente contraditória com a outra: que os livros nascem da

(*) Lingère, no dialeto milanês, indica o mundo dos marginalizados, dos miseráveis, da pequena

vida prática e das relações entre os homens. Assim que terminamos a experiência de *partigliano*, encontramos (antes em partes espalhadas em revistas, depois por inteiro) um romance sobre a guerra da Espanha que Hemingway havia escrito seis ou sete anos antes: *Por quem os sinos dobram*. Foi o primeiro livro em que nos reconhecemos; foi daí que começamos a transformar em temas narrativos e frases o que tínhamos visto e ouvido e vivido, o destacamento. (Agora talvez este seja o livro de Hemingway de que menos gostamos; aliás, já naquela época, foi ao descobrir noutros livros do escritor americano – particularmente em seus primeiros contos – sua verdadeira lição de estilo que Hemingway se tornou o nosso autor.)

A literatura que nos interessava era a que trazia esse sentido de humanidade efervescente e de impiedade e de natureza: também os russos da época da Guerra Civil – isto é, antes que a literatura soviética se tornasse surrada e oleográfica -, nós os sentíamos como nossos contemporâneos. Sobretudo Bábel, de quem conhecíamos *Cavalaria vermelha*, traduzido na Itália já antes da guerra, um dos livros exemplares do realismo do nosso século, surgido da relação entre o intelectual e a violência revolucionária.

Mas também – em nível inferior – Fadeiev (antes de se tornar um funcionário da literatura soviética oficial), que escrevera seu primeiro livro, *A derrota*, com aquela sinceridade e aquele vigor (não lembro se já o tinha lido quando escrevi meu livro, e não vou verificar, não é isso que importa, de situações similares surgem livros que se parecem, em estrutura e espírito); Fadeiev, que soube terminar bem como havia começado, porque foi o único escritor stalinista, em 1956, que demonstrou ter compreendido até o fundo a tragédia da qual fora co-responsável (a tragédia em que Bábel e muitos outros verdadeiros escritores da Revolução perderam a vida), e que não tentou recriminações hipócritas mas que dali fez derivar a consequência mais implacável: um tiro na testa.

* * *

Essa é a literatura que está por trás d'*A trilha dos ninhos da aranha*. Mas na juventude todo livro novo que lemos é como um novo olho que se abre e modifica a visão dos outros olhos ou livros-olhos que tínhamos antes, e na nova idéia de literatura que eu ansiava fazer reviviam todos os universos literários que haviam me enfeitado desde o tempo de infância... Assim, pondo-me a escrever alguma coisa como *Por quem os sinos dobram*, de Hemingway, ao mesmo tempo procurava escrever alguma coisa como *A ilha do tesouro*, de Stevenson.

Quem logo entendeu isso foi Cesare Pavese, que adivinhou n'*A trilha* todas as minhas predileções literárias. Mencionou até Nievo, a quem eu quisera prestar uma homenagem secreta ao seguir, no encontro de Pin com Primo, o exemplo do encontro de Carlino como Spaccafumo em *Confessioni d'un italiano*.

Pavese foi o primeiro a falar de tom fabular com relação a mim, e eu, que até então não tinha me dado conta disso, daquele momento em diante o soube até em demasia, em procurei confirmar a definição. Minha história começava a ser marcada, e agora toda ela me parece contida naquele início.

Talvez, no fundo, o primeiro livro seja o único que conta, talvez se devesse escrever esse e só, a grande arrancada só se dá nesse momento, a oportunidade de expressar-se aparece uma única vez, o nó que você carrega por dentro, ou você o desata dessa vez, ou nunca mais. Talvez a poesia só seja possível num momento da vida que para a maioria coincide com o auge da juventude. Passado esse momento, tenha você se expressado ou não (e você só vai saber disso depois de cem, cento e cinquenta anos; os contemporâneos não podem ser bons juízes), dali em diante o jogo está feito, você só voltará para imitar os outros ou a si próprio, já não conseguirá dizer nenhuma palavra verdadeira, insubstituível...

* * *

Interrompo. 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*.

Mais uma vez sinto a necessidade de corrigir o andamento que o prefácio tomou.

Essa *outra coisa*, nas minhas preocupações daquele tempo, era uma definição do que fora a guerra *partigiana*. Eu passava as noites discutindo com um amigo da mesma idade, agora médico e na época estudante como eu. Para ambos a Resistência havia sido a experiência fundamental; para ele de maneira muito mais comprometedora, pois tinha dado por si assumindo sérias responsabilidades, e com pouco mais de vinte anos fora comissário de uma divisão *partigiana*, aquela de que eu também fizera parte como simples garibaldino. Então, a poucos meses da Libertação, parecia-nos que todos falavam da Resistência de modo errado, que uma retórica que estava se criando escondia sua verdadeira essência, seu caráter primordial. Seria difícil para mim, hoje, reconstituir aquelas discussões; lembro apenas nossa polêmica contínua contra todas as imagens mitificadas, nossa redução da consciência *partigiana* a um *quid* elementar, o que havíamos conhecido nos mais simples de nossos companheiros e que se tornava a chave da história presente e futura.

Meu amigo era um argumentador analítico, frio, sarcástico com qualquer coisa que não fosse um fato; a única personagem intelectual deste livro, o comissário Kim, pretendia ser um retrato dele; e alguma coisa de nossas discussões de então, da problemática do motivo de aqueles homens sem farda e sem bandeira combaterem, há de ter ficado em minhas páginas, nos diálogos de Kim como o comandante da brigadas e em seus solilóquios.

O interior do livro eram essas discussões e, antes ainda, todas as minhas reflexões sobre a violência, desde que eu me vira pegando em armas. Antes de me juntar ao *partigiani*, tinha sido um jovem burguês que sempre viveram em família; meu tranqüilo antifascismo era, acima de tudo, oposição ao culto da força guerreira, uma questão de estilo, de *sense of humour*, e de repente a coerência com minhas opiniões levava-me ao centro da violência *partigiana*, a medir-me com aquele parâmetro. Foi um trauma, o primeiro...

E, concomitantemente, as reflexões sobre o julgamento moral acerca das pessoas e sobre o sentido histórico das ações de cada um de nós. Para muitos dos meus coetâneos, só o acaso é que decidira de que lado deviam lutar; para muitos, de repente os lados se invertiam, de republicanos tornavam-

se *partigiani* ou vice-versa; de um lado ou do outro atiravam ou levavam tiros; só a morte dava às suas escolhas uma marca irrevogável. (Foi Pavese que conseguiu escrever: “Todo morto se assemelha a quem fica, e lhe pede uma explicação”, nas últimas páginas de *La casa in collina*, acuadas entre o remorso por não ter combatido e o esforço de ser sincero sobre os motivos de sua recusa.)

É isso: encontrei a abordagem para o prefácio. Durante meses, depois do fim da guerra, tinha tentado contar a experiência *partigiana* em primeira pessoa, ou com um protagonista parecido comigo. Escrevi alguns contos que publiquei, outros que joguei no cesto de lixo; movia-me pouco à vontade; nunca conseguia abrandar totalmente as vibrações sentimentais e moralistas; sempre surgia alguma desafinação; minha história pessoal parecia-me humilde, mesquinha; eu era cheio de complexos, de inibições diante de tudo o que me era mais caro.

Quando comecei a escrever histórias em que eu não entrava, tudo passou a funcionar: a linguagem, o ritmo, o arcabouço conceitual eram exatos, funcionais; quanto mais tornava a narração objetiva, anônima, mais ela me dava satisfação; e não só a mim, mas também a pessoas do ofício que fora conhecendo naqueles primeiros tempos do pós-guerra – Vittorini e Ferrata em Milão, Natalia e Pavese em Turim: não faziam mais reparos. Comecei a compreender que um conto, quanto mais objetivo e anônimo, mais meu era.

O dom de escrever com “objetividade” parecia-me então a coisa mais natural do mundo; nunca teria imaginado que o perderia tão cedo. Toda história avançava com perfeita segurança num mundo que eu conhecia tão bem: era essa a *minha* experiência, minha experiência multiplicada pelas experiências dos outros. E o sentido histórico, a moral, o sentimento estavam lá justamente porque eu os deixava implícitos, ocultos.

Quando comecei a desenvolver um conto sobre a personagem de um garoto *partigiano* que tinha conhecido nos bandos, não imaginava que me tomaria mais espaço que os outros. Por que se transformou em romance? Porque – compreendi depois – a identificação entre mim e o protagonista tornara-se algo mais complexo. A relação entre a personagem do menino Pin e a guerra *partigiana* correspondia simbolicamente à relação que eu percebera

ter tido com a mesma guerra *partigiana*. A inferioridade de Pin como criança diante do mundo incompreensível dos adultos corresponde à que eu sentia na mesma situação, como burguês. E o descaramento de Pin, em virtude da sua tão gabada proveniência do mundo do crime, que o faz sentir-se cúmplice e quase superior a todo “fora-da-lei”, corresponde ao jeito “intelectual” de estar à altura da situação, de nunca se espantar, de se defender das emoções... Assim, dada essa chave de transposições – mas foi só uma chave a posteriori, que fique bem claro, a qual me serviu mais tarde para explicar a mim mesmo o que eu havia escrito -, a história em que meu ponto de vista pessoal era banido voltava a ser a *minha* história...

Minha história era a da adolescência que durara demais, para o jovem que havia tomado a guerra como um álibi, em sentido próprio e em sentido figurado. Em poucos anos, de repente o álibi tinha se tornado um *aqui e agora*. Cedo demais, para mim; ou tarde demais: os sonhos sonhados por muito tempo, eu não estava preparado para vivê-los. Primeiro, a viravolta da guerra estranha, a transformação dos obscuros e refratários de ontem em heróis e chefes. Agora, na paz, o fervor das novas energias que animava todas as relações, que invadia todos os instrumentos da vida pública, e eis que mesmo o distante castelo da literatura se abria como um porto próximo e amigo, pronto a acolher o jovem interiorano com fanfarras e bandeiras. E uma energia amorosa eletrizava o ar, iluminava os olhos das garotas que a guerra e a paz tinham nos devolvido e tornado mais próximas, agora realmente coetâneas e companheiras, num entendimento que era o novo presente daqueles primeiros meses de paz, a encher de diálogos e de risadas as noites quentes da Itália ressuscitada.

Diante de cada possibilidade que se abria, eu não conseguia ser o que sonhara antes da hora do teste: tinha sido o último dos *partigiani*; era um namorado incerto e insatisfeito e inábil; a literatura não se abria para mim como um devolvido e distanciado magistério, mas como um caminho em que eu não sabia por onde começar. Cheio de vontade e tensão juvenis, era-me negada a graça espontânea da juventude. O amadurecer impetuoso dos tempos só havia acentuado minha imaturidade.

O protagonista simbólico do meu livro foi, portanto, uma imagem de regressão: uma criança. Ao olhar infantil e cimento de Pin, armas e mulheres

tornavam a ser distantes e incompreensíveis; o que minha filosofia exaltava, minha poética transfigurava em aparições inimigas, meu excesso de amor tingia de infernal desespero.

Ao escrever, minha necessidade estilística era manter-me mais abaixo do que os fatos, o italiano de que eu gostava era o de quem “não fala italiano em casa”, procurava escrever como teria escrito um hipotético “eu mesmo” autodidata.

A trilha dos ninhos de aranha surgiu desse senso de penúria absoluta, em parte sofrida até o tormento, em parte suposta e ostentada. Se hoje reconheço algum valor neste livro, é este: a imagem de uma força vital ainda obscura em que se ligam a indigência do “jovem demais” e a indigência dos excluídos e marginalizados.

Se digo que então fazíamos literatura de nosso estado de pobreza, não falo tanto de uma programação ideológica quanto de algo mais profundo que existia em cada um de nós.

Hoje, que escrever é uma profissão regular, que o romance é um “produto”, como seu “mercado”, sua “demanda” e sua “oferta”, com suas campanhas de lançamento, seus sucessos e seus trâmites rotineiros, agora que os romances italianos são todos “de um bom nível médio” e fazem parte da quantidade de bens supérfluos de uma sociedade que se satisfaz cedo demais, é difícil recordar o espírito com que tentávamos começar uma narrativa que ainda tinha de construir tudo com as próprias mãos.

Continuo usando o plural, mas já lhes expliquei que falo de algo disperso, não combinado, que provinha de diferentes cantos da província, sem causas explícitas em comum que não fossem parciais e provisórias. Mais que qualquer outra coisa, foi – digamos – uma potencialidade derramada no ar. E que logo se extinguiu.

Já nos anos 50 o quadro havia mudado, a começar pelos mestres: Pavese morto, Vittorini encerrado num silêncio de oposição, Moravia, que, num contexto diferente, ia adquirindo outro significado (não mais existencial, mas naturalista), e o romance italiano tomava seu curso elegíaco-moderado-sociológico em que todos acabamos cavando um nicho próprio mais ou menos confortável (ou encontrando nossos subterfúgios).

Mas houve quem continuasse no caminho daquela primeira epopéia fragmentária: em geral foram os mais isolados, os menos “integrados” que conservaram essa força. E foi o mais solitário de todos que conseguiu fazer o romance com que todos tínhamos sonhado, quando ninguém mais esperava, Beppe Fenoglio, e chegou a escrevê-lo mas não a terminá-lo (*Uma questão pessoal*), e morreu antes de vê-lo publicado, na plenitude de seus quarenta anos. O livro que nossa geração queria fazer já existe, e nosso trabalho tem um coroamento e um sentido, e só agora, graças a Fenoglio, poderemos dizer que uma etapa se completou, só agora estamos certos de que realmente existiu: a etapa que vai d’*A trilha dos ninhos de aranha* a *Uma questão pessoal*.

Uma questão pessoal (que agora lemos no volume póstumo de Fenoglio, *Um giorno di fuoco*) é construído com a tensão geométrica de um romance de loucura amorosa e perseguições cavaleirescas como o *Orlando furioso*, e ao mesmo tempo lá está a Resistência exatamente como era, por dentro e por fora, verdadeira como nunca tinha sido escrita, guardada por tantos anos limpidamente pela memória fiel, e com todos os valores morais, tanto mais fortes quanto mais implícitos, e a comoção, e a fúria. E é um livro de paisagens, e é um livro de figuras rápidas e intensamente vivas, e é um livro de palavras precisas e verdadeiras. E é um livro absurdo, misterioso, no qual o que se persegue, persegue-se para perseguir outra coisa, e essa outra coisa para perseguir outra coisa ainda, e não se chega ao verdadeiro motivo.

Era para o livro de Fenoglio que eu queria fazer o prefácio: não para o meu.

Este romance é o primeiro que escrevi, quase a primeira coisa que escrevi. O que posso dizer dele, hoje? Direi isto: o primeiro livro, melhor seria nunca tê-lo escrito.

Enquanto o primeiro livro não está escrito, possuímos aquela liberdade de começar que se pode usar uma única vez na vida, o primeiro livro já define você, ao passo que na realidade você ainda está longe de ser definido; e essa definição, depois você terá de carregá-la a vida toda, procurando confirmá-la ou aprofundá-la ou corrigi-la ou desmenti-la, mas não conseguindo nunca mais abrir mão dela.

E mais: para os que quando jovens começaram a escrever após uma daquelas experiências com “tantas coisas para contar” (a guerra, neste e em muitos outros casos), o primeiro livro logo se torna um diafragma entre você e a experiência, corta os fios que ligam você aos fatos, queima o tesouro da memória – aquilo que teria se tornado um tesouro se você tivesse tido a paciência de guardá-lo, se não tivesse não tivesse tido tanta pressa de gastá-lo, de esbanjá-lo, de impor uma hierarquia arbitrária às imagens que você havia guardado, de separar as privilegiadas, supostas depositárias de uma emoção poética, das outras, as que pareciam dizer demais ou demasiadamente pouco a seu respeito para poder representá-las, enfim, de instituir com prepotência outra memória, uma memória transfiguradas no lugar da memória global com suas linhas esbatidas, com sua infinita possibilidade de recuperação... Dessa violência que você lhe fez ao escrever, a memória nunca mais se recobrará: as imagens privilegiadas vão permanecer queimadas pela promoção precoce a temas literários, ao passo que as imagens que você quis guardar, talvez com a intenção secreta de utilizá-las em futuras obras, definharão, porque ficaram de fora da integridade natural da memória fluida e viva. A projeção literária, onde tudo é sólido e estabelecido de uma vez por todas, já tomou conta de todas as coisas, fez desbotar, esmagou a vegetação das recordações em que a vida da árvore e a do fio de grama se condicionam reciprocamente. A memória – ou melhor, a experiência, que é a memória mais a ferida que ela lhe deixou, mais a mudança que produziu em você e que o transformou -, a experiência, primeiro alimento da obra literária (mas não só dela), riqueza verdadeira do escritor (mas não só dele), logo que deu forma a uma obra literária, definha, destrói-se. O escritor dá por si como o mais pobre dos homens.

Assim olho para trás, para aquela temporada que a mim se apresentou repleta de imagens e significados: a guerra *partigiana*, os meses que contaram como anos e dos quais, por toda a vida, deveria ser possível continuar puxando rostos e advertências e paisagens e pensamentos e episódios e palavras e emoções: e tudo é distante e nebuloso, e as páginas escritas estão ali em descarada segurança, que bem sei ser enganadora, as páginas escritas já polemizando com uma memória que ainda era um fato presente, maciço, que parecia estável, que havia se dado de uma vez por todas, a *experiência* – que já não me adiantam, precisaria de todo o resto, justamente daquilo que não

está lá. Um livro escrito nunca me consolará daquilo que destruí ao escrevê-lo: aquela experiência que, guardada por todos os anos da minha vida, talvez tivesse me servido para escrever o último livro e me bastou apenas para escrever o primeiro.

1964

Anexo 4 – ÍNDICE *PALOMAR*⁵

As cifras 1,2,3 que numeram os títulos do índice, estejam elas em primeira, segunda ou terceira posição, não têm apenas um valor ordinal, mas correspondem a três áreas temáticas, a três tipos de experiência e de interrogação que, em diferentes proporções, estão presentes em cada parte do livro.

Os 1 correspondem geralmente a uma experiência visiva, que quase sempre tem por objeto formas da natureza; o texto tende a configurar-se como uma descrição.

Nos 2 estão presentes elementos antropológicos, culturais em sentido amplo, e a experiência envolve, além dos dados visivos, também a linguagem, os significados, os símbolos. O texto tende a desenvolver-se em narrativa.

Os 3 dão conta das experiências de tipo mais especulativo, respeitantes ao cosmo, ao tempo, ao infinito, às relações entre o eu e o mundo, às dimensões da mente. Do âmbito da descrição e da narrativa se passa ao da meditação.

1. As férias de Palomar

1.1. *Palomar na praia*

1.1.1. Leitura de uma onda, 7

1.1.2. O seio nu, 12

1.1.3. A espada do sol, 15

⁵ *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (p. 113-116)

1.2. *Palomar no jardim*

1.2.1. Os amores das tartarugas, 21

1.2.2. O assovio do melro, 24

1.2.3. O gramado infinito, 29

1.3. *Palomar contempla o céu*

1.3.1. Lua do entardecer, 33

1.3.2. O olho e os planetas, 36

1.3.3. A contemplação das estrelas, 41

2. Palomar na cidade

2.1. *Palomar no terraço*

2.1.1. Do terraço, 49

2.1.2. A barriga do camaleão, 53

2.1.3. A invasão dos estorninhos, 57

2.2. *Palomar vai às compras*

2.2.1. Um quilo e meio de *confit de canard*, 63

2.2.2. O museu dos queijos, 66

2.2.3. O mármore e o sangue, 70

2.3. *Palomar no zôo*

2.3.1. A corrida das girafas, 73

2.3.2. O gorila albino, 75

2.3.3. A ordem dos escamados, 78

3. Os silêncios de Palomar

3.1. *As viagens de Palomar*

3.1.1. O canteiro de areia, 85

3.1.2. Serpentes e caveiras, 88

3.1.3. A pantufa desaparelhada, 91

3.2. *Palomar em sociedade*

- 3.2.1. Do morder a língua, 93
- 3.2.2. Do relacionar-se com os jovens, 95
- 3.2.3. O modelo dos modelos, 97

3.3. *As meditações de Palomar*

- 3.3.1. O mundo contempla o mundo, 101
- 3.3.2. O universo como espelho, 104
- 3.3.3. Como aprender a estar morto, 108

Anexo 5 – APÊNDICE – SE UM NARRADOR NUMA NOITE DE INVERNO⁶

A primeira edição de Se um viajante numa noite de inverno saiu em junho de 1979 pela Einaudi. Na época, Calvino falou do livro em diversas entrevistas à imprensa. Entretanto, a melhor ocasião para refletir e discutir sobre a estrutura e o significado da obra lhe foi oferecida por uma resenha do crítico Angelo Guglielmi, à qual Calvino respondeu com o seguinte comentário, intitulado “Se um narrador numa noite de inverno” e publicado em dezembro do mesmo ano na revista mensal Alfabeta.

Caro Angelo Guglielmi, você escreve “nesta altura faria duas perguntas a Calvino”, mas na realidade são inúmeras as suas indagações, explícitas ou veladas, a propósito do *Viajante*, em seu artigo “Perguntas a Italo Calvino” publicado no número 6 de *Alfabeta*. Na medida do possível, tratarei de responder-lhe.

Começarei pela parte que não apresenta interrogações, qual seja, o trecho em que seu discurso coincide com o meu, para depois identificar os pontos em que nossos caminhos se bifurcam e se distanciam. Você descreve meu livro com muita fidelidade e, sobretudo, define com precisão os dez tipos de romance que sucessivamente vão sendo propostos ao leitor: “[...] Num dos romances, a realidade é impalpável como a névoa; em outro, os objetos são demasiado densos

⁶ *Se um Viajante numa noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (p.265-275)

e sensuais; num terceiro, prevalece a abordagem introspectiva; em outro, atua uma forte tensão existencial projetada para a história, a política e a ação; em outro ainda, explode a violência mais brutal; e, em outro, cresce um insustentável sentimento de privação e angústia. E depois há o romance erótico-perverso, o telúrico-primordial e, enfim, o apocalíptico”.*

Para definir esses dez *incipit*, a maioria dos críticos procurou possíveis modelos ou fontes (e destes freqüentemente emergiram nomes de autores que eu jamais pensara, o que chama a atenção para um campo pouco explorado até agora: como funcionam as associações mentais entre textos diversos? Por que caminhos um texto é assimilado ou justaposto a outro em nossa mente?), ao passo que você adota aquele que foi meu procedimento, isto é, propor sempre uma postura no estilo e na relação com o mundo (em torno da qual depois deixo que os ecos de memória de tantos livros lidos se adensem naturalmente), postura que você define com perfeição em todos os dez casos.

Em todos os dez casos? Observando melhor, percebo que dei apenas nove exemplos. Entre o ponto-final e o “E depois...”, há uma lacuna que corresponde ao conto dos espelhos (“Numa rede de linhas que se entrecruzam”), ou seja, a um exemplo de narração que tende a construir-se como operação lógica, figura geométrica ou jogo de xadrez. Se quisermos, nós também, tentar a aproximação com os nomes próprios, poderemos identificar em Poe o pai mais ilustre desse modo de narrar e em Borges o ponto de chegada mais completo e atual. Entre esses dois nomes, mesmo distantes, podemos situar muitos autores que tendem a filtrar as emoções mais

* Cinco anos depois, numa conferência no Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, Calvino se lembraria dessas palavras ao descrever e definir o livro: “tentar escrever romances ‘apócrifos’, isto é, aqueles que imagino tenham sido escritos por um autor que não sou eu e que não existe, foi tarefa levada ao extremo em *Se um viajante numa noite de inverno*. Trata-se de um romance sobre o prazer de ler romances; o protagonista é o Leitor, que por dez vezes recomeça a ler um livro que, em razão de vicissitudes alheias a sua vontade, ele não consegue terminar. Tive, portanto, de escrever o início de uma dezena de romances de autores imaginários, todos de algum modo diferentes de mim e diferentes entre si: um romance todo de desconfianças e sentimentos confusos; outro todo de sensações densas e sanguíneas; um introspectivo e simbólico; um existencial revolucionário; um cínico-brutal; um de manias obsessivas; um lógico e geométrico; um erótico-perverso; um telúrico-primordial; um apocalíptico-alegórico. Mais que identificar-me com o autor de cada um dos dez romances, procurei identificar-me com o leitor – representar o prazer da leitura deste ou daquele gênero, mais que o texto propriamente dito. Em alguns momentos, cheguei a sentir que a energia criativa desses dez autores inexistentes me penetrava. Mas, sobretudo, tentei evidenciar o fato de que todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros” (Italo Calvino, “Il libro, i libri”, *Nuovi Quaderni Italiani*, Buenos Aires, 1984, p. 19). [Nota da edição italiana]

romanescas num clima mental de abstração rarefeita, freqüentemente ornado com algum preciosismo erudito.

“Numa rede de linhas que se entrecruzam” foi muito destacado (talvez demais?) por outros críticos, ao passo que foi o único esquecido por você. Por quê? Porque, respondo, se você houvesse considerado, teria sido obrigado a levar em conta que entre as formas literárias que caracterizam nossa época existe também a obra *fechada e calculada*, na qual fechamento e cálculo são apostas paradoxais que apenas indicam a verdade contrária àquela tranqüilizadora (de completude e conteúdo) que a própria forma parece significar, isto é, transmitem o sentido de um mundo precário, aponto de ruir, despedaçar-se.

Mas, se você reconhece isso, deveria também reconhecer que o livro todo responde em certa medida a esse modelo (a começar pela utilização, característica desse gênero, do velho *topos* romanesco de uma conspiração universal dos poderes a partir de Chesterton, é regida por um *deus ex machina* polimorfo; a personagem do Grande Mistificador, que você censura definindo-a como idéia demasiado simples, é nesse contexto um ingrediente que eu julgaria obrigatório), modelo no qual a primeira regra do jogo é “fazer os números baterem” (ou melhor, fazer parecer que batem quando sabemos que na realidade não batem). Para você, “fazer os números baterem” é apenas uma solução conveniente, ao passo que isso pode muito bem ser visto como exercício acrobático para desafiar, e indicar, o vazio subjacente.

Em resumo, se você não tivesse omitido (ou eliminado?) da lista o “romance geométrico”, parte de suas perguntas e objeções não existiria, a começar por aquela sobre a “inconcludência”. **(Você se escandaliza porque eu “concluo” e pergunta a si mesmo: “Trata-se de uma desatenção de nosso caro amigo?”. Não, pelo contrário: prestei muita atenção e calculei tudo para que o “final feliz” mais tradicional, o casamento do herói com a heroína, selasse a moldura que encerra a desordem geral.)**

Quanto à discussão sobre o “inacabado”, tema sobre o qual você diz coisas muito cabíveis num sentido literário genérico, eu antes de tudo gostaria de limpar de possíveis equívocos o terreno. Sobretudo, desejaria que ficassem mais claros dois pontos:

1. O objeto da leitura que se encontra no centro de meu livro não é tanto “o literário”, mas sim “o romanesco”, isto é, um procedimento literário determinado – próprio da narrativa de cunho popular e de consumo, mas diversamente adotado pela literatura culta – que em primeiro lugar se baseia na capacidade de concentrar a atenção de um enredo na espera permanente do que está por acontecer. No romance “romanesco”, a interrupção é trauma, mas também pode institucionalizar-se (o corte no momento culminante dos romances em folhetim; a quebra dos capítulos; o “voltemos um passo”). O fato de ter feito da interrupção do enredo o motivo estrutural de meu livro tem esse sentido preciso e circunscrito, e não toca à problemática do “inacabado” na arte e na literatura, que é outra coisa. Melhor dizer que aqui não se trata do “inacabado”, mas sim do “acabado interrompido”, literal como no metafórico. (Parece-me que em algum momento digo algo assim: “Vivemos num mundo de história que começam e não acabam”.)

2. Será mesmo verdade que meus *incipit* se interrompem? Alguns críticos (veja-se Luce d'Eramo, no *II Manifesto* de 16 de setembro) e alguns leitores de gosto refinado sustentam que não: eles os consideram relatos acabados, que dizem tudo que devem dizer e aos quais não há nada para acrescentar. Sobre esse ponto não me pronuncio. Posso apenas dizer que, de início, queria fazer romances interrompidos, ou melhor, representar a leitura de romances que se interrompem; depois, prevaleceram textos que eu poderia publicar também independentemente como contos. (Coisa bastante comum, dado que sempre fui autor mais de contos que de romances.)

O destinatário natural e fruidor do “romanesco” é o “leitor médio”, que por isso escolhi como protagonista do *Viajante*. Protagonista duplo, porque se divide em Leitor e Leitora. O primeiro não tem características nem gostos precisos: poderia ser leitor ocasional e eclético. A segunda é leitora por vocação, sabe explicar suas expectativas e suas repulsas (formuladas nos termos menos intelectualizados possíveis, embora – ou justamente por isso – a linguagem intelectual vá se desbotando irreparavelmente na fala cotidiana), sublimação da “leitora média” mas bastante orgulhosa de seu papel social de leitora por paixão desinteressada. Esse é um papel social em que acredito, o pressuposto de meu trabalho e não apenas desse livro.

É para essa destinação ao “leitor médio” que você aponta sua crítica mais categórica quando pergunta: “Será que Calvino, mesmo inconscientemente, executa por meio de Ludmilla um trabalho de sedução (de adulação) dirigido ao leitor médio, que afinal é o verdadeiro leitor (e comprador) de seu livro, atribuindo-lhe algumas das extraordinárias qualidades da insuperável Ludmilla?”.

O que não consigo aceitar nesse discurso é o *mesmo inconscientemente*. Como inconscientemente? Se coloquei Leitor e Leitora no centro do livro, foi porque sabia o que estava fazendo. Não esqueço nem por um minuto (dado que vivo de direitos autorais) que o leitor é o *comprador* e que o livro é um objeto que se vende no mercado. Quem pensa que pode prescindir do aspecto econômico da existência e de tudo o que ele comporta não teve jamais o meu respeito.

Em resumo, se você me chama de sedutor, isso passa; de adulator, também passa; de feirante, até isso passa; mas, se me chama de inconsciente, aí me sinto ofendido! Se no *Viajante* eu quis representar (e alegorizar) o envolvimento do leitor (do leitor *comum*) num livro que nunca é o que ele espera, apenas explicitarei aquela que foi minha intenção consciente e constante em todos os livros anteriores. Aqui se abriria um discurso de sociologia da leitura (ou melhor, de política da leitura) que nos afastaria da discussão sobre a essência do livro em pauta.

Convém voltar às duas principais perguntas em torno das quais toma forma a discussão que você apresenta: 1. para a superação do eu podemos apostar na multiplicação dos eus?; 2. todos os autores possíveis podem reduzir-se a dez? (Sintetizo as coisas assim só para registro, mas ao responder-lhe procuro ter presente toda a argumentação de seu texto.)

No que se refere ao primeiro ponto, apenas posso dizer-lhe que perseguir a complexidade por meio de um catálogo de possibilidades lingüísticas diversas é um procedimento que caracteriza toda uma dimensão da literatura deste século, a começar pelo romance que relata a jornada de um fulano qualquer de Dublin em dezoito capítulos, cada um deles com uma chave estilística diferente.

Esses ilustres precedentes não anulam o fato de que me agradaria alcançar sempre aquele “estado de disponibilidade” de que você fala, “graças

ao qual o vínculo como mundo possa desenvolver-se não nos termos da identificação, mas sim na forma da busca”; mas, ao menos no período de duração desse livro, “a forma da busca” foi para mim a de uma multiplicidade que, de algum modo canônico, converge para uma unidade temática de fundo (ou dela se irradia). Nesse sentido, não é nada de particularmente novo: já em 1947, Raymond Queneau publicava os *Exercices de style*, nos quais uma historieta de poucas linhas recebe 99 redações diferentes.

Escolhi por situação romanesca típica um esquema que eu poderia enunciar assim: *uma personagem masculina que narra na primeira pessoa e se vê assumindo um papel que não é o seu, numa situação em que a atração exercida pela personagem feminina e o peso da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos e envolvem sem dar-lhe escapatória*. Esse núcleo narrativo básico, eu o revelei no final do livro, na forma de uma história apócrifa das *Mil e uma noites*, mas me parece que nenhum crítico atentou para o fato (embora muitos tenham sublinhado a unidade temática do livro). Se quisermos, poder-se-á reconhecer a mesma situação na “moldura” (nesse caso, poderíamos dizer que a crise de identidade do protagonista advém do fato de não ter identidade, de ser um “você” em que todo mundo pode identificar o próprio “eu”).

Essa é apenas uma das *contraintes* ou regras do jogo que impus a mim mesmo. Você viu que em todo capítulo da moldura o tipo de romance que vem a seguir é sempre enunciado pela boca da Leitora. Ademais, cada um dos “romances” tem um título que responde também ele a uma necessidade, dado que todos os títulos lidos sucessivamente constituirão também eles um *incipit*. Se esse título mantiver sempre uma pertinência literal com o tema da narração, todo “romance” resultará do encontro do título com a expectativa da Leitora, conforme formulada por ela no decurso do capítulo precedente. Tudo isso é para dizer-lhe que, e você observar bem, encontrará em vez da “identificação com outros eus” uma grade de percursos obrigatórios que é a verdadeira força motriz do livro, **na linha das aliterações que Raymond Roussel propunha como ponto de partida e de chegada para suas operações romanescas.**

Chegamos assim à pergunta número 2: por que exatamente dez romances? A resposta é óbvia, e você mesmo a dá algumas linhas adiante: “era preciso estabelecer um limite convencional”; eu podia ter optado por

escrever doze, ou sete, ou setenta e sete, quanto bastasse para comunicar o sentido da multiplicidade. Mas você descarta imediatamente tal resposta: “Calvino identifica com demasiada sabedoria as dez possibilidades para não revelar suas intenções totalizantes e sua substancial indisponibilidade pra uma partida mais incerta”.

Interrogando a mim mesmo sobre esse ponto, ocorre-me perguntar: “Em que trapalhada me meti?”. A bem dizer, sempre tive certa alegria à idéia de totalidade; não me reconheço nas “intenções totalizantes”. A tinta, porém, denuncia: eu mesmo falo – ou fala minha personagem Silas Flannery – justamente de “totalidade”, de “todos os livros possíveis”. O problema concerne não só ao *todos*, mas aos *possíveis*; e é ali que sua objeção encontra resistência, dado que então você reformula a pergunta número 2: “Acreditará mesmo Calvino [...] que o *possível* coincide com o *existente*?”. E, de maneira muito bela, adverte-me “que não se pode numerar o possível, que este jamais é resultado de uma soma e antes se caracteriza como uma espécie de linha infindável em que , todavia, cada um dos pontos participa do caráter infinito do conjunto”.

Para tentar sair dessa, a pergunta que devo fazer a mim mesmo talvez seja: por que aqueles dez e não outros? É claro que, se escolhi aqueles dez tipos de romance, foi porque me pareciam ter mais significado para mim, porque resultavam melhores, porque me divertia mais escrevê-los. Continuamente se apresentavam a mim outros tipos de romance que eu poderia acrescentar à lista, mas ou não tinha certeza de sair-me bem, ou não apresentavam para mim interesse formal suficientemente forte, ou e algum modo o esquema do livro já estava bastante carregado e eu não queria ampliá-lo. (Por exemplo, quantas vezes pensei: por que o eu narrador deve ser sempre um homem? E quanto ao caráter “feminino” da escritura? Mas existirá tão-somente *uma* escritura “feminina”? Ou não seria possível imaginar correlatos “femininos” para cada exemplo de romance “masculino”?)

Digamos então que em meu livro o *possível* não é o possível absoluto, mas o *possível* para mim. E nem sequer todo o possível para mim; por exemplo: não me interessava reconsiderar minha autobiografia literária, refazer tipos de narrativa que eu já fizera; deviam ser possibilidades à margem daquilo

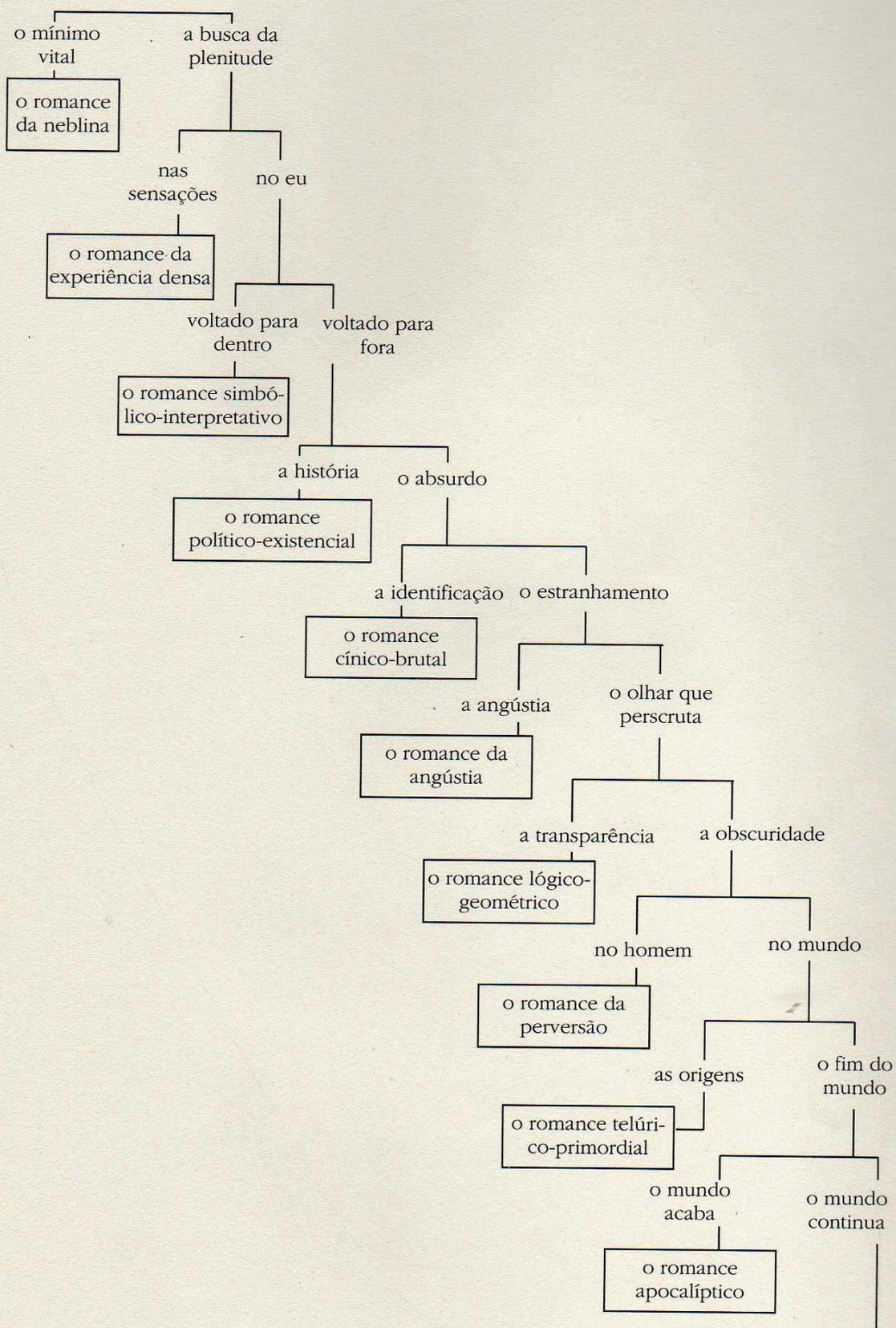
que sou e faço, alcançáveis com um salto fora de mim que permanecesse nos limites de um salto *possível*.

Tal definição limitativa de meu trabalho (que antecipei para desmentir as “intenções totalizantes” que você me atribui) terminaria por dar a ele uma imagem empobrecida se não considerasse um impulso em sentido contrário que sempre o acompanhou – ou seja, eu sempre perguntava a mim mesmo se o trabalho que estava fazendo podia ter sentido não só para mim, mas também para os outros. Sobretudo nas últimas fases, quando o livro estava praticamente concluído e suas várias junções obrigatórias impediam deslocamentos ulteriores, fui tomado pela mania de verificar se conseguia justificar conceitualmente o enredo, o percurso, a ordem. Para meu exclusivo esclarecimento pessoal, tentei vários resumos e esquemas, mas jamais logrei quadrá-los cem por cento.

Nessa altura, pedi ao mais sábio de meus amigos que lesse o manuscrito, para ver se ele conseguia explicá-lo a mim. Disse-me que, em sua opinião, o livro procedia por cancelamentos sucessivos, até o cancelamento do mundo no “romance apocalíptico”. Essa idéia e, simultaneamente, a releitura do conto “El acercamiento a Almotásim”, de Borges, levaram-me a reler meu livro (então acabado) como aquilo que poderia ter sido uma busca do “verdadeiro romance” e, ao mesmo tempo, de uma atitude apropriada em relação ao mundo, onde a cada “romance” iniciado e interrompido correspondia um caminho descartado. **Por essa óptica, o livro representaria (para mim) uma espécie de autobiografia negativa: os romances que eu poderia ter escrito e descartei, e também (para mim e para os outros) um catálogo indicativo das atitudes existenciais que conduzem a outros tantos caminhos obstruídos.**

O amigo sábio se lembrou do esquema de alternativas binárias que Platão usa no *Sofista* para definir o pescador de anzol: a cada vez se exclui uma das alternativas, e a restante se bifurca em outras duas. Bastou tal observação para que eu me pusesse a traçar esquemas que, segundo esse método, prestassem contas do itinerário delineado no livro. Mostro-lhe um, no qual você encontrará, em minhas definições dos dez romances, quase sempre as mesmas palavras que você usou.

O esquema poderia ter circularidade, no sentido de que o último segmento pode ligar-se ao primeiro. Totalizante, então? Nesse sentido, claro, eu gostaria que o fosse – e que nos enganadores limites assim traçados se conseguisse circunscrever uma zona neutra onde situar essa atitude “descognitiva” em relação ao mundo que você propõe como o único não mistificador, quando declara que “o mundo não pode ser testemunhado (ou afirmado); pode apenas permanecer desconhecido, desligado de todo tipo de tutela, individual ou coletiva, e ser restituído a sua irreducibilidade”.



Anexo 6 - CIBERNÉTICA E FANTASMAS: APONTAMENTOS SOBRE A NARRATIVA COMO PROCESSO COMBINATÓRIO ⁷

I

Tudo começou com o primeiro narrador da tribo. Os homens já *trocavam* entre si sons articulados, referindo-se às necessidades práticas de suas vidas; já existiam o diálogo e as regras que o diálogo não podia deixar de seguir; esta era a vida da tribo: um código de regras muito complicadas, que deviam modelar todas ações e todas situações. O número de palavras era limitado: ligados ao mundo multiforme e inumerável, os homens defendiam-se opondo um número finito de sons variadamente combinados. E, então, os comportamentos, os usos, os gestos, eram aqueles e não outros, sempre repetidos, na extração da polpa do coco e de raízes selvagens, na caça ao búfalo ou ao leão; no *casamento*, iniciando novas ligações de parentesco fora do clã, no iniciar-se da vida e da morte. Quanto mais as escolhas de frases e de comportamentos eram limitadas, mais as regras da linguagem e dos costumes eram obrigadas a complicar-se, a fim de[para] padronizar uma variedade sempre crescente de situações: à extrema penúria de conceitos dos quais os homens dispunham para pensar o mundo, correspondia uma regulamentação minuciosa e "omnicomprensiva".

O narrador começou a proferir palavras não para que os outros lhe respondessem outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto as palavras podiam combinar-se umas com as outras, formar-se umas das outras, para deduzir uma explicação do mundo pelo fio de todo discurso-conto possível, dos arabescos que nomes e verbos, sujeitos e predicados, desenhavam, espalhando-se um a partir do outro. As figuras das quais o narrador dispunha eram poucas: o jaguar, o coiole, o tucano, a piranha, ou o pai o filho o cunhado o tio, a mulher a mãe a irmã a nora. As ações que estas figuras podiam cumprir eram também limitadas: nascer, morrer, copular, dormir, pescar, caçar, subir nas árvores, cavar buracos na terra, comer, defecar, fumar fibras vegetais, proibir, transgredir as proibições, presentear ou roubar objetos

⁷ (Tradução de Eugênio Vinci de Moraes)

e frutas - objetos classificáveis, por sua vez, em um catálogo limitado. O narrador explorava as possibilidades implícitas na própria linguagem, combinando e trocando as figuras e as ações e os objetos sobre os quais estas ações podiam se exercitar. Delas, vinham para fora algumas histórias, construções lineares que apresentavam sempre algumas correspondências, algumas contraposições: o céu e a terra, a água e o fogo; os animais que voam e aqueles que cavam buracos, cada termo com sua bagagem de atributos, um repertório de ações. O desenvolvimento das histórias permitia certas relações entre alguns dos vários elementos e não outros, certas sucessões e não outras: a proibição devia vir antes da transgressão, a punição depois da transgressão, o dom dos objetos mágicos antes da superação das provas. O mundo fixo que circundava o homem da tribo, constelado de sinais de frágeis correspondências entre as palavras e as coisas, animava-se à voz do narrador, dispunha-se no fluxo de um discurso-conto, no interior do qual toda palavra adquiria novos valores e os transmitia às idéias e às imagens por ela significadas; todo animal, todo objeto, toda relação, adquiria poderes benéficos e maléficos, os chamados poderes mágicos, e que poderiam, ao contrário, chamarem-se poderes narrativos, potencialidade que a palavra detém, capacidade de unir-se a outras no plano do discurso.

A Narrativa oral primitiva, assim como a fábula popular que se transmitiu até quase os nossos dias, modela-se sobre estruturas fixas, quase poderíamos dizer sobre elementos pré-fabricados, que permitiriam, porém, um enorme número de combinações. Vladimir Propp, estudando as fábulas russas, chegou à conclusão de que todas as fábulas seriam como variantes de uma única fábula e que poderiam ser decompostas em um número finito de funções narrativas. Quarenta anos mais tarde, Claude Lévi-Strauss, trabalhando sobre mitos indígenas do Brasil, viu neles um sistema de operações lógicas entre termos permutáveis, que permitia estudá-los por meio de procedimentos matemáticos de análise combinatória.

A fantasia popular não é, pois, imensa como um oceano, mas não é necessário, por isso, imaginá-la como um reservatório com capacidade limitada: assim como as civilizações, como as operações aritméticas, também as operações narrativas não podem variar muito de um povo para outro,

porém, aquilo que sobre a base destes procedimentos elementares é construído pode apresentar combinações, permutações e transformações ilimitadas.

Isto é verdadeiro somente para as narrativas orais tradicionais ou pode ser sustentado pela literatura na sua extrema variedade de formas e complexidades. Os formalistas russos, já nos anos vinte, haviam começado a analisar contos e romances modernos, decompondo suas complexas estruturas em segmentos funcionais; hoje, na França, a escola de semiologia de Roland Barthes, depois de ter apontado suas armas em direção às estruturas da publicidade ou das revistas de moda feminina, encara finalmente a literatura, e dedica o número 8 da revista "*Communications*" à análise estrutural do conto. Naturalmente, o material de estudo que mais docilmente se presta a este tipo de análise encontra-se hoje nas várias formas de narrativa popular: se os russos haviam estudado os contos de Sherlock Holmes, agora é James Bond que fornece as exemplificações mais apropriadas aos estruturalistas. Mas isto não é senão o primeiro grau da gramática e da sintaxe narrativa, pois o jogo combinatório de possibilidades narrativas logo ultrapassa o plano dos conteúdos para pôr a nocaute a relação de quem narra com a matéria narrada e com o leitor: entramos, vale dizer, na mais árdua problemática da narrativa contemporânea. Não por acaso, as pesquisas estruturais francesas são acompanhadas – e às vezes coincidem nas mesmas pessoas – do trabalho criativo dos escritores do grupo "*Tel Quel*", para os quais – e aqui parafraseio definições de um de seus intérpretes autorizados – o escrever não consiste mais em contar, mas no dizer que se conta, e aquilo que se diz vem a se identificar com o ato mesmo de dizer, a pessoa psicológica é substituída por uma pessoa lingüística ou absolutamente gramatical, definida pela sua posição no discurso. Também estes resultados formais de uma literatura ao quadrado ou ao cubo, tal qual aquela que sucedeu na França ao *nouveau roman* de dez anos atrás, e para a qual um outro expoente propôs a etiqueta de *spcrituralisme*, são redutíveis a combinações entre um certo número de operações lógico-lingüísticas ou melhor, sintático-retóricas, a ponto de poderem ser esquematizadas em fórmulas tanto mais gerais quanto menos complexas.

Não me demoro em técnicas particulares das quais não poderia ser mais do que um expositor não autorizado e pouco confiável, porque o objetivo da minha conferência é só destacar este aspecto, relacionar algumas leituras recentes e situá-las no quadro de algumas reflexões gerais. No modo pelo qual a cultura de hoje vê o mundo, há uma tendência que manifesta-se contemporaneamente de várias partes: o mundo nos seus vários aspectos é visto mais como *discreto* do que como *contínuo*. **Emprego o termo "discreto" no sentido que tem na matemática: quantidade "discreta", isto é, que se compõe de partes separadas.** O pensamento, que até ontem aparecia como alguma coisa de fluido, evocava em nós imagens lineares como a de um rio que corre ou a de um fio que se desenrola; ou imagens gasosas, como a de uma espécie de nuvem, tanto é verdade que era chamado freqüentemente de "o espírito". Hoje tendemos a vê-lo como uma série de estados descontínuos, de combinações de impulsos sobre um número finito (um número enorme mas finito) de órgãos sensoriais e de controle. Os cérebros eletrônicos, se ainda estão longe de produzir todas as funções de um cérebro humano, já são capazes de nos fornecer um modelo teórico convincente para os processos mais complexos de nossa memória, das nossas associações mentais, da nossa imaginação, da nossa consciência. Shannon, Weiner, Von Neumann, Turing, mudaram radicalmente a imagem dos nossos processos mentais. No lugar daquela nuvem cambiante que levávamos na cabeça até ontem, cujos adensamento e dispersão procurávamos considerar, descrevendo impalpáveis estados psicológicos, sombrias paisagens da alma - no lugar de tudo isso, **percebemos hoje a velocíssima passagem de sinais sobre intrincados circuitos que ligam os relés, os diodos, os transistores que entopem a nossa calota craniana.** Sabemos que, como nenhum jogador de xadrez viverá o suficiente para exaurir as combinações dos lances possíveis das trinta e duas peças sobre o tabuleiro, assim - dado que a nossa mente é um tabuleiro no qual são colocadas em jogo centenas de milhares de peças - nem em uma vida que durasse tanto quanto o universo se chegaria a jogar todas as partidas possíveis. Mas sabemos também que todas as partidas estão implícitas no código geral das partidas mentais, por meio do qual cada um de nós formula a todo momento os seus pensamentos, certos ou morosos, nebulosos ou cristalinos.

Poderia dizer também que a "numerabilidade", a finitude, leva a melhor sobre a indeterminação dos conceitos que não podem ser submetidos à mensuração/medição e à delimitação, mas esta formulação arrisca-se a dar uma idéia um pouco simplista de como são as coisas, visto que é verdadeiro todo o contrário: cada processo analítico, cada divisão em partes, tende a formular uma imagem do mundo que vai rapidamente complicando-se, assim como **Zenão de Eléia, ao recusar-se a aceitar o espaço como contínuo, acabava por abrir entre a tartaruga e Aquiles uma subdivisão infinita de pontos intermediários.** Mas a complicação matemática pode ser digerida instantaneamente pelos cérebros eletrônicos. O ábaco destes, de apenas duas cifras, permite cálculos instantâneos de uma complexidade inexpugnável aos cérebros humanos; para eles basta saber contar com dois dedos para fazer correr velocíssimas matrizes de cifras astronômicas. Uma das mais árduas experiências intelectuais da Idade Média só agora encontra sua plena atualidade: aquela do monge catalão Raimundo Lúlio e de sua *ars combinatoria*.

O processo em curso hoje é o de uma reconquista da descontinuidade, divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo isto que é fluxo contínuo, gama de tons que extinguem uns aos outros. O século dezenove, de Hegel a Darwin, tinha visto o triunfo da continuidade histórica e da continuidade biológica, que superava todas as rupturas das antíteses dialéticas e das mutações genéticas. Hoje esta perspectiva mudou radicalmente: na história, não seguimos mais o curso de um espírito imanente aos fatos do mundo, mas sim as curvas dos diagramas estatísticos, a pesquisa histórica vai cada vez mais se "matematizando". E quanto à biologia, Watson e Creek demonstraram como a transmissão das características da espécie consiste na duplicação de um certo número de moléculas na forma de espirais formadas por um certo número de ácidos e de bases: a infinidade de variedades das formas vitais pode ser reduzida à combinação de certas quantidades finitas. Também aqui é a teoria da informação que impõe os seus modelos. Os processos que pareciam mais refratários a uma formulação numérica, a uma descrição quantitativa, vêm traduzidos em modelos matemáticos.

Nascida e desenvolvida em outro terreno, a lingüística estrutural tende a configurar-se em um jogo de oposições tão simples quanto o da teoria da informação: e também os lingüistas passaram a raciocinar em termos de códigos e mensagens e a procurar estabelecer a entropia da linguagem em todos os níveis, incluindo o literário.

O homem está começando a entender como se desmonta e como se remonta a mais complicada e a mais imprevisível de todas as suas máquinas: a linguagem. O mundo de hoje, em relação àquele que envolvia o homem primitivo, é muito mais rico de palavras, de conceitos e de signos. Muito mais complexos são os usos dos diversos níveis da linguagem. Com modelos matemáticos transformacionais, a escola americana de Chomsky explora a estrutura profunda da linguagem, as raízes dos processos lógicos que constituem uma característica talvez não mais histórica mas biológica da espécie humana. Uma extrema simplificação de fórmulas lógicas é usada pela escola francesa da semântica estrutural de A. J. Greimas, que analisa a narrativa de cada discurso, redutível a uma relação entre "actantes".

Depois de um intervalo de trinta anos, reapareceu na União Soviética uma escola "neo-formalista" que emprega para a análise literária as pesquisas cibernéticas e a semiologia estrutural. Encabeçada pelo matemático Kolmogorov, esta escola conduz estudos de uma comedida cientificidade acadêmica, baseados em cálculos das probabilidades e na quantidade de informações dos textos poéticos.

Um outro encontro entre matemática e literatura celebra-se na França sob o signo do divertimento e da pilhéria: é *l'Ouvroir de Littérature Potentielle* fundado por Raymond Queneau e por alguns matemáticos amigos seus. Este grupo quase clandestino de dez pessoas é uma emanção da Academia de Patafísica, o cenáculo fundado por Jarry, uma espécie de academia da derrisão/do escárnio intelectual; contudo as pesquisas do Ou.li.po sobre a estrutura matemática da sextina usada pelos trovadores provençais e em Dante não são menos austeras do que as dos cibernéticos soviéticos. Queneau, não esqueçamos, é o autor de um livro intitulado *Cent milliards de*

poèmes, que, mais que um volume, apresenta-se como um rudimentar modelo de máquina para construir sonetos um diferente do outro.

Estabelecidos estes procedimentos, confiada a um computador a tarefa de cumprir estas operações, teremos a máquina capaz de substituir o poeta e o escritor? Assim como já temos máquinas que lêem, máquinas que executam análises lingüísticas de textos literários, máquinas que traduzem, máquinas que resumem, teríamos, então, máquinas capazes de idealizar e compor poemas e romances?

O que interessa não é tanto se este problema possa ser resolvido na prática – porque não valeria a pena construir uma máquina tão complicada –, mas sim a sua realização teórica, que pode abrir para nós uma série de conjecturas insólitas. Neste momento, não penso em uma máquina capaz somente de uma produção literária, digamos assim, em série, já mecânica por si mesma; penso em uma máquina "escrevente" que jogue sobre a página todos aqueles elementos que freqüentemente consideramos como os mais caros atributos da intimidade psicológica, da experiência vivida, da imprevisibilidade dos impulsos do humor, os sobressaltos, os tormentos e as iluminações interiores. Que coisas são estas senão aquelas dos campos lingüísticos, com os quais podemos chegar a estabelecer léxico, gramática, sintaxe e propriedades permutativas?

Qual seria o estilo de um autômato literário? Penso que a sua verdadeira vocação seria o classicismo: o banco de prova de uma máquina poético-eletrônica será a produção de obras tradicionais, de poemas com formas métricas fechadas, de romances com todas as regras. Neste sentido, o uso que até agora a vanguarda literária fez das máquinas eletrônicas é ainda humano demais. A máquina nestes experimentos, sobretudo na Itália, é um instrumento do acaso, da desestruturação formal, da contestação dos nexos lógicos habituais: em outras palavras, diria que permanece ainda um instrumento esquisitamente lírico, que serve a uma necessidade tipicamente humana: a produção da desordem. A verdadeira máquina literária será aquela que perceberá ela mesma a necessidade de produzir desordem, mas como reação a uma produção precedente de ordem, a máquina que produzirá inovações

para desbloquear os circuitos obstruídos por uma longuíssima produção de classicismo. De fato, dado que os progressos da cibernética desenvolvem as máquinas capazes de aprender, de mudar o próprio programa, de desenvolver a própria sensibilidade e as próprias necessidades, nada nos impede de prever uma máquina literária que, em um certo momento, sintasse insatisfeita com o próprio tradicionalismo e proponha novos modos de entender a escritura e de conturbar completamente os próprios códigos. Para contentar os críticos que procuram as analogias entre fatos literários e fatos histórico-sociológico-econômicos, a máquina poderia ligar as próprias mudanças de estilo às variações de determinados índices estatísticos da produção, da renda, das despesas militares, da distribuição dos poderes de decisão. Será ela, a literatura que corresponde perfeitamente a uma hipótese teórica, em outras palavras, finalmente, a literatura.

II

Agora qualquer um de vocês se perguntará porque anuncio com ar tão feliz perspectivas que, para a maior parte dos homens de letras, provoca lamentações lacrimosas, pontilhadas por gritos de execração. A razão é que mais ou menos obscuramente eu sempre soube que as coisas eram assim e não como costumavam dizer habitualmente. **As várias teorias estéticas sustentavam que a poesia era uma questão de inspiração vinda de não sei qual altura ou fluxo vindo de não sei qual profundidade; ou intuição pura ou instante não identificado da vida do espírito; ou voz dos tempos com a qual o espírito do mundo decide falar por intermédio do poeta, ou um espelhamento das estruturas sociais que não se sabe por meio de qual fenômeno ótico se reflete sobre a página;** ou uma transmissão da psicologia do profundo que permite acomodar as imagens do inconsciente individual ou coletivo, qualquer coisa, portanto, de intuitivo, de imediato, de autêntico, de global que, sabe-se como, salta para fora, qualquer coisa equivalente, homólogo/a simbólico/a de outra coisa qualquer. **Mas sempre permanecia nestas um vazio que não se sabia como completar, uma zona obscura entre a causa e o efeito: como se chega à página escrita?** Por quais vias a alma e a história ou a sociedade ou o inconsciente se transformam em uma seqüência de linhas negras sobre uma página branca? Sobre este

ponto, os mais importantes teóricos da estética calaram. **E eu me sentia como alguém que, por causa de um mal-entendido, acabou entre pessoas que tratam de negócios dos quais não caberia a ele entrar: a literatura como eu a conhecia era uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra seguindo certas regras ou, mais usualmente, regras não definidas nem definíveis, mas extraídas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos a partir desta para a ocasião, ou melhor, que derivamos de outras regras seguidas de outras. Nestas operações, a pessoa eu, explícita ou implícita, fragmenta-se em figuras diversas, em um eu que esta escrevendo e um eu que é escrito, em um eu empírico que está às costas do eu que está escrevendo e em um eu mítico que faz-se de modelo ao eu que é escrito. O eu do autor no escrever se dissolve: a chamada *personalidade* do escritor é interna ao ato de escrever, é um produto e um modo da escritura. Também uma máquina escrevente, na qual seja introduzido um instrumento adequado ao caso, poderá elaborar sobre a página uma *personalidade* de escritor destacada e inconfundível, ou poderá ser regulada de modo a evoluir ou transformar *personalidades* a cada obra que compõe. O escritor como é tal qual foi até hoje, já é máquina escrevente, ou melhor, o é quando funciona bem: aquilo que a terminologia romântica chamava de gênio ou talento ou inspiração ou intuição não é outra coisa que o encontrar a estrada empiricamente, pelo faro, cortando por atalhos, lá onde a máquina seguiria um caminho sistemático e consciencioso, ainda que velocíssimo e simultaneamente plural.**

Desmontado e remontado o processo da composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura . Neste sentido, confiada também à máquina, a literatura continuará a ser um lugar privilegiado da consciência humana, uma explicitação das potencialidades contidas no sistema de signos de cada sociedade e de cada época. A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que lê, o que desaparecerá será a figura do autor, este personagem a quem continuam a atribuir funções que não lhe competem, o autor como narrador da própria alma na mostra permanente das almas, o autor como o usuário dos

órgãos sensoriais e interpretativos mais perspicaz do que a média, o autor este personagem anacrônico, portador de mensagens, diretor de consciências, orador das sociedades culturais. O rito que estamos celebrando neste momento seria absurdo se não pudéssemos dar-lhe um sentido de uma cerimônia funerária para acompanhar aos ao reino dos mortos a figura do autor e celebrar a perene ressurreição da obra literária; se não pudéssemos pôr na nossa reunião alguma coisa da exuberância dos banquetes fúnebres, nos quais os antigos restabeleciam o contato com os vivos.

Desapareça então o autor – este *enfant gatè* da ignorância –, para deixar o seu lugar a um homem mais consciente, que saberá que o autor é uma máquina e saberá como esta máquina funciona.

III

Com isto, creio ter deixado suficientemente explicado a vocês, porque é que constato com a alma serena e sem nostalgia que o meu lugar poderá vir a ser ocupado muito bem por um engenho mecânico. Mas certamente muitos de vocês ficarão pouco convencidos com minha explicação, acharão que com esta ostensiva postura de abnegação, de renúncia às prerrogativas do escritor por amor à verdade, eu não a considere justa, que alguma outra coisa esconde-se por debaixo disso; já percebo que vocês estão procurando para a minha posição motivações menos ilusórias. Não tenho nada contra este tipo de indagação: sob cada tomada de posição ideal pode ser encontrada a mola de um interesse prático, ou mais freqüentemente, de uma motivação psicológica elementar. Vejamos qual é a minha reação psicológica, compreendendo que o escrever é apenas um processo combinatório entre elementos dados: então, isto que provo instintivamente tem um sentido de conforto, de segurança. **O mesmo conforto e a mesma sensação de segurança que provo toda vez que uma extensão dos contornos indeterminados e imprecisos revela-se para mim como uma forma geométrica precisa;** toda vez que em uma avalanche informe de acontecimentos consigo distinguir alguma série de fatos, uma seleção entre um número finito de possibilidades. **Diante da vertigem do inumerável, do inclassificável, do contínuo, sinto-me apaziguado pelo finito, pelo sistematizado, pelo discreto.** Por quê? Não há nesta minha

atitude um certo medo do desconhecido, um desejo de limitar o meu mundo, de encerrar-me em minha concha? Eis que minha tomada de posição que queria ser ousada e dessacralizadora deixa suspeitas de que seja, ao contrário, marcada por uma espécie de agorafobia intelectual, quase um exorcismo para defender-me dos desafios que a literatura, contínua e vertiginosamente, me coloca

Tentemos um raciocínio oposto àquele que desenvolvi até agora: este é sempre o melhor método para não ficar preso à espiral dos próprios pensamentos. Havíamos dito que a literatura está toda implícita na linguagem, que é só permutação de um conjunto finito de elementos funcionais? Mas tensão da literatura não é talvez levada continuamente a sair por meio deste número finito; não procura talvez dizer continuamente alguma coisa que não sabe dizer, alguma coisa que não pode dizer, alguma coisa que não sabe, alguma coisa que não se pode saber? Uma coisa não pode ser conhecida enquanto as palavras e os conceitos para dizê-la e pensá-la não foram usadas ainda naquela posição, não foram dispostas ainda naquela ordem, naquele sentido. A batalha da literatura é justamente um esforço para sair fora dos limites da linguagem; é da margem extrema do dizível que ela se projeta; é o chamado daquilo que está fora do vocabulário que move a literatura.

O narrador da tribo agrupa frases, imagens: o filho menor perde-se no bosque, vê uma luz distante, caminha, caminha, a fábula estende-se sinuosamente de frase em frase, para aonde se dirige? Para o ponto no qual qualquer coisa ainda não dita, qualquer coisa só obscuramente pressentida, revela-se e nos prende e dilacera como a mordida de uma bruxa antropófaga. Na floresta das fábulas, passa como um frêmito de vento a vibração do mito

O mito é a parte escondida de cada história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada, porque ainda faltam as palavras para chegar até lá. Para contar o mito não basta a voz do narrador no encontro tribal de todo dia; são necessários lugares e épocas especiais, reuniões reservadas; só a palavra não basta, é preciso o concurso de um conjunto de signos polivalentes, isto é, de um rito. O mito vive de silêncio mais do que de palavras. Um mito calado faz

sentir sua presença no narrar profano, nas palavras cotidianas, é um vazio de linguagem que aspira as palavras para um vórtice e dá à fábula uma forma.

Mas o que é um vazio de linguagem senão os rastros/vestígios de um tabu, da proibição de falar alguma coisa, de pronunciar certos nomes, de uma interdição atual ou antiga? A literatura segue itinerários que flanqueiam/margeiam e ultrapassam as barreiras das interdições, que permitem/levam a dizer aquilo que não se podia dizer, a um inventar que é sempre re-inventar de palavras e histórias que haviam sido removidas da memória coletiva e individual. Por este motivo, o mito age sobre a fábula como uma força repetitiva, obriga-a a voltar seus passos também quando avança por caminhos que parecem levar para estradas totalmente diversas.

O inconsciente é o mar do indizível, do que é expelido dos limites da linguagem, do recalque/trauma/removido por causa de antigas proibições. O inconsciente fala – nos sonhos, nos lapsos, nas associações instantâneas – por meio de palavras emprestadas, símbolos roubados, contrabandos lingüísticos, enquanto a literatura não recupera estes territórios e os anexa à linguagem da vigília.

A linha de força da literatura moderna está na consciência de dar a palavra para tudo isto que no inconsciente social ou individual permaneceu não-dito: este é o desafio que ela renova continuamente. Quanto mais nossas casas são iluminadas e prósperas, mais de seus muros escorrem fantasmas; os sonhos do progresso e da racionalidade são visitados por íncubos. Shakespeare nos adverte que o triunfo do Renascimento não apaziguou os fantasmas do universo medieval que apresentavam-se sobre os taludes de Dunsinane e de Elsinore. No ápice do Iluminismo, surgiram Sade e o romance negro; Edgar Allan Poe inaugura, juntas, a literatura do esteticismo e a literatura de massas, dando nome e passagem para os espectros que a América puritana havia deixado para trás. Lautréamont fez explodir a sintaxe da imaginação, alarga o mundo visionário do romance negro até as dimensões de um juízo universal; os surrealistas descobriram uma razão objetiva contraposta àquela da nossa lógica intelectual. É o triunfo do irracional? ou é a recusa em acreditar que o irracional exista, que alguma coisa no mundo possa

ser considerada estranha à razão das coisas, ainda que escape à razão determinada pela nossa condição histórica, a um pretensioso racionalismo limitado e defensivo?

Eis-nos transportados para uma paisagem ideológica bem distante daquela que acreditávamos haver escolhido demoradamente entre os reles e diodos das calculadoras eletrônicas. Mas estamos, de fato, tão longe assim?

IV

As relações entre jogo combinatório e inconsciente na atividade artística são o centro de uma formulação estética das mais convincentes entre aquelas que estão hoje em circulação, uma formulação que traz as suas luzes tanto da psicanálise quanto da experiência prática da arte e da literatura. Sabe-se que Freud era, na literatura e nas artes, homem de gostos tradicionais, e não nos deu – nos seus escritos sobre temas ligados à estética – indicações à altura de sua genialidade. Foi um estudioso da história da arte, de inspiração freudiana, Ernst Kris, a pôr, em primeiro plano, como chave para uma possível estética da psicanálise, o estudo de Freud sobre os jogos de palavras; e um outro genial historiador da arte, Ernst Gombrich, desenvolveu esta idéia no seu ensaio *Freud e la psicologia dell'arte*.

O prazer do *witz*, do *calembour*, da tirada/do trocadilho, obtém-se seguindo as possibilidades de troca e transformação implícitas na linguagem. Parte-se do prazer particular que todo jogo combinatório produz, que, em um certo ponto das inúmeras combinações possíveis entre palavras com sons semelhantes, uma se carrega de um valor especial, capaz de/suficiente para provocar o riso. Acontece que a aproximação de conceitos aos quais se chega casualmente desencadeia inesperadamente uma idéia pré-consciente, isto é, a metade sepultada e apagada da nossa consciência, ou apenas afastada, deixada de lado, mas pronta para aflorar à consciência, se sugeri-la não for a nossa intenção, mas um processo objetivo.]

O procedimento da poesia e da arte – diz Gombrich – é semelhante àquele do jogo de palavras; é o prazer infantil do jogo combinatório que induz o pintor a experimentar disposições de linhas e cores e o poeta a

experimentar certas aproximações entre as palavras. Em um determinado momento, aciona o dispositivo pelo qual uma das combinações obtidas segue seu mecanismo autônomo, independentemente de toda busca de significado ou de efeito em um outro plano, e incorpora um significado imprevisto, no qual a consciência não saberia chegar intencionalmente: um significado inconsciente, ou ao menos a premonição de um significado inconsciente.

Eis então que os dois diferentes percursos que o meu raciocínio seguiu sucessivamente fundem-se: a literatura é sim jogo combinatório, que segue as possibilidades implícitas em sua matéria-prima, independentemente da personalidade do poeta, mas é jogo que, em um certo ponto, encontra-se, investido de um significado inesperado, um significado não-objetivo, daquele nível lingüístico sobre o qual estamos nos movendo, mas desviado para um outro plano, o bastante para pôr em jogo alguma coisa que, sobre um outro plano, importa muito ao autor ou à sociedade à qual ele pertence. **A máquina literária pode efetuar todas as trocas possíveis em um dado material; mas o resultado poético será o efeito particular de uma destas trocas no homem dotado de uma consciência e de um inconsciente, isto é, sobre o homem empírico e histórico; será o choque que se verifica somente enquanto existam, em torno da máquina "escrevente", os fantasmas escondidos do indivíduo e da sociedade.**

Para voltar ao narrador da tribo, ele prossegue imperturbável a trocar jaguares e tucanos, até o momento em que de uma destas suas inocentes historietas exploda uma revelação terrível: um mito, que exige ser recitado em segredo e em um lugar sagrado.

v

Ocorre-me neste ponto que esta minha conclusão contrasta com as mais autorizadas teses sobre relação entre mito e fábula: enquanto até agora foi dito genericamente que a fábula, o conto profano, é alguma coisa que vem depois do mito, uma corrupção ou vulgarização ou laicização dele, ou se disse que fábula e mito coexistem e contrapõem-se como funções diversas de uma mesma cultura, a lógica do meu discurso – enquanto uma nova demonstração

mais convincente não a mande para os ares – leva à conclusão que a fabulação precede a *mitopoiesi*: o valor mítico é alguma coisa que só se acaba encontrando ao continuar a jogar obstinadamente com as funções narrativas.

Imediatamente o mito tende a cristalizar-se, compor-se sob fórmulas fixas. Passa da fase mitopoética para aquela ritualística, das mãos do narrador para às das organizações tribais, encarregadas da conservação e celebração dos mitos. O sistema de signos da tribo ordena-se em relação ao mito, um certo número de sinais transformam-se em tabu, e o narrador profano não pode empregá-los diretamente. Ele continua a girar em torno deles, inventando novos desenvolvimentos compositivos, até que este seu trabalho metódico e objetivo não esbarre em uma nova iluminação do inconsciente e do proibido, que obrigue a tribo a mudar de novo o seu sistema de signos.

A função da literatura neste quadro varia conforme a situação: por longos períodos, a literatura parece trabalhar pela consagração, pela confirmação dos valores, pelo respeito à autoridade; em um determinado momento alguma coisa no mecanismo se rompe e a literatura inicia um processo no sentido contrário, no de recusa a ver e a dizer as coisas como tinham sido vistas e ditas até um instante atrás.

É este o tema principal do livro *Le due tensioni*, no qual se encontram os apontamentos inéditos de Elio Vittorini. Segundo Vittorini a literatura até agora foi, em grande parte medida, "cúmplice da natureza", isto é, do conceito equivocado de uma natureza imutável, de uma natureza-mãe, enquanto o seu verdadeiro valor está nestes momentos nos quais se faz a crítica do mundo e do nosso modo de ver o mundo. Em um capítulo, cuja redação é provavelmente a definitiva, Vittorini parece iniciar desde as origens um estudo do lugar da literatura na história humana: quando a escritura e os livros nascem – diz ele – a humanidade já está dividida em um mundo civil –, aquela parte da humanidade que primeiro havia completado a passagem para o neolítico – e na parte da humanidade conhecida como selvagem, isto é, aquela que estava ainda no paleolítico, cujos membros os "neolíticos" não sabiam mais reconhecer como seus antepassados, assim como acreditavam que tudo tenha sido assim desde sempre e que desde sempre existiram os padrões e os

servos. A literatura escrita nasce já com o peso de uma tarefa de consagração e de confirmação da ordem existente, peso do qual se libera muito lentamente durante séculos/atraves dos milênios, transformando-se em um *fato privado* que permite ao poetas e aos escritores expressarem as mesmas angústias, de levá-las à luz de suas consciências. **A isto a literatura chega – acrescento – por meio dos jogos combinatórios, que, em um certo momento, se carregam de conteúdos pré-conscientes e dão voz a eles finalmente. E é por esta via de liberdade aberta pela literatura que os homens conquistam o espírito crítico e o transmitem à cultura e ao pensamento coletivo.**

VI

Sobre este duplo aspecto da literatura, cabe a propósito citar aqui em arremate deste meu longo discurso um ensaio do poeta e crítico alemão Hans Magnus Enzensberger: *Strutture topologiche nella letteratura moderna*. Ele passa em revista os numerosos casos de narrações labirínticas, da antiguidade até Borges e **Robbe-Grillet**, ou de narrações **uma dentro da outra, como caixas chinesas**, e se pergunta o que coisa a insistência da literatura moderna em referir-se a estes temas, e evoca a imagem de um mundo no qual é fácil perder-se, desorientar-se e o exercício de reencontrar a orientação adquire um valor particular, quase o de um adestramento para a sobrevivência. **"Toda orientação – escreve ele – pressupõe desorientação. Só quem experimentou o desaparecimento pode libertar-se dele. Mas estes jogos de orientação são, por sua vez, jogos de desorientação. Nisto está o seu fascínio e o seu risco. O labirinto é feito para aquele que nele entrar se perder e errar. Mas o labirinto constitui-se sim em um desafio para o visitante, para que nele reconstrua-se o plano e dissolva-se o seu poder. Se ele chegar a isto, terá destruído o labirinto, pois não existe labirinto para quem o atravessou"**. Enzensberger conclui: "No momento em que uma estrutura topológica apresenta-se como estrutura metafísica o jogo perde o seu equilíbrio dialético, e a literatura converte-se em um meio para demonstrar que o mundo é essencialmente impenetrável, que qualquer comunicação é impossível. O labirinto cessa assim de ser um desafio para a inteligência humana e se instaura como fac-símile do mundo e da sociedade." O discurso de Enzensberger pode estender-se para tudo isso que hoje na literatura e na

cultura vemos, depois de Von Neumann, como jogo matemático combinatório. O jogo pode funcionar ou como desafio para compreender o mundo ou como renúncia/desistência em compreendê-lo; a literatura pode trabalhar tanto no sentido crítico quanto no da confirmação das coisas como estão e como são. **O limite nem sempre é claramente assinalado: neste ponto, eu diria, é a ação da leitura que se torna decisiva; é do leitor o papel de fazer com que a literatura explique a sua força crítica e isto pode vir independentemente da intenção do autor.**

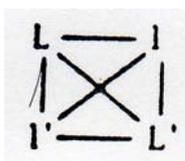
Creio que este seja o sentido que se pode dar ao último conto que escrevi e que figura no fim do meu novo livro *Ti con zero*. No conto, vê-se Alexandre Dumas extrair o seu romance *O conde de Monte Cristo* de um hiperromance que contém todas as variantes possíveis da estória de Edmond Dantès . Prisioneiros de um capítulo do "Conde de Monte Cristo", Edmond Dantès e o abade Faria estudam o plano de suas fugas e perguntam-se quais das variantes possíveis será a melhor. O Abade Faria escava túneis para evadir da fortaleza mas erra continuamente o caminho e acaba por encontrar-se sempre em locais mais profundos. **Com base nos erros de Faria, Dantès procura desenhar um mapa da fortaleza.** Enquanto Faria à força de tentativas tende a realizar a fuga perfeita, Dantès tende a imaginar a prisão perfeita, aquela da qual não se pode fugir. As suas razões são explicadas no trecho que ora vos leio:

"Se conseguirei com o pensamento construir uma fortaleza da qual é impossível fugir, esta fortaleza pensada ou será igual à verdadeira – e neste caso é certo que daqui não fugiremos nunca, mas ao menos teremos conquistado a tranqüilidade de quem está aqui porque não poderia encontrar-se em outro lugar – ou será uma fortaleza da qual a fuga é ainda mais impossível que a daqui – e então é sinal de que há aqui uma possibilidade de fuga: bastará individualizar o ponto no qual a fortaleza pensada não coincide com a verdadeira para encontrá-la".

Este é o final mais otimista que consegui dar para o meu conto, para o meu livro, e para esta minha conferência.

Anexo 7 – “*COMO ESCREVI UM DOS MEUS LIVROS*”⁸

Capítulo I



o leitor que está ali (L) lê o livro que está ali (l)
o livro que está ali conta a história do leitor que está no livro (L')
o leitor que está no livro não consegue ler o livro que está no livro (l')

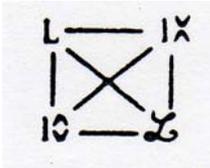
⁸ *Se numa noite de inverno um viajante*. Lisboa: Veja; s/d

o livro que está no livro não conta a história do leitor que está ali

o leitor que está no livro pretende ser o leitor que está ali

o livro que está ali quereria ser o livro que está no livro

Capítulo II



o leitor (L) sofre uma interrupção da leitura (IX)

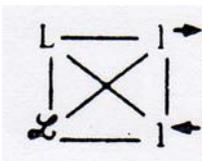
a interrupção da leitura conduz a um encontro com a leitora (L)

a leitora deseja a continuação da leitura (IO)

a continuação da leitura exclui um novo encontro com o leitor

o leitor deseja reencontrar a leitora

a interrupção do livro torna-se a continuação do livro



o leitor (L) deseja continuar o livro começado (I▶)

o leitor está satisfeito por reencontrar a leitora (L)

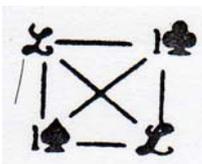
o princípio do livro começado (I◀) não satisfaz a leitora

o livro começado não tem nenhuma vontade de continuar

a leitora deseja continuar um outro livro

o princípio desse livro procura um outro leitor

Capítulo III



a leitura apaixonada (L) saboreia a arte do romance (I♣)

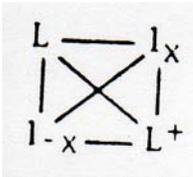
a arte do romance pode supor uma personagem como a leitora intelectual (L)

a leitora intelectual analisa a ideologia do romance (I♠)

a ideologia não aceita uma personagem como a leitora apaixonada

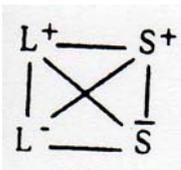
Ludmilla compreende a sua irmã Lotaria

A ideologia golpeia a poesia



o leitor (L) procura um livro misterioso (I_x)
 o livro misterioso é do domínio do hiper-leitor (I⁺)
 o hiper-leitor dá ao leitor um livro inacabado (I - x)
 o livro inacabado não é aquele que o leitor procurava

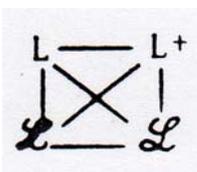
o hiper-leitor não lê os mesmos livros que o leitor
 o mistério de um livro não está no seu fim mas no seu início



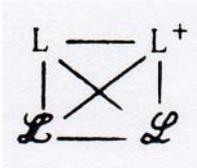
o hiper-leitor encontra nas palavras escritas o sublime
 o não-leitor não vê nas palavras escritas mais do que o silêncio
 o sublime encontra a sua realização perfeita no silêncio
 o hiper-leitor encontra a sua realização perfeita no não-leitor

não basta não ler para chegar ao sublime
 nem todo o hiper-leitor lê o silêncio

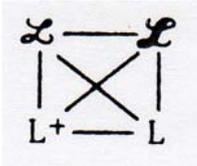
Capítulo IV



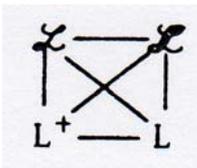
a investigação do leitor (L) arrebatou o professor (L⁺)
 o êxtase do professor intriga Ludmilla (L)
 o entusiasmo de Ludmilla causa espanto a Lotária (L)
 o saber de Lotaria incomoda o leitor



o êxtase do professor causa espanto ao leitor
 a investigação do leitor intriga Lotária
 o saber de Lotaria arrebatada Ludmilla
 o entusiasmo de Lotaria incomoda o professor

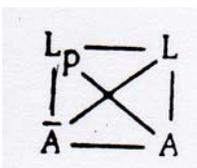


o entusiasmo de Ludmilla arrebatada Lotária
 o saber de Lotária intriga o leitor
 a investigação do leitor causa espanto ao professor
 o êxtase do professor incomoda Ludmilla

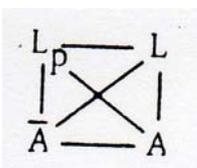


o entusiasmo da Ludmilla intriga o professor
 o êxtase do professor arrebatada o leitor
 a investigação do leitor incomoda Lotária
 o saber de Lotária causa espanto a Ludmilla

Capítulo V

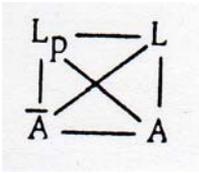


o leitor profissional (Lp) inveja a sorte do simples leitor (L)
 o simples leitor dá caça ao autor (A)
 o autor receia ser plagiado pelo falsário (Ā)
 o falsário escapa ao leitor profissional

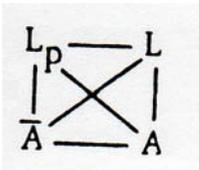


o leitor profissional dá caça ao falsário

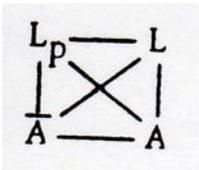
o falsário inveja a sorte do autor
 o autor escapa ao simples leitor
 o simples leitor não gostaria de estar no lugar do leitor profissional



o simples leitor inveja a sorte do leitor profissional
 o falsário persegue o leitor profissional
 o falsário detesta o autor
 o simples leitor permanece desconhecido para o autor

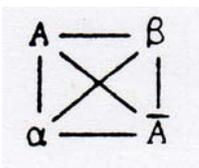


o autor inveja a sorte do falsário
 o autor persegue o simples leitor
 o leitor profissional lamenta o simples leitor
 o leitor profissional contraria o falsário



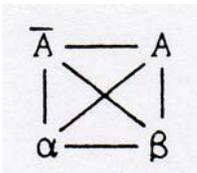
o leitor profissional inveja a sorte do simples leitor
 o simples leitor dá caça ao autor
 o leitor profissional dá caça ao falsário
 o falsário inveja a sorte do autor

Capítulo VI



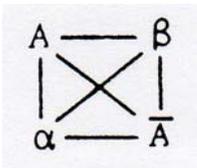
o autor (A) insufla a sua verdade no seu livro (beta)
 o livro do autor é roubado pelo falsário (A)
 o falsário insufla o seu artifício no apócrifo (alpha)
 o apócrifo será atribuído ao autor

há uma verdade do autor que apenas o falsário conhece
em todo o verdadeiro livro há um artifício de que o apócrifo se pode apoderar



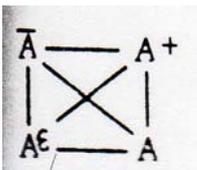
o falsário (\bar{A}) esforça-se por imitar o estilo do autor (A)
o autor esforça-se por se exprimir a si mesmo no seu verdadeiro livro (β)
o verdadeiro livro esforça-se por se diferenciar dos apócrifos (α)
os apócrifos não se esforçam por exprimir a verdade de falsário

o falsário pode exprimir uma verdade que não é sua
o autor pode produzir os apócrifos de si mesmo



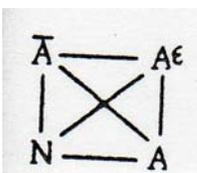
o autor (A) fracassa ao escrever o seu verdadeiro livro (β)
o autor é levado a produzir apócrifos de si mesmo (α)
o falsário não tem o direito de escrever o verdadeiro livro
o falsário pode produzir todos os apócrifos que quiser

o autor escreverá a história do falsário
entre os apócrifos esconde-se o livro verdadeiro



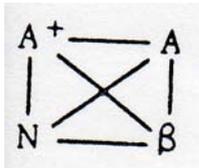
o falsário (\bar{A}) sonha um hiper-autor (o pai das narrativas, A^+)
o hiper-autor conhece todos os romances que o autor (A) sonha escrever
o autor tem um pesadelo: o seu romance será escrito por um computador ($A\epsilon$)
o computador poderia realizar o sonho do falsário

os sonhos do autor e do falsário assemelham-se
o computador-autor dos romances é um sonho como o pai das narrativas



o falsário (\bar{A}) sonha o perfeito computador literário ($A\epsilon$)
 o computador literário tem necessidade do *input* do autor (A)
 o autor é assediado pelo ruído de fundo do seu espírito (N)
 o ruído de fundo escapa ao assalto do falsário

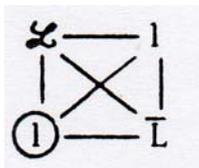
o computador é perturbado pelo ruído de fundo
 o falsário escolheu mal o seu autor



o pai das narrativas ($A+$) já não inspira o autor (A)
 o autor já não consegue escrever o romance que queria (β)
 o romance por escrever dissipa-se no ruído (N)
 o ruído é a fonte de brotam todas as narrativas

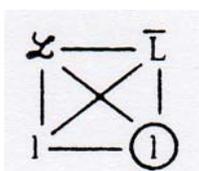
um romance falhado não tinha fonte mítica
 é no ruído que a verdade do autor se esconde

Capítulo VII



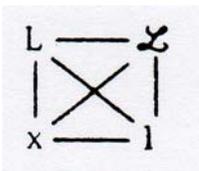
a leitora (L) nunca está satisfeita com o livro que lê (l)
 os livros que ela lê não dizem nada ao não-leitor (\bar{L})
 o não-leitor sente-se bem numa casa cheia de livros (\textcircled{l})
 uma casa cheia de livros contém a história da leitora

o não-leitor e a leitora são complementares
 é difícil encontrar um livro numa casa cheia de livros



a leitora é complementar do não-leitor
 a leitora nunca está satisfeita com o livro que lê
 uma casa cheia de livros é agradável para o não-leitor
 uma casa cheia de livros esconde o livro procurado

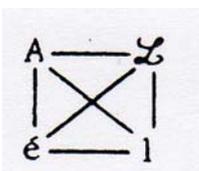
a leitora nunca acabou de explorar a sua casa
 o não-leitor encontra sempre o livro procurado



o leitor (L) lê enfim a leitora
 a leitora gostaria de ler finalmente o livro
 o livro não revela o mistério (x)
 o mistério esconde-se do leitor

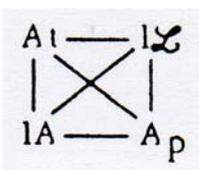
a leitora esconde um mistério
 o livro não é acabado pelo leitor

Capítulo VIII



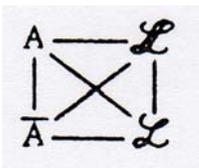
o autor (A) toma por modelo a leitora (L)
 a leitora entrega-se ao prazer da leitura (l)
 o prazer da leitura ignora o cansaço da escrita (é)
 o cansaço da escrita atormenta o autor

a leitora ignora o cansaço da escrita
 o autor esqueceu o prazer da leitura



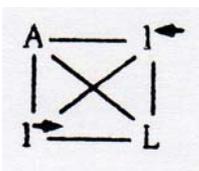
o autor atormentado (A t) gostaria de ser o autor do livro lido pela leitora (lL)
 o autor produtivo (A p) gostaria de ser o autor do livro lido pela leitora
 o autor atormentando não reconhece no seu próprio livro o livro lido pela leitora (lA)
 o autor produtivo não reconhece no seu próprio livro o livro lido pela leitora

o autor atormentado e o autor produtivo têm ciúmes um do outro
 o livro lido e o livro escrito não são o mesmo livro



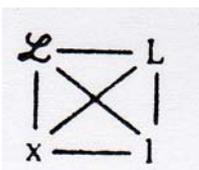
o falsário (\bar{A}) quer roubar a obra do autor (A)
 a leitora intelectual (L) quer retalhar a obra do autor
 a leitora intelectual quer distinguir-se da leitora apaixonada
 o falsário quer conquistar a leitora apaixonada

a leitora apaixonada não está interessada na pessoa do autor
 para a leitura intelectual bastaria a obra de um falsário



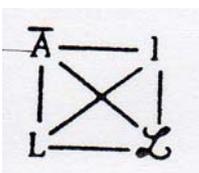
o autor não consegue escrever senão começos de romance
 o leitor não consegue ler senão começos de romance
 o autor não consegue escrever um romance completo
 o leitor não consegue ler um romance completo

o leitor não encontra a solução dos seus problemas no autor
 o livro completo talvez não seja feito senão de começos



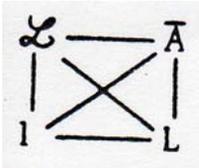
também a leitora lê o leitor
 a leitora esconde sempre um mistério
 um livro suspeito é descoberto pelo leitor
 o livro suspeito não revela o seu mistério

em vão, leitor, persegues esse sagrado mistério
 em vão, leitora, persegues esse sagrado livro



o falsário (\bar{A}) escondeu um livro na casa
 o livro escondido não surpreende a leitora
 a leitora não revela os seus segredos ao leitor
 o leitor tem ciúmes do falsário

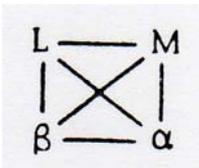
o livro escondido faz suspeitar o leitor
 a leitora conhecia bem o falsário



a leitora conhecia bem o falsário
 o falsário cruzou o caminho do leitor
 o leitor não reconhece o livro suspeito
 o livro suspeito separa-o da leitora

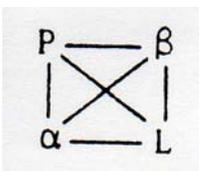
mas não existe a certeza de que o livro pertença ao falsário
 mas não existe a certeza de que a leitora pertença ao leitor

Capítulo IX



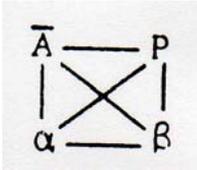
o leitor (L) desinteressa-se do mundo (M)
 o mundo toma a forma de um apócrifo (α)
 os apócrifos substituem os verdadeiros livros (β)
 o livro desejado escapa sempre ao leitor

o mundo nunca será um livro
 o apócrifo é a história do leitor



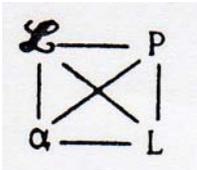
o poder (P) desconfia dos livros (β)
 os livros já não encontram o seu leitor (L)
 o leitor confia nos apócrifos (α)
 os apócrifos são assinados pelo poder

já não se pode distinguir os livros verdadeiros dos apócrifos
 a história do leitor é decidida pelo poder



só o falsário (\bar{A}) compreende a lógica do poder (P)
 o livro (β) encontra-se desarmado face ao poder
 o falsário avança a golpes de apócrifos (α)
 todo o livro é o apócrifo de si mesmo

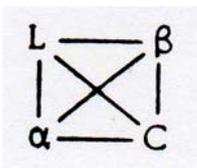
para o falsário não existe nada verdadeiro
 para o poder só existe o falso



a intelectual (L) é pró ou contra o poder?
 a intelectual está envolvida no negócio dos apócrifos?
 o leitor poderá fugir da sua prisão?
 o leitor saberá ler alguma coisa que não seja apócrifo?

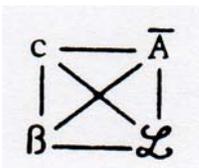
a intelectual é aliada ou inimiga do leitor?
 os apócrifos são uma arma contra o poder?

Capítulo X



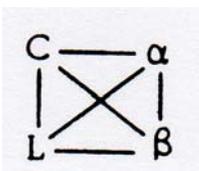
o leitor (L) continua a procurar o livro verdadeiro (β)
 o livro verdadeiro é proibido pela censura (C)
 a censura deixa circular os apócrifos (α)
 os apócrifos não dão qualquer trégua ao leitor

o livro verdadeiro continua a esconder-se entre os falsos
 o leitor dirige-se à censura



a censura (C) gostaria de servir-se do falsário (\bar{A})
 o falsário gostaria de vencer a resistência da leitora (L)
 a leitora gostaria de ser dominada pelo verdadeiro livro (β)
 o verdadeiro livro gostaria de pôr a censura em cheque

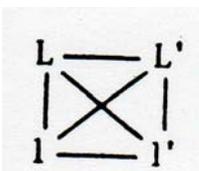
a censura nada pode contra a leitora
 o livro verdadeiro é o sonho indetectável do falsário



a censura vigia o leitor
 a censura é enganada pelos apócrifos
 o livro verdadeiro disfarça-se de apócrifo
 o livro verdadeiro não é reconhecível pelo leitor

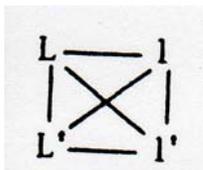
o livro verdadeiro escapa à censura
 o leitor crê que todo o livro é apócrifo

Capítulo XI



o leitor (L) espia um outro leitor (L')
 o outro leitor lê um outro livro (l')
 o outro livro é na realidade este livro (l)
 este livro dirige-se a ti, leitor

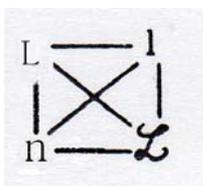
tu leitor devias ter lido um outro livro
 tu livro devias ter sido lido por um outro leitor



tu leitor terias querido ler este livro
 tu leitor leste a história de um outro leitor
 é um outro livro aquele que conta a história deste livro
 esse outro livro dirige-se a um outro leitor

o livro lido por cada leitor é sempre um outro livro
 o leitor em cada livro que lê é um outro leitor

Capítulo XII



o leitor está prestes a acabar o livro
 a leitora veio para fora do livro
 a leitora apaga a luz
 o leitor aproxima-se dela no escuro

o leitor e a leitora estão a dormir juntos
 a vida continua a fluir e o livro fica

Anexo 8 – ÍNDICE - AS CIDADES INVISÍVEIS⁹

1	9
	As cidades e a memória 1	11
	As cidades e a memória 2	12
	As cidades e o desejo 1	13
	As cidades e a memória 3	14
	As cidades e o desejo 2	16
	As cidades e os símbolos 1	17
	As cidades e a memória 4	19
	As cidades e o desejo 3	21
	As cidades e os símbolos 2	23
	As cidades delgadas 1	24
	25
2	27
	As cidades e a memória 5	30
	As cidades e o desejo 4	32
	As cidades e os símbolos 3	34
	As cidades delgadas 2	36
	As cidades e as trocas 1	38
	41
3	43
	As cidades e o desejo 5	45
	As cidades e os símbolos 4	47
	As cidades delgadas 3	49
	As cidades e as trocas 2	51
	As cidades e os olhos 1	53
	55

⁹ *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (p. 5-7).

4	57
	As cidades e os símbolos 5	59
	As cidades delgadas 4	61
	As cidades e as trocas 3	62
	As cidades e os olhos 2	64
	As cidades e o nome 1	65
	67
5	69
	As cidades delgadas 5	71
	As cidades e as trocas 4	72
	As cidades e os olhos 3	73
	As cidades e o nome 2	74
	As cidades e os mortos 1	76
	79
6	81
	As cidades e as trocas 5	83
	As cidades e os olhos 4	85
	As cidades e o nome 3	87
	As cidades e os mortos 2	89
	As cidades e o céu 1	91
	93
7	95
	As cidades e os olhos 5	97
	As cidades e o nome 4	98

	As cidades e os mortos 3	101
	As cidades e o céu 2	103
	As cidades contínuas 1	105
	109
8	111
	As cidades e o nome 5	114
	As cidades e os mortos 4	116
	As cidades e o céu 3	117
	As cidades contínuas 2	118
	As cidades ocultas 1	119
	121
9	123
	As cidades e os mortos 5	127
	As cidades e o céu 4	130
	As cidades contínuas 3	132
	As cidades ocultas 2	134
	As cidades e o céu 5	136
	As cidades contínuas 4	138
	As cidades ocultas 3	140
	As cidades contínuas 5	142
	As cidades ocultas 4	144
	As cidades ocultas 5	146
	149

Anexo 9 - OBRAS DE CALVINO

Il sentiero dei nidi di ragno (1947)

Ultimo viene il corvo (1949)

I giovani del Po (1951)

Taccuini di viaggio in URSS di Italo Calvino (1951)

Il visconte dimezzato (1952)

L'entrata in guerra (1954)

Fiabe italiane (1956)

Libretto per *La panchina*, opera di Sergio Liberovici (1956)

La gran bonaccia delle Antille (1957)

Il barone rampante (1957)

Racconti (1958)

Il cavaliere inesistente (1959)

I nostri antenati (1960)

Marcovaldo ovvero Le stagioni in città (1963)

La giornata di uno scrutatore (1963)

La speculazione edilizia (1963)

Le cosmicomiche (1965)

La nuvola di smog (1965)

La formica argentina (1965)

Appunti sulla narrativa come processo combinatorio (1967)

Ti con zero (1968)

La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche (1968)

Il castello dei destini incrociati (1969)

Gli amori difficili (1970)

Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino (1970)

Le città invisibili (1972)

La taverna dei destini incrociati (1973)

Autobiografia di uno spettatore (1974)

Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979)

Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società (1980)

Libretto per *La Vera Storia*, opera di Luciano Berio (1982)

Palomar (1983)

Collezione di sabbia (1984)

Cosmicomiche vecchie e nuove (1984)

Edições Póstumas

Sotto il sole giaguaro (1988)

Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio (1988)

Sulla fiaba (1988)

La strada di san Giovanni (1990)

Perché leggere i classici (1991)

Prima che tu dica "pronto" (1993)

Eremita a Parigi (1994)

Obras Publicadas no Brasil

A trilha dos ninhos de aranha

O Barão nas Árvores

Os Amores Difíceis

O Caminho de San Giovanni

O Castelo dos Destinos Cruzados

O Cavaleiro Inexistente

As Cidades Invisíveis

As Cosmicômicas

O Dia de um Escrutinador

Fábulas Italianas

Um General na Biblioteca

Marcovaldo ou As Estações na Cidade

Os Nossos Antepassados

Palomar

Perde Quem Fica Zangado Primeiro

Porque Ler os Clássicos

Seis Propostas para o Próximo Milênio - Lições Americanas

Se um Viajante Numa Noite de Inverno

Sob o Sol-jaguar

O Visconde Partido ao Meio (1952)

A Trilha dos Ninhos de Aranha - Il sentinero dei nidi di ragno (1974)

Eremita em Paris

Todas as Cosmicômicas

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)