Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Luiz Ernani Fritoli

Italo Calvino e Osman Lins: da literatura
combinatória ao hiper-romance

Versão corrigida

São Paulo

2012

Luiz Ernani Fritoli

Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Versão corrigida. O original encontra-se no CAPH/FFCH.

De acordo:

Orientador: Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade
Universidade de São Paulo

Co-orientador: Prof. Dr. Fabio Pierangeli
Università di Roma Tor Vergata

São Paulo

2012

FRITOLI, Luiz Ernani. **Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em 13 de agosto de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade - USP (Orientador)

Profª Drª Ana Luiza Britto Cesar de Andrade - UFSC

Profª Drª Maria Betânia Amoroso - UNICAMP

Profª Drª Roberta Barni - USP

Profª Drª Adriana Iozzi Klein - USP

À Joséfa, minha mãe
Jeohváh, meu pai
Ania, minha filha
Luan, meu filho
Minha Lícia
Nandinho
Delma
Remo
Gi

Donna in ciel volle

AGRADECIMENTOS

Entre os muitos a quem devo tanto, agradeço:

Os colegas da área de Italiano do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná, colegas e amigos.

A CAPES, pela Bolsa de Estudos que me permitiu passar sete meses na Itália, período fundamental para o aprofundamento de minha pesquisa.

Meu cunhado Remo Patrizi, grande coração e grande sentido de humanidade, cujo apoio logístico nos facilitou muito a permanência na Itália, e tornou nossa vida mais alegre.

Luiz de Mattos Alves, secretário do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, pela paciência, pelo apoio e pela grande eficiência.

Minha irmã Delma e meu irmão Fernando, grandes inteligências e grandes corações, que mesmo seguindo outros rumos sabem, em profundidade, o que é literatura.

De modo especial minha irmã Cleunice Fritoli (para mim, Gi), que me ensinou as primeiras letras que li e continua a me ensinar mesmo após as últimas que escrevi.

Maria Betânia Amoroso, pela leitura atenta, crítica, e pelas inúmeras sugestões intermediárias.

Adriana Iozzi Klein, desde sempre modelo intelectual, mestra e guia, que mais do que todos me ensinou sobre a obra de Calvino.

Meu co-orientador na Itália, Fabio Pierangeli, que me tornou possível a realização do estágio de doutorado no exterior, pelo apoio e orientação.

E finalmente, e especialmente, meu orientador, Fábio Rigatto de Souza Andrade, pela confiança inicial, pela orientação, pelo apoio a todas as iniciativas, por ter dedicado seu tempo e brilho intelectual às minhas muitas e nem sempre fáceis páginas.

Nota introdutória

A leitura de um livro gera sempre comparações cujos termos objetivos e subjetivos podem assumir dimensões muito amplas, que em alguns casos, como afirma T. S. Eliot, podem até subverter a hierarquia de valores da nossa biblioteca individual¹. Por isso, de nosso ponto de vista, a literatura é sempre comparada (e portanto combinatória), porque objetivamente cada nova leitura se soma (se *combina*) às leituras precedentes, e embora os termos de comparação sejam subjetivamente determinados no âmbito do patrimônio individual, este último se enquadra no coletivo da história, da sociedade, da cultura.

Esta é uma tese que trata de literatura comparada e de literatura combinatória. Apresenta-se assim configurada:

- três capítulos teóricos: o primeiro (introdução geral, visão da arte), o quarto (literatura combinatória), e o sétimo (hiper-romance);
- três capítulos sobre a obra de Italo Calvino: o segundo (visão geral da obra), o quinto (a combinatória calviniana) e o oitavo (o hiper-romance calviniano);
- três capítulos sobre a obra de Osman Lins: o terceiro (panorama geral da obra), o sexto (a combinatória osmaniana), e o nono (o hiper-romance osmaniano).

Pode-se lê-la na sequência em que o autor dispôs os capítulos, tendo-o feito por encontrar aí uma lógica – mas será a *sua* lógica. Pode-se ler a tese saltando o primeiro capítulo, que para muitos parecerá superficial ou óbvio, mas para o autor constitui um importante esclarecimento sobre sua própria visão da arte. No caso de se saltar o primeiro capítulo, poder-se-ia começar diretamente no segundo e seguir em frente na ordem dos capítulos. No caso de se preferir uma introdução teórica,

¹ T. S. ELIOT, em seu ensaio “Tradition and the individual talent”, diz: “os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, que é modificada pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra surja; para que a ordem persista após a introdução de uma novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, mesmo que apenas levemente, alterada: e assim as relações, proporções, valores de cada obra de arte em relação ao todo são reajustados.” ELIOT, T. S. “Tradition and the individual talent”, in *The Sacred Wood*. London: Methuen, 1972, p. 50 (tradução nossa, mas há tradução brasileira: “Tradição e talento individual”, in ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989).

poder-se-ia começar então do quarto capítulo, passando ao segundo, terceiro, quinto, na sequência até o nono.

Preferindo-se ler toda a teoria antes e as análises em seguida, dever-se-ia ler na sequência o primeiro (opcional), o quarto e o sétimo capítulos; a seguir poder-se-ia ler na sequência os capítulos sobre a obra de Calvino (segundo, quinto e oitavo), depois sobre a obra de Lins (terceiro, sexto e nono), ou então alterná-los começando com Calvino seguido de Lins (capítulos dois, três, cinco, seis, oito, nove).

Quem desejasse ler somente a parte dedicada à obra de Calvino, poderia ler somente os capítulos um, dois, quatro, cinco, sete e oito; ou, caso dispensasse a teoria apenas os capítulos dois, cinco e oito. Ou, dispensando apenas o primeiro, poderia ler os capítulos dois, quatro, cinco, sete e oito; ou então, dispensando o primeiro, começar pelo quarto, passando ao segundo, depois ao quinto, sétimo e oitavo (ou quarto, sétimo, segundo, quinto, oitavo).

Quem desejasse ler somente a parte dedicada à obra de Lins, poderia ler somente os capítulos um, três, quatro, seis, sete e nove; ou, caso dispensasse a teoria, apenas os capítulos três, seis e nove. Ou, dispensando apenas o primeiro, poderia ler na sequência o terceiro, quarto, sexto, sétimo e nono; ou então, dispensando o primeiro, começar pelo quarto, passando ao terceiro, depois ao sexto, sétimo e nono (ou quarto, sétimo, terceiro, sexto e nono).

RESUMO

Segundo o pensamento de Mario Praz, Umberto Eco, Anatol Rosenfeld e muitos outros, as estruturas da obra de arte refletem as estruturas epistemológicas de uma época, acompanhando a evolução das formas de organização sócio-históricas e revelando uma superestrutura de pensamento subjacente a tais formas de organização.

No caso de Calvino e de Lins, embora haja inúmeras e enormes diferenças conceituais e estilísticas, é muito clara a passagem de uma visão de mundo (e consequentemente uma resultante forma estética) em que o presente (anos 40-50), embora complexo, é representável como *continuidade* histórica, a uma nova *forma mentis* em que a História do presente (anos 60-70), relativizada e desrealizada pelas mudanças técnicas, científicas, culturais, sócio-epistemológicas, é percebida como mosaico de eventos e discursos – e, como tal, é representável esteticamente. Percebe-se que as estruturas convencionais (contos e romances), unitárias, íntegras até meados dos anos 60, dão lugar, a partir de 1965 (Calvino) e 1966 (Lins), a uma preferência pelas formas fragmentadas, modulares, recombináveis, hipertextuais, em que os módulos podem ser manipulados pelo leitor para multiplicar as narrativas. Nessa fase da “literatura combinatória” surgirão obras-primas como *Le città invisibili* ou “Pentágono de Hahn”.

Essa forma modular combinatória dos anos sessenta evoluirá, nos anos setenta, para uma forma mais complexa: o hiper-romance, cuja estrutura será ainda fortemente amparada na matemática e na geometria. Mas o hiper-romance, além dos elementos combinatórios articuladores da arquitetura romanesca, traz em seu cerne outros elementos fundamentais: a metanarrativa, a busca de um sentido para a representação (do amor e da morte, dos conflitos) e como representação dessa busca; a configuração narrativa do conhecimento como multiplicidade de temas e discursos; a forma da representação como multiplicidade de narrativas realizadas, realizáveis e potenciais; a busca da unidade dos fragmentos na compreensão de uma única Unidade possível: a do mosaico – como resposta possível ao labirinto.

Palavras-chave: literatura combinatória, hiper-romance, Italo Calvino, Osman Lins.

ABSTRACT

According to many authors, especially Mario Praz, Umberto Eco and Anatol Rosenfeld, the structures of a work of art reflect the epistemological structures of a certain period in time, following the evolution of socio-historical organization and revealing a superstructure of thought that comes together with such ways of organization.

As far as Calvino and Lins are concerned, notwithstanding the so many conceptual and stylistic differences, their texts of fiction show very clearly the passage from a point of view (and respective esthetic form) in which the present (1940's and 1950's), though complex, can be represented as a historical continuity, to a new point of view in which the History of the present (1960's and 1970's) is understood as relative and fragmented.

It is clear that conventional, uniform, whole structures such as short stories and novels, had a unified structure until the mid-sixties, but after 1965 (Calvino) and 1966 (Lins), these structures give place to a fragmented hypertext structures divided into mobile parts that the reader can manipulate and recombine in order to multiply the stories. From this period are masterpieces such as *Le città invisibili* and "Pentágono de Hahn".

This combinatory fragmented form from the sixties will evolve, in the seventies, to a more complex form: the hypernovel. The structure of the hypernovel will be strongly based on mathematics and geometry, and it also emphasizes metanarrative, the search for a sense of representation (love and death, for example) and the representation of the search itself. It also seeks to represent knowledge as multiplicity of themes and discourses, combined in fictional stories written and potentially writable. Both authors consider the structure of the novel as important as the story itself, for the structure is their search for the only possible unity: a mosaic, as a possible answer to the labyrinth.

Keywords: combinatory literature, hypernovel, Italo Calvino, Osman Lins.

RIASSUNTO

Secondo il pensiero di Mario Praz, Umberto Eco, Anatol Rosenfeld e tanti altri, le strutture dell'opera d'arte riflettono le strutture epistemologiche di un'epoca, perché soggiacciono alla stessa superstruttura di pensiero che determina l'evoluzione delle forme di organizzazione socio-storiche.

Nel caso di Calvino e di Lins, nonostante ci siano innumerevoli ed enormi differenze concettuali e stilistiche, è molto chiaro il passaggio da una visione di mondo (e di conseguenza una risultante forma estetica) in cui il presente (anni 50-60), benché complesso, è rappresentabile come *continuità* storica, a una nuova *forma mentis* in cui la Storia del presente (anni 60-70), relativizzata e derealizzata dai cambiamenti tecnici, scientifici, culturali, socio-epistemologici, è intesa come mosaico di eventi e discorsi – e solo così è rappresentabile esteticamente. A leggerli ci si accorge subito che le strutture convenzionali (racconti e romanzi), unitarie, integre fino alla metà degli anni 60, cedono posto, a partire dal 1965 (Calvino) e 1966 (Lins), a una preferenza per le forme frammentarie, modulari, ricombinabili, ipertestuali, in cui i moduli possono essere manipolati dal lettore per moltiplicare le narrative. In questa fase della "letteratura combinatoria" vengono alla luce capolavori quali *Le città invisibili* o "Pentagono di Hahn".

Questa forma modulare combinatoria degli anni Sessanta si evolverà, negli anni Settanta, verso una forma più complessa: l'iperromanzo, la cui struttura sarà ancora fortemente basata sulla matematica e la geometria. Ma l'iperromanzo, oltre agli elementi combinatori dell'architettura romanzesca, porta nel suo nocciolo altri elementi fondamentali: la metanarrativa, la ricerca di un senso per la rappresentazione (dell'amore e della morte, dei conflitti) e rappresentazione di questa stessa ricerca; la configurazione narrativa della conoscenza come molteplicità di temi e discorsi; la forma della rappresentazione come molteplicità di narrative realizzate, realizzabili e potenziali; la ricerca dell'unità dei frammenti nella comprensione di un'unica Unità possibile: quella del mosaico – come risposta al labirinto.

Parole-chiave: letteratura combinatoria, iperromanzo, Italo Calvino, Osman Lins.

SUMÁRIO

Introdução	13
-------------------------	-----------

Capítulo I - A dissolução da história

1.1 Moderno ou pós-moderno?	22
1.2 O <i>Zeitgeist</i> moderno	26
1.3 A desrealização na arte e na ciência	33
1.4 A história como mosaico de discursos	38

Capítulo II - Calvino, de 1947 a 1968: a trilha se bifurca

2.1 História e narrativa: experiência e consciência	44
2.2 A obra	46
2.3 <i>Le cosmicomiche</i>	60
2.4 Da utopia ao mito: crítica e silêncio	67
2.5 Anos cinquenta-sessenta: uma panorâmica	71
2.6 A crítica	73

Capítulo III - Osman Lins: a arte de escrever

3.1 Brasileiro e escritor	77
3.2 A obra	84
3.3 Evolução temática, evolução da forma	85
3.4 <i>Marinheiro de primeira viagem</i>	90
3.5 <i>Nove, novena</i> e além	94
3.6 A crítica	97

Capítulo IV - A literatura combinatória

4.1 O período parisiense	106
4.2 Literatura combinatória	113
4.3 Alguns precedentes imediatos	115
4.3.1 Raymond Queneau	116
4.3.2 OULIPO	117
4.3.3 Georges Perec	118
4.3.4 Marc Saporta	120
4.3.5 Julio Cortázar	122
4.4 Estrutura modular e narrativa hipertextual	123
4.5 A estrutura reticular e a multilinearidade	129
4.6 Em direção à combinatória	133

Capítulo V - A combinatória calviniana

5.1 Calvino – em direção à combinatória	135
5.2 As formas intermediárias: módulos e molduras	138
5.2.1 Fábulas e <i>comics</i>	138
5.2.2 <i>Marcovaldo</i>	140
5.2.3 <i>Le cosmicomiche</i> : as ciências (a ovelha cinza)	142
5.3 A combinatória calviniana	148
5.3.1 <i>Il conte di Montecristo (Ti con zero)</i>	148
5.3.2 <i>Il castello / La taverna dei destini incrociati</i>	158
5.3.3 <i>Le città invisibili</i>	165

Capítulo VI - A combinatória osmaniana

6.1 Em direção à combinatória: móveis e módulos	176
6.2 A combinatória osmaniana	180
6.2.1 “Um ponto no círculo”	180
6.2.2 “Pentágono de Hahn”	188
6.2.3 “Retábulo de Santa Joana Carolina”	195
6.2.4 “Conto barroco ou unidade tripartita”	201
6.2.5 “Perdidos e Achados”	207
Em síntese	212

Capítulo VII - Hiper-romance

Introdução	213
7.1 <i>Ludus</i> e <i>paidia</i>	215
7.2 O romance como enciclopédia	219
7.3 O modelo combinatório reticular	222
7.4 O hiper-romance, enfim	225

Capítulo VIII - O hiper-romance de Calvino

8.1 <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i>	227
8.2 A combinatória, um passo atrás	229
8.3 Um passo atrás: tema e estrutura	231
8.4 A estrutura	236
8.5 A moldura	243
8.6 O esqueleto semiótico	244
8.7 Projeto e realização	253

Capítulo IX - O hiper-romance de Lins

9.1 <i>Avalovara</i>	256
9.2 A moldura	258
9.3 A combinatória, um passo adiante: a biografia e a enciclopédia, a espiral e o quadrado, o labirinto e a rede	259
9.4 O palíndromo SATOR	262
9.5 O(s) tempo(s) de <i>Avalovara</i>	265
9.6 As micro-histórias: a relação com o poema místico	266
9.7 As <i>contraintes</i>	268
9.8 O romance, os romances	272
9.8.1 Abel e Roos	272
9.8.2 Abel e Cecília	274
9.8.3 Abel e ☹	280
9.9 O erro no sistema	296

Conclusão	300
------------------------	-----

Referências bibliográficas	313
---	-----

INTRODUÇÃO

“As coisas que a literatura pode pesquisar e ensinar são poucas mas insubstituíveis: o modo de olhar o próximo e a si mesmos, de pôr em relação fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os alheios, de encontrar as proporções da vida, e o lugar do amor nela, e a sua força e o seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humorismo, e tantas outras dessas coisas necessárias e difíceis.”²

“É através da arte - e de nenhum outro meio - que um povo se renova.”³

Escrever ainda sobre Calvino pode parecer um ato temerário. Um dos autores italianos mais estudados das últimas décadas, Calvino resiste: muitos dos seus livros tornaram-se já “clássicos”, segundo sua própria definição: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”⁴. Sua obra efetivamente parece não ter ainda acabado de dizer aquilo que tinha a dizer nem aos italianos nem, tanto menos, aos estrangeiros. No Brasil Calvino é muito apreciado; praticamente toda a sua obra narrativa já foi traduzida e é muito lida e estudada. Seus ensaios, ao contrário, não tiveram, até agora, a mesma sorte: apenas *Lezioni Americane*⁵ (publicado no Brasil com o título de *Seis propostas para*

² CALVINO, I. “Il midollo del leone” (1955), in *Una pietra sopra – discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980, p. 13-14; tradução minha, mas há tradução brasileira: CALVINO, I. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 21. Sempre que o texto original for citado, as traduções serão de minha autoria; mas, em vista da maior dificuldade de acesso ao original, quando houver tradução brasileira, esta será indicada como “Trad. bras.”, seguida do número da página. Será citada somente a tradução nos casos em que não houve consulta ao original.

³ LINS, O. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus Editorial, 1979, p. 155.

⁴ CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 11.

⁵ CALVINO, I. *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.

o novo milênio⁶) e *Perché leggere i classici*⁷ tiveram versão em português ainda no século XX. *Una Pietra Sopra*⁸ só teve sua tradução publicada em 2009⁹ e *Collezione di Sabbia*¹⁰ em 2010¹¹; e de modo geral há pouquíssimos estudos sobre a produção ensaística calviniana. A grande exceção a esse estado de coisas é o profundo e brilhante estudo realizado por Adriana Iozzi Klein, como tese de doutorado, intitulado “Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia*”¹².

Escrever sobre Osman Lins, ao contrário, pode ter, mesmo no Brasil (e muito mais no exterior, apesar das traduções em francês, espanhol, alemão, italiano, inglês), o sabor laicamente missionário de divulgação de uma boa nova: fornecer aos leitores informações sobre a obra de um dos autores reconhecidamente mais importantes da segunda metade do século XX para a literatura brasileira. Um autor considerado “difícil”, denso, cerebral, é hoje talvez mais estudado pelos leitores especializados do que lido pela grande massa de leitores comuns. Isso não diminui a grande importância que teve no período que vai dos anos sessenta aos oitenta, pela força das suas representações, pela novidade de uma linguagem clara e culta, pelas insólitas configurações do narrador, pelos processos metaliterários extremamente complexos.

Nesse universo de infinitas diferenças, há muitos pontos de contato entre o percurso biobibliográfico do brasileiro nascido em 5 de julho de 1924 em Vitória de Santo Antão, no interior do Estado de Pernambuco, e do italiano nascido em 15 de outubro de 1923 em Santiago de Las Vegas, próximo de Havana, Cuba, e depois “renascido” em San Remo, Itália, toda vez que se requisitavam dados anagráficos, aos quais porém não dava (ou *afirmava* não dar) muita importância¹³. Osman Lins morreu em 8 de julho de 1978 em São Paulo; Calvino morreu em 19 de setembro de 1985 em Siena. Deixam milhares de páginas escritas: romances, contos, teatro,

⁶ CALVINO, I. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁷ CALVINO, I. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1991.

⁸ CALVINO, I. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980.

⁹ CALVINO, I. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹⁰ CALVINO, I. *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984.

¹¹ CALVINO, I. *Coleção de areia*. Trad. Maurício S. Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹² KLEIN, A. I. *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH, Universidade de São Paulo, 2004.

¹³ “dados biográficos eu não forneço, ou os forneço falsos, ou de qualquer modo procuro sempre mudá-los a cada vez.” CALVINO, I. *I libri degli altri*. Torino: Einaudi, 1991, p. 479. A carta em que Calvino faz essa afirmação é datada de 09 de junho de 1964.

crônicas, ensaios críticos sobre literatura e sociedade, artigos jornalísticos, escritos de teoria literária, análise da própria obra. Mas não são estas primeiras coincidências que justificam uma análise comparativa entre os percursos e as obras desses dois grandes autores. Uma outra e mais importante série de convergências no âmbito de suas poéticas levou-nos a querer percorrer de modo mais sistemático as obras e procurar ali, no texto escrito, as origens e as razões que pudessem justificar a hipótese de que um mesmo *Zeitgeist* permeou as visões de mundo e da arte de Calvino e Lins, durante um determinado período de suas produções. É claro que a coerência de tal afirmação se sustentará na medida em que não se resumir à teoria, mas for verificada nas obras; no caso literário, na medida em que for relevante nos textos, porque, como afirmam nossos autores (só para citar uma primeira entre as tantas coincidências de pensamento):

"Eu sou ainda daqueles que creem, com Croce, que de um autor contam somente as obras. (Quando contam, naturalmente)."¹⁴

E

"As obras, ao contrário das relíquias, cujo valor advém das circunstâncias (...) valem sempre por si, pelo que são; (...). O verdadeiro mérito da obra (...) nela própria reside."¹⁵

Italo Calvino e Osman Lins começam a escrever muito jovens: contos publicados em revistas literárias e quotidianos. Partem, ambos, no início da carreira, do mundo real que os circunda, como se tivessem a necessidade de confirmar o domínio de um terreno já batido por outros, antes de empreender projetos inovadores; tratam, portanto, de uma situação conhecida, retratam a própria experiência de vida poeticamente transfigurada: são realidades vividas ou testemunhadas e transcritas com intenções críticas. Realidades diversas, temas diversos, mas resultados análogos: textos densos, críticos, nos quais talvez faltasse ainda - como, aliás, evidenciou a crítica - justamente o equilíbrio entre política e poética, ou entre consciência e estilo. Nesses primeiros livros é evidente a predominância da "cor local" – respectivamente norte da Itália e nordeste do Brasil -, embora no caso de Calvino, a cor local da paisagem italiana esteja inapelavelmente

¹⁴ CALVINO, I. *I libri degli altri*, op. cit., p. 479.

¹⁵ LINS, O. "Estudos Literários e Realidade Cultural" (1977), in *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus Editorial, 1979, p. 79-80.

projetada sobre um fundo histórico mais amplo, “universal”: a segunda guerra mundial. O primeiro livro é, para ambos, um romance breve. No caso de Osman Lins, o modelo não se diferencia muito do restante da produção nacional daquele período. Calvino, ao contrário, estréia já contrariando o cânone vigente. Além da dimensão estética, textos que são documentos históricos de um espaço e de um momento determinados de uma História restrita (nordeste do Brasil nos anos 40-50, norte da Itália, anos 40) que buscam entender, mas de cujo discurso historiográfico não parecem ainda questionar o *status* de unidade ou multiplicidade, centralidade ou periferia.

No caso de Calvino, o conhecidíssimo primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno*¹⁶ (*A trilha dos ninhos de aranha*¹⁷), afasta-se do modelo de referência, que é a literatura da Resistência italiana, produzida quase unicamente por intelectuais de esquerda, antifascistas. O tema é sempre a guerra, o cânone aquele do neo-realismo, cuja orientação maniqueísta de representação da realidade é porém rejeitada por Calvino, que à pretensa objetividade fotográfica da negatividade do real opõe o seu anticonformismo ideológico e estilístico manifestado em sua recusa de representar personagens fascistas sempre negativos e *partigiani*¹⁸ sempre positivos, artifício pobre mas difuso, que, segundo Calvino, tirava a credibilidade filosófica - e portanto histórica - ao personagem.

Mas esse primeiro livro não será repetido como resultado estético; na verdade, característica forte de ambos os autores é a pesquisa estilística, a renovação estética, que coincidem com um contínuo aprofundamento da reflexão sobre o lugar da literatura e do escritor como intelectual na sociedade. O segundo livro de ambos será um livro de contos (*Os gestos*¹⁹, de Osman Lins; *Ultimo viene il corvo*²⁰, de Calvino); muito bem recebidos pelo público e pela crítica, confirmam a alta qualidade da escrita dos autores, no âmbito de uma estética refinada mas sem grandes inovações formais. Assim será até meados da década de sessenta. No âmbito da ficção, Osman Lins, além das inúmeras peças de teatro que escreveu e viu

¹⁶ CALVINO, I. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1947.

¹⁷ CALVINO, I. *A trilha dos ninhos de aranha*. Trad. de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁸ “Partigiani” eram os soldados da chamada “Resistenza”, movimento armado de resistência ao fascismo e à ocupação nazista no norte da Itália durante a Segunda Guerra Mundial.

¹⁹ LINS, O. *Os gestos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

²⁰ CALVINO, I. *Ultimo viene il corvo*. Torino: Einaudi, 1949.

encenadas, verá publicado seu livro *O fiel e a pedra*²¹ (1961, romance), bem como inúmeros artigos em quotidianos. Calvino, diferentemente de Lins, dedica-se praticamente em tempo integral à literatura: além dos artigos, resenhas e ensaios sobre literatura e sociedade, terá uma produção ficcional muito mais abundante, sendo logo conhecido em outros países. Começou a ser traduzido na França e nos Estados Unidos, e depois “nos principais países lá pelo final da década de 50”²².

Um escritor “universal” e um “local”²³, poderíamos defini-los, caso optássemos pelo critério da “fama”, do reconhecimento ao redor do mundo. E no entanto, no cerne das inumeráveis diferenças é possível desvelar certas semelhanças de processos compositivos que, em seu tempo e espaço, a cada um foram atribuídos como únicos, originais, exclusivos. Tais processos traduzem em termos de poética uma visão de mundo, uma atitude mental diante da sociedade (da história) que privilegia o papel da arte como elemento catalisador de processos cognitivos, como mediação crítica entre o intelectual, o poder e as massas; uma atitude mental em que o saber narrativo - composto de saberes múltiplos - é visto como possibilidade de abertura de consciência, de produção de conhecimento²⁴. A literatura, para ambos, é experiência de multiplicidade e de conhecimento, como se pode perceber já das afirmações nas epígrafes a esta introdução.

Será a partir da metade dos anos 60 que as obras de Calvino e Lins começarão a apresentar características formais que definitivamente as diferenciarão

²¹ LINS, O. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1961.

²² CALVINO, I. “Por trás do sucesso”, entrevista a Felice Froio, republicada em CALVINO, I. *Eremita em Paris - páginas autobiográficas*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 245. Esse dado demonstra que Calvino começava a ser conhecido e apreciado internacionalmente aproximadamente nos mesmos anos em que Osman Lins publicava seu primeiro romance (*O visitante* é de 1955). Mas na mesma entrevista, realizada em 1984, Calvino afirma: “O fato de ‘existir’ como autor no exterior, eu só o percebo de uns dez anos para cá, e diz respeito sobretudo a dois países: França e Estados Unidos”. Idem, ib.

²³ Para uma abertura de discussão sobre as noções de “local” e “universal”, “centro” e “periferia”, cf. SARLO, B. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008. Cf. também SCHWARTZ, R. *Leituras em competição*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, nº 75, jul. 2006, bem como CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Especificamente sobre a condição de escritor periférico na obra de Osman Lins, cf. COSTA, D. M. F. de. *O nervo exposto da literatura: a representação da condição de escritor periférico em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins*. Tese de Doutorado em Literatura. Brasília, UnB, 2004.

²⁴ A questão do saber narrativo, a partir do “entrecruzamento de discursos de diferentes naturezas” é tratada por SOUZA, E. M. “Saberes narrativos”. *Semear*, nº 7, 2002. Disponível em www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7sem_03.html. Extremamente interessante, sobre o saber narrativo especificamente na obra de Calvino, é o livro de MOREIRA, M. E. R.. *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007; cf. também PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, bem como LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

tanto da produção de outros autores contemporâneos quanto de suas próprias obras anteriores. Impossível determinar exatamente as razões, os processos mentais de aprendizagem, os passos evolutivos; mas tanto Lins quanto Calvino constroem obras narrativas e críticas que muito contribuem para a caracterização da literatura como uma rede de discursos e saberes inserida no “sistema de sistemas” que caracteriza o atual conceito dinâmico de conhecimento²⁵. O saber narrativo é uma das múltiplas redes de conhecimento específico que se entrecruzam de maneira complexa com outras redes específicas – críticas, científicas, artísticas, históricas, autobiográficas – absorvendo e doando, sobrepondo elementos, influenciando-se reciprocamente. De cada nó desse modelo reticular²⁶ pode-se escolher inúmeros percursos, inúmeros discursos em que os saberes excedem o literário; pode-se realizar inúmeras leituras do mundo escrito e do mundo não escrito. A produção narrativa de Lins e de Calvino, especialmente a partir da metade da década de 60, sofre mudanças conceituais e estruturais que permitem inseri-las nessa dimensão crítica contemporânea de compreensão do texto literário como rede hipertextual, em que forma e conteúdo estão em diálogo múltiplo com diversas formas de conhecimento não literário. Por caminhos diferentes, tanto o brasileiro quanto o italiano desenvolverão seus modelos de narrativa hipertextual, combinatória, interestética, que testarão nas narrativas breves dos anos 60, e que continuarão desenvolvendo e variando até chegar às narrativas mais longas - até chegar, mais precisamente, ao hiper-romance da década de 70.

Em muitas oportunidades Osman Lins declarou seu sonho de poder dedicar-se à literatura em tempo integral, ao invés de “perder tempo” em atividades burocráticas em um banco²⁷. Calvino, sem dúvida, encontrava-se em posição privilegiada em relação a Lins, de certa maneira realizando na prática o ideal do brasileiro: seu trabalho na Editora Einaudi, uma das mais importantes editoras italianas do século XX, possibilitou-lhe não somente dedicar praticamente tempo

²⁵ Cf. SANTOS, B. S. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*: ‘Um discurso sobre as ciências’ revisitado. São Paulo: Cortez, 2004; cf. também LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*, op. cit.

²⁶ Sobre o modelo multirreticular de conhecimento e sua organização hipertextual, cf. Pierre LÉVY, que considera tal modelo “uma metáfora para todas as esferas da realidade em que significações estejam em jogo”. In LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 25. Cf. também LÉVY, P. e AUTHIER, M. *As árvores de conhecimentos*. São Paulo: Escuta, 2000.

²⁷ A narrativa “Noivado” (*Nove, novena*), traduz simbolicamente a enorme aversão de Lins à mecanicidade, improdutividade e ignorância da pura burocracia: os burocratas são comparados a insetos, tenazes, repetitivos, estúpidos.

integral ao “mundo escrito” pelos outros, como também lhe facilitou a publicação e divulgação de seus próprios livros. Como analista e editor Calvino escreveu milhares de cartas-resposta aos autores de manuscritos enviados à editora Einaudi para análise e eventual publicação; cartas em que descrevia objetivamente qualidades e defeitos, sugeria alterações, leituras, fazia análises precisas, objetivas, às vezes insólitas²⁸. Um desdobramento natural dessa situação – estimulado, por um lado, pela prática quotidiana da atividade profissional, por outro lado pela própria inclinação natural à teoria, aliadas à oportunidade – é que Calvino foi teórico da literatura muito mais prolífico do que Lins. Especialmente a partir da reviravolta dos anos 60, Calvino torna-se cada vez mais também um teórico das próprias realizações ficcionais. Assim acontece, por exemplo, com o importantíssimo e famoso ensaio “Cibernetica e fantasmi” (in *Una pietra sopra*), no qual expõe sua teoria sobre a literatura como “jogo matemático combinatório”; o ensaio foi publicado em 1967, mesmo ano de *Ti con zero*²⁹ e dois anos após *Le cosmicomiche*³⁰, verdadeiros divisores de água na obra calviniana.

Osman Lins também escreveu teoria, ensaios, análise da própria obra. Sua tese de doutorado, mesmo após mais de trinta anos, continua sendo um dos melhores estudos já realizados no Brasil sobre o espaço literário³¹. Mas a maior parte dos ensaios e artigos críticos de Lins trata de aspectos ou muito específicos de suas próprias narrativas (principalmente no formato de respostas a entrevistas) ou caracteriza-se por uma dimensão crítica que excede em muito o âmbito da teoria literária: relações do escritor com a sociedade³², “problemas sociais, políticos, problemas de comportamento humano”, “a qualidade de vida em nossas cidades”, “a opressão da tecnologia”, “o embotamento cultural instituído pelo sistema e encampado pelo ensino universitário”, “a insensibilidade, a prepotência”³³.

Por essa razão, e tendo em vista nosso objetivo geral – realizar uma leitura comparada da evolução das formas da narrativa de Lins e Calvino a partir da

²⁸ Cf. CALVINO, I. *I libri degli altri*, op. cit.

²⁹ CALVINO, I. *Ti con zero*. Torino: Einaudi, 1967.

³⁰ CALVINO, I. *Le cosmicomiche*. Torino: Einaudi, 1965. Trad. bras., CALVINO, I. *Todas as cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³¹ Cf. LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

³² Especialmente com a máquina editorial, cf. LINS, O. *Guerra sem Testemunhas. O escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

³³ Todas as citações dessa frase são de Julieta de Godoy Ladeira, na “Nota preliminar” à LINS, O. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus editorial, 1979, p. 10. *Evangelho na Taba* foi organizado postumamente por Julieta Ladeira, viúva de Osman Lins, e constitui-se em uma espécie de testamento intelectual sintético de Lins.

metade dos anos 60, em que postulamos a coincidência de uma homologia estrutural progressiva, das narrativas modulares combinatórias de tipo hipertextual dos anos sessenta ao hiper-romance dos anos setenta – buscaremos, ao longo deste estudo, traçar o seguinte percurso: apresentar uma análise de parte da obra de Calvino, salientando os principais aspectos teóricos ligados à questão da combinatória e do hiper-romance, para, em seguida, de certo modo elevando o modelo de tal análise ao estatuto de referencial teórico de base, proceder, por comparação, ao estudo das obras de Lins.

No **primeiro capítulo** apresentaremos, em linhas muito gerais, aspectos que nos interessa ressaltar de um certo clima cultural comum, supranacional, em que operaram ambos os autores, com a intenção de esclarecer nossa perspectiva de abordagem às obras “maduras” de Calvino e Lins (as narrativas combinatórias pós-1965).

Em seguida, no **segundo capítulo**, faremos uma análise panorâmica das primeiras duas décadas da obra de Italo Calvino, desde sua estreia, em 1947, com o romance *Il sentiero dei nidi di ragno*, até o marco de sua revolução poética, *Le cosmicomiche*, de 1965.

No **terceiro capítulo**, de modo análogo ao que fizemos no segundo, apresentaremos uma análise sintética da primeira década da produção narrativa de Osman Lins, desde sua estreia com o romance *O visitante*, em 1955, até *Nove, novena*, de 1966.

Uma vez delineado, no que tange à arte e à literatura, aquele *Zeitgeist* do pós-guerra, e efetuado um mapeamento primário das obras narrativas, vislumbramos um certo desvio poético que culminará em novidades estruturais - que darão à arquitetura das narrativas uma dimensão modular, combinatória, hipertextual; por isso, no **quarto capítulo**, essencialmente teórico, veremos em que consiste a chamada “literatura combinatória”, quais suas origens e, especialmente, quais suas relações com o formato de narrativa hipertextual, por nós adotado como modelo operatório, ou seja, como forma simbólica, e, não obstante sua origem, não necessariamente vinculada a suas realizações no contexto informático.

No **capítulo cinco**, passaremos em revista as narrativas combinatórias de Calvino. Nossa intenção, com essa análise, não é a de apresentar novidades interpretativas, uma vez que essa dimensão combinatória e hipertextual da obra de Calvino já foi e tem sido exaustivamente estudada por décadas. Buscaremos,

baseando-nos na fortuna crítica, sobretudo salientar aspectos relevantes desse paradigma de composição, em que processos interestéticos e interepistemológicos apresentam-se como formas de representação e reflexão sobre um mundo cada vez mais complexo, labiríntico, múltiplo, em que os diversos discursos e saberes se entrelaçam em um hipersistema sobredeterminado pelo conceito de complexidade e cujo modelo teórico é a rede.

No **capítulo seis**, uma vez trazidos à tona os principais elementos que caracterizam parte da literatura de Calvino como combinatória de tipo hipertextual, realizaremos, por analogia, uma análise das narrativas de Osman Lins que também, efetiva e coerentemente, podem ser lidas sob esse mesmo prisma interpretativo.

No **capítulo sete**, procuraremos demonstrar que, mesmo no âmbito das infinitas diferenças entre as poéticas de Lins e Calvino, suas experiências de escritura bem como as epistemológico-culturais os levarão a realizar na prática, nos anos setenta, o hiper-romance já teorizado por Calvino na década anterior: uma estrutura que vemos como evolução formal “natural” das breves narrativas combinatórias hiper-textuais já testadas precedentemente.

No **capítulo oito** apresentaremos uma breve análise do hiper-romance calviniano *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, procurando evidenciar a estrutura ainda combinatória mas não mais centrada na possibilidade de manipulação dos módulos por parte do leitor empírico; esta prerrogativa é concedida ao Leitor-personagem, fazendo convergir o fulcro da hiper-narrativa sobre o próprio processo de construção: o romance se torna multi-romance, meta-romance, hiper-romance. A combinatória não é mais o objetivo principal, mas, incorporada ao processo de escritura, torna-se parte do método de composição de uma obra mais complexa, múltipla, enciclopédica.

No **capítulo nove** analisaremos a estrutura do hiper-romance de Lins, *Avalovara*, realização estética múltipla, enciclopédica, geométrica, matemática, combinatória, metaliterária: uma estrutura que responde em tudo à teoria do hiper-romance calviniano.

CAPÍTULO I - A DISSOLUÇÃO DA HISTÓRIA

“Può fare letteratura, come diceva Calvino, solo chi ha ‘coscienza linguistica’. Cioè chi ha la consapevolezza che la scrittura è una macchina complessa, e che lo stile con cui si snoda un racconto dice più cose del racconto stesso, interagisce con fatti e personaggi offrendo della realtà una rappresentazione visiva complessa e contraddittoria, più vicina al vero della nostra vita”³⁴

“Se l’arte può scegliersi quanti *soggetti* di discorso desiderati, l’unico *contenuto* che conta è un certo modo in cui l’uomo si mette in rapporto col mondo e risolve questo suo atteggiamento a livello delle strutture”³⁵

1.1 Moderno ou pós-moderno?

Autores estreantes no refluxo cultural do pós-guerra (auge do neo-realismo, na Itália; terceira fase do modernismo, no Brasil), Calvino e Lins mantêm-se autônomos em relação a quaisquer escolas ou movimentos estético-literários nacionais ou internacionais. Em evolução constante, nenhum deles jamais se definiu “vanguardista” ou “experimentalista” ou “pós-moderno”, possivelmente rejeitando a classificação, avessos como eram a etiquetas e rótulos que buscassem defini-los. Também jamais se consideravam definitivamente satisfeitos com os próprios resultados alcançados; toda conquista nada mais era do que uma fase do desenvolvimento, uma etapa da eterna busca. No entanto, a evolução das formas narrativas de ambos nos leva a ver realizadas textualmente muitas características consideradas vanguardistas, experimentalistas, pós-modernas ou talvez simplesmente “originais”.

³⁴ CERAMI, V. *Il Sole 24 ore*, ed. 19 de junho de 2011.

³⁵ ECO, U. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 2004, p. 13-14. A citação encontra-se na “Introduzione alla I edizione”, não reproduzida na tradução brasileira: ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectivas, 2010.

Não nos atrai a perspectiva – até certo ponto ultrapassada – de empreender um esforço de “colocação” das obras maduras de Lins e Calvino dentro ou fora da discutível e discutida circunscrição do “pós-moderno”³⁶. Mas como o primeiro passo deste trabalho é o de tentar mapear aquele relativamente largo território intelectual que pode nos ajudar a estabelecer algumas razões atuantes na passagem da primeira fase (moderna, chamemo-la assim por via da data de nascimento, como primeira generalização) da literatura de Calvino e de Lins, para a segunda fase (esta, como afirmamos, de muito mais difícil classificação), não podemos deixar de explicitar tão bem quanto possível nosso ângulo de abordagem à leitura, salientando os principais elementos históricos, estéticos, culturais, científicos, antropológicos envolvidos na complexa e variável equação da qual a literatura é um dos termos – e como tal, em estreita relação com os outros termos, necessariamente impregnada da mesma contemporaneidade, da mesma superestrutura de pensamento que se pode notar, *a posteriori*, mesmo em obras individuais.

Na verdade, a discussão sobre o caráter pós-moderno da obra de Calvino não é nova³⁷. Também não é nova a divisão da obra em fases e o quase consenso de que há um Calvino moderno e um Calvino pós-moderno³⁸ (naturalmente quando e se aceita tal distinção, sem consenso entre os críticos no que diz respeito às fronteiras das obras internamente a esses territórios tão móveis). Essa, repetimos, não é a discussão que nos interessa neste estudo específico; mas o fato é que a obra de Calvino, a partir do final dos anos 70, começa a ser reiteradamente definida

³⁶ Deixamos tal discussão para os especialistas. Mas sem dúvida os próprios conceitos de “pós-moderno”, “pós-modernidade” e “pós-modernismo” estão cada vez mais perdendo a pretensa solidez teórica. Há autores que ao termo pós-modernidade preferem, por exemplo, “modernidade tardia” ou “modernidade líquida”, ou simplesmente “contemporaneidade”. Cf. LUPERINI, R. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida, 2005; CESERANI, R. “Qualche considerazione sulla modernità líquida”, in _____. *La modernità letteraria*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010; BAUMAN, Z. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press: 2000; _____. *Liquid life*. Cambridge: Polity Press, 2005; JANSEN, M. *Il dibattito sul postmoderno in Italia*. In bilico tra dialettica e ambiguità. Firenze: Cesati, 2002.

³⁷ Cf., a respeito, o excelente trabalho de IOZZI, A. *A poética da reescritura: uma leitura pós-moderna de Le città invisibili de Italo Calvino*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1998. A autora indica uma bibliografia extensa sobre o tema.

³⁸ Embora haja quem discorde e negue o caráter pós-moderno da obra calviniana. Veja-se por exemplo SCARPA, D. *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, 1999. Segundo Ulla Musarra-Schroeder (cf. MUSARRA-SCHROEDER, U. *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*. Roma: Bulzoni, 1996) o primeiro escritor-intelectual a considerar Calvino como um “verdadeiro pós-modernista” foi John Barth, no ensaio “The literature of replenishment”, in *The Atlantic*, 245, I, jan. 1980; depois republicado em italiano: BARTH, J. “La letteratura della pienezza”, in CARAVETTA, P. e SPEDICATO, P. (Orgs.) *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. Milano: Bompiani, 1984, p. 86-89.

como “pós-moderna”, principalmente por críticos de língua inglesa³⁹, não somente porque se presta muito bem a ilustrar a (posterior) conceituação de Linda Hutcheon, que caracteriza essencialmente a narrativa pós-moderna como “metaficção historiográfica”⁴⁰, mas também, como afirma Ulla Musarra-Schroeder, porque Calvino explora alguns dos elementos nucleares da poética do pós-modernismo:

“a reescrita de certos gêneros ou modelos narrativos do passado (a fábula, o romance de cavalaria, a novela renascentista) e de alguns modelos pertencentes à literatura popular contemporânea (a ficção científica, o romance policial, o romance de espionagem, o thriller, a “love story”), procedimento que juntamente com a paródia, o pastiche e a alusão, constitui um dos traços específicos da intertextualidade pós-moderna. Um aspecto frequentemente central na crítica interessada na pós-modernidade da obra de Calvino é o da metaficção, ou seja, da auto-reflexividade, o fato que o texto problematiza os próprios procedimentos e põe em cena o próprio processo de criação, exemplificando as experiências estruturalistas, narratológicas ou semiológicas do autor.”⁴¹

Todas essas características marcantes da narrativa pós-moderna (especialmente a auto-reflexividade, a reapropriação de fatos e personagens, autores e obras da história e da ficção, reelaborando-os fantasticamente, recorrendo principalmente à paródia, à deformação, ao pastiche, à aglutinação, ao amálgama), características formais ou estruturais abundantes na ficção de Calvino, não são porém suficientes para fechar a discussão, ou seja, não são suficientes para caracterizar definitivamente e sem polêmica a obra (ou uma parte da obra) de

³⁹ O próprio Calvino demonstra uma certa perplexidade em relação a tal “classificação”: “Nos Estados Unidos o meu nome é sempre associado ao dos autores ‘pós-modernos’. **Não sei dizer porquê**”; cf. “I quaderni degli esercizi - Intervista di Paul Fournel a Italo Calvino”, in BOTTA, A. e SCARPA, D. (Orgs.). *Calvino newyorkese – Atti del colloquio internazionale* “Future perfect: Italo Calvino and the reinvention of the literature” (New York University, 12-13 aprile 1999). Cava de’ Tirreni: Avagliano Editore, 2002, p. 23, grifos meus. Mas logo em seguida Calvino completa a frase de um modo que deixa transparecer que poderia até concordar, ou então que não lhe importa muito como o classificam: “mas, no final das contas, por que não?” (Idem, ib.).

⁴⁰ HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (o texto original foi publicado três anos antes: *Poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York/London: Routledge, 1988). A expressão é auto-explicativa: a narrativa ficcional pós-moderna assume-se como ficção ao mesmo tempo em que se confunde com a História enquanto *discurso*, explicitando o elemento ficcional-retórico de todo discurso - e, nesse esforço de síntese, englobando no conceito de História a própria história da literatura.

⁴¹ MUSARRA-SCHROEDER, U. *Il labirinto e la rete*, op. cit., p. 18. O primeiro capítulo do estudo de Ulla Musarra-Schroeder neste livro é justamente uma análise sobre a polêmica questão do caráter moderno e/ou pós-moderno da obra calviniana. A estudiosa divide a produção calviniana em três fases: a primeira (que chama de “fase do desafio ao labirinto”) seria a fase da poética moderna; a segunda (a “fase da poética da multiplicidade”) essencialmente pós-moderna, na qual o projeto moderno é estilizado em um mosaico de projetos “pulvisculares”; e enfim, a terceira fase, na qual o conjunto das duas primeiras, “reconciliando-se” sob o signo da exatidão, “ultrapassa as fronteiras de qualquer conceito ou corrente ou período literário novecentista” (Op. cit., p. 10). A este livro remetemos para um aprofundamento da questão. Além de uma profunda análise, a autora indica uma extensa bibliografia tanto de caráter geral quanto de análise da obra calviniana.

Calvino como pós-moderna. A essa mesma conclusão parcial chega Musarra-Schroeder, quando complementa a citação acima do seguinte modo:

“Levou-se pouco em conta o fato de que a narrativa de Calvino tem raízes profundas não somente no realismo mas também em várias correntes da literatura e da arte modernas. Trata-se portanto de uma crítica que de maneira demasiado unívoca adota uma perspectiva pós-moderna.”⁴²

A conclusão final a que chega a estudiosa é que “a poética de Italo Calvino pode ser considerada um projeto que vai muito além do pós-moderno e do pós-estruturalismo”⁴³. A mesma conclusão, aliás, já expressa por Jean Starobinski no “Prefácio” aos *Romanzi e racconti* de Calvino: “Vocês o julgariam um ‘pós-moderno’? Não. Calvino imediatamente compreendeu que a posição não era sustentável, e saltou para o próximo século”⁴⁴.

Quanto a Osman Lins, há nitidamente uma tendência da crítica a separar sua obra em uma primeira fase, prévia ao lançamento de *Nove, novena*⁴⁵, caracterizada por uma literatura de qualidade mas “bem comportada”, contida no âmbito dos cânones vigentes; e uma segunda fase⁴⁶, posterior ao período de estudos na França, caracterizada por uma explosão de criatividade temática e formal, que, como veremos, apresenta muitos dos mesmos elementos que renderam à obra calviniana a inserção na larga estante do pós-moderno. No entanto, parece que tais elementos em comum não foram suficientes, no caso do autor brasileiro, para enquadrá-lo na grande moldura desse sempre polêmico e vacilante conceito.

Por isso a pergunta: “Em que medida uma fração considerável das obras de Calvino e de Osman Lins pode ser considerada pós-moderna?”, a princípio espontânea e legítima, parece, de certo modo, esvaziar-se de sentido. Pela própria variedade, complexidade e unicidade das obras torna-se difícil enquadrá-las sob um único rótulo, nem é o que pretendemos. As obras de Calvino e Lins certamente apresentam características comumente associadas ao modernismo e ao pós-

⁴² Idem, p. 18.

⁴³ Idem, p. 20.

⁴⁴ STAROBINSKI, J. “Prefazione” a MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. I. Milano: Mondadori, 1991, p. XXVIII.

⁴⁵ LINS, O. *Nove, novena. Narrativas*. São Paulo: Melhoramentos, 1966.

⁴⁶ É claro que para ambos os autores há inúmeras outras possibilidades de divisão da obra em fases, de acordo com o encaminhamento que se queira dar ao estudo. Ana Luiza ANDRADE (*Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987), por exemplo, subdivide a obra osmaniana em três fases distintas, como veremos no Capítulo III. Praticamente não há crítica que sustente uma classificação da obra osmaniana como claramente pós-moderna.

modernismo, mas de nossa perspectiva de análise a “classificação” tem relevância muito limitada; fundamental nos parece perceber as evoluções estilísticas, as mudanças estruturais das obras, sem a pretensão de defini-las pós-modernas ou não. Buscaremos sim entender os fundamentos e significados das transformações, evidenciando algumas especificações epistemológicas que levaram à revolução ou, ao menos, a uma radicalização dos processos narrativos típicos da narrativa moderna – e que apresentam evoluções semelhantes nas obras de ambos os autores.

Procederemos a uma breve análise das obras da primeira fase, em uma perspectiva geral, e as da segunda fase sob a perspectiva específica da literatura combinatória. Mas para poder chegar a tais análises, propomos inicialmente – mais para explicitar nossa perspectiva de abordagem do que para fixar parâmetros - um esboço do *Zeitgeist* moderno sob o qual atuaram Lins e Calvino, com base no pensamento “brasileiro” de Anatol Rosenfeld⁴⁷ e italiano de Mario Praz e Umberto Eco. Insistimos em reafirmar que a divisão escolhida, entre uma primeira fase, que pacificamente se enquadra nos padrões narrativos modernistas e uma segunda, sem definição específica, é uma escolha arbitrária (embora, esperamos, coerente) de classificação, dependente exclusivamente da direção que pretendemos dar a nossa reflexão.

1.2 O *Zeitgeist* moderno

A revolução cultural que explode em quase todo o mundo após o fim da Segunda Guerra Mundial manifesta-se de maneiras diferentes em cada país ou região, mantendo, é claro, uma ligação (de continuidade ou rejeição, de sepultamento ou ressurreição) com as formas histórico-culturais nacionais, ao mesmo tempo em que sofre maiores ou menores influências externas. Sem dúvida, mesmo a prescindir das infinitas e diferentes consequências – de acordo com o maior ou menor grau de envolvimento direto na guerra -, alguns elementos comuns devem ser considerados como determinantes: um esforço comum nacional e

⁴⁷ Anatol Rosenfeld nasceu na Alemanha, em 1912, mas, fugindo da perseguição nazista, emigrou para o Brasil em 1925, onde foi lavrador, caixeiro viajante, tradutor, editor, professor, jornalista, crítico literário e teatral. Toda a sua produção intelectual foi desenvolvida e publicada no Brasil, onde morreu, em 1973. Foi amigo de Osman Lins.

supranacional de reconstrução, o desenvolvimento tecnológico, o boom econômico (relativo), a polarização política entre os blocos americano e soviético (a guerra fria), a ameaça atômica, os movimentos feministas, o advento e a popularização da televisão, o desenvolvimento das telecomunicações. No ocidente prevalece o modelo americano do capitalismo em forte expansão, com seus ideais de progresso, velocidade, comunicação e cultura de massa. Em termos de produção artística há uma tendência geral a uma grande liberdade temática e formal.

No entanto, vistas *a posteriori*, e não obstante aquela grande liberdade, há características estruturais que parecem ser recorrentes na maior parte das manifestações artístico-culturais do século XX⁴⁸; características que se aprofundarão ou se radicalizarão no segundo pós-guerra, de modo acentuado na década de sessenta. Na introdução a seu excelente artigo intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”⁴⁹, tratando sobre a íntima, mas nem sempre explícita, relação entre a estrutura ou forma da obra de arte com a fase histórica em que ela é produzida, Anatol Rosenfeld afirma:

“A hipótese básica em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais.”⁵⁰

Partindo dessa premissa, Rosenfeld aponta alguns dos elementos que caracterizam o *Zeitgeist* moderno:

“Espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. (...) O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra de arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos.”⁵¹

⁴⁸ Na verdade, segundo muitos autores, há características metodológicas e estruturais análogas não somente no âmbito das manifestações artísticas de uma determinada época, mas até mesmo entre os modelos evolutivos das artes e das ciências. Umberto Eco, por exemplo, afirma, sobre a elaboração de sua *Opera aperta*: “procurou-se ver como os programas operativos dos artistas apresentavam analogias com programas operativos elaborados no âmbito da pesquisa científica contemporânea. Em outros termos, procurou-se ver como uma certa concepção de obra nascia em concomitância ou em explícita relação com configurações das metodologias científicas, da psicologia ou da lógica contemporâneas”. ECO, Umberto. *Opera aperta*, op. cit., p. 16. Trad. bras., p. 23.

⁴⁹ ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”, in *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

⁵⁰ Idem, p. 75.

⁵¹ Idem, p. 81.

Também o professor Mario Praz, em seu clássico *Literatura e Artes Visuais*⁵², afirma que cada época tem seu *ductus* ou *caligrafia* peculiar, que revelam os elementos comuns a essa época: “o estilo de uma época está estampado em todas as suas formas artísticas”⁵³; isso configura um certo “clima e gosto da época”⁵⁴, um *Zeitgeist*, isto é, “a íntima relação, ou *air de famille*, como lhe podemos chamar, que existe entre todas as expressões das diversas artes em qualquer determinada época do passado”⁵⁵. Isso constitui uma “identidade de estrutura numa variedade de meios”⁵⁶, ou em outras palavras, uma homologia estrutural que não pode ser devida a uma simples coincidência, mas será, necessariamente, fruto de uma superestrutura⁵⁷ do pensamento que permeia a visão de mundo ou o “sentimento do mundo” dos artistas.

Também Umberto Eco, já em 1962, em *Opera aperta*⁵⁸, citava uma frase de Whitehead que, segundo o semiólogo italiano, exprimia perfeitamente o núcleo de seu pensamento filosófico-estético:

“Há, em cada período, uma forma geral das formas de pensamento: e, como o ar que respiramos, tal forma é tão translúcida, tão pervasiva, e tão evidentemente necessária, que somente com um esforço extremo conseguimos ter consciência dela.”⁵⁹

Concluída a citação de Whitehead, Eco continua:

“O que equivale a dizer, no nosso caso, que um artista elabora um ‘modo de formar’ e tem consciência somente disso, mas através desse modo de formar se tornam evidentes (mediados por tradições formativas, influências culturais remotas, hábitos de escola, exigências imprescindíveis de certas premissas técnicas) todos os outros elementos de uma civilização e de uma época. Em consequência, também o conceito de *Kunstwollen*, daquela ‘vontade artística’ que se manifesta através de

⁵² PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

⁵³ Idem, p. 29.

⁵⁴ Idem, ib.

⁵⁵ Idem, ib.

⁵⁶ Idem. Esse é o título do capítulo III de *Literatura e artes visuais*, op. cit.

⁵⁷ Chamamo-la *super* porque, concordando com Rosenfeld e Praz, entendemos que não é individual, como o pensamento, mas é algo que está acima do individual; é um modo de entender o mundo (uno e coeso x múltiplo e fragmentário), localizar a história humana no âmbito da história universal, estabelecer uma relação com a história (progresso x apocalipse) e com a natureza (harmonia x oposição), e o lugar do homem no mundo (teocentrismo x antropocentrismo x um e outro x nem um nem outro).

⁵⁸ ECO, U. *Opera aperta*, op. cit. A primeira edição é de 1962, publicada também pela editora Bompiani de Milão.

⁵⁹ WHITEHEAD, A. N. *Avventure di idee*. Milano: Bompiani, 1997 (a primeira edição é de 1933), *apud* ECO, U. *Opera aperta*, op. cit., p. 4, “Introduzione alla I edizione”, não reproduzida na edição brasileira.

características comuns em todas as obras de um período, e nessas características reflete uma tendência própria a toda a cultura do período, deve ser levado em conta como chave de leitura dessas pesquisas.”⁶⁰

Pouco adiante, logo após citar a obra de Calvino como exemplo de “obra aberta”, Eco afirma ainda que o objeto dos ensaios reunidos em *Opera aperta* são “aqueles fenômenos da poesia, da nova música, da pintura informal na qual mais claramente transparece, através das estruturas da obra, a sugestão de uma estrutura do mundo”⁶¹. Essa estrutura, ou mais precisamente “superestrutura”, manifesta-se irregularmente distribuída no tempo e no espaço, e tem a ver com um conjunto de conhecimentos mais ou menos inconscientes, de si e das próprias origens, da história evolutiva e geografia social, política e humana do mundo, algo acima da ideologia, da etnia, das culturas nacionais⁶²; relaciona-se simultaneamente a várias maneiras de organizar o saber, social, política, científica, econômica e culturalmente, exigindo do sujeito um constante reposicionamento e atualização em relação ao que ocorre no mundo⁶³. Essa superestrutura do pensamento orienta-se por grandes linhas: oriente-ocidente, esquerda-direita, riqueza-pobreza, moralidade (certo-errado), dominantes-dominados, majoritários-minoritários, crentes-não crentes, apreendidos sobre um eixo essencialmente *histórico*, porque, como diz Eco,

⁶⁰ ECO, U. *Opera aperta*, op. cit., p. 4, “Introduzione alla I edizione”, não reproduzida na edição brasileira.

⁶¹ Idem, p. 5.

⁶² É importante esclarecer que nem Eco nem nós adotamos de modo direto a base do pensamento marxista, segundo o qual o conjunto das relações de produção constitui a “estrutura” econômica da sociedade, a partir da qual se expande uma superestrutura jurídica e política que acaba por moldar uma consciência social e influenciar todo o processo de produção. Segundo essa tese, os modos de produção dos bens materiais condicionam o desenvolvimento da sociedade, do pensamento e da arte em geral, porque como as ideias dominantes definem a estrutura na qual o artista produz, acabam por sobredeterminar também a superestrutura (daí a exigência da arte marxista de uma luta voltada a inverter as relações de força entre burguesia e proletariado). Na esteira de Marx, o crítico húngaro Gyorgy LUKÁCS elaborou uma noção de “realismo crítico”, segundo a qual a arte deveria reproduzir a forte dialética das forças sociais, retratando caracteres típicos em situações típicas, representando o particular e o universal, o fenômeno e a essência, evitando porém, quanto possível, uma esquematização forçada, pois a arte não pode ser reduzida a um tratado de sociologia ou história. Particularmente sobre o romance, Lukács afirma que este deve ser realista mas não naturalista (implicando que o naturalismo é um realismo pobre, pois deixa de lado a política e a história). Cf. LUKÁCS, G. *Il marxismo e la critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1953, bem como _____. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1963. O próprio Eco, atento ao risco de ser superinterpretado, esclarece: “Certamente os vários universos culturais nascem de um contexto histórico-econômico, e seria bastante difícil conseguir entender em profundidade os primeiros sem relacioná-los ao segundo: das lições do marxismo, uma das mais fecundas é o apelo à relação entre base e superestrutura, entendida naturalmente como relação dialética e não como relação determinista em sentido único.” In ECO, U. *Opera aperta*, op. cit., p. 26. Trad. bras., p. 34.

⁶³ Cf. SANTOS, B. S. *A crítica da razão indolente contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000. Cf. também ECO, U. *Opera aperta*, op. cit.

“Os valores estéticos não são algo de absoluto, privo de relações com a situação histórica no seu conjunto e com as estruturas econômicas de uma época. A arte nasce de um contexto histórico, reflete-o, promove sua evolução. Esclarecer a presença dessas relações significa entender a situação de um dado valor estético no campo geral de uma cultura e a sua relação, possível ou impossível, com outros valores.”⁶⁴

Em suas especificidades, localizadamente marcadas no tempo e no espaço, essa superestrutura manifesta-se sempre muito fragmentariamente para ser apreendida nas realizações individuais, como um mosaico intelectual, grande figura sem centro definido⁶⁵. Sem negar outras inúmeras possibilidades de abordagem ao fenômeno, interessa-nos sobretudo tentar entender e traçar um esboço desse “clima comum” no que diz respeito à arte.

É claro que tal estado de coisas não se manifesta *ex abrupto* em dois ou três anos. Uma mudança de paradigma epistemológico é algo que não tem data de nascimento acertada e cuja identidade só passa a ser reconhecida quando beira a maturidade, ou seja, via de regra, a manifestação artística desse sentimento do tempo só é perceptível *a posteriori*, pela via da análise, comparação e reflexão crítica; também, via de regra, as primeiras manifestações de uma mudança significativa de um momento a outro desse *Zeitgeist* ocorrem nas artes plásticas, depois na literatura⁶⁶; mas sempre no âmbito de uma relação mais ou menos estreita com as outras áreas da Cultura. Para falar do modernismo nas artes, por exemplo, Freud e Einstein são referências necessárias: cientificamente, um desestabilizou o sujeito, outro desestabilizou o universo – tendências que se acentuaram após a Segunda Guerra mundial. De fato, os anos 50 e 60 foram anos de grande fermento científico-cultural; grandes mudanças ocorreram em função do desenvolvimento das ciências matemáticas (física, química, eletrônica, informática, engenharias, astrofísica), ciências biológicas e genética, e também das ciências humanas, as chamadas “pré-paradigmáticas” (sociologia, linguística, história, semiótica, antropologia, psicologia). Especialmente nos casos em que o *objeto é o sujeito*, essa superestrutura epistemológica, enfatizando o conhecimento parcial como perda de

⁶⁴ ECO, U. *Opera aperta*, op. cit., p. 12, “Introduzione alla I edizione”, não reproduzida na edição brasileira.

⁶⁵ Cf. SANTOS, B. S. *A crítica da razão indolente contra o desperdício da experiência*, op. cit.; _____. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*, op. cit., bem como ROSENFELD, A. *Texto/contexto I*, op. cit.

⁶⁶ Cf. ROSENFELD, A. *Texto/contexto I*, op. cit.

unidade⁶⁷ (até chegar à dúvida de si), intensifica-se como perda de referências e se traduz em termos de um “sentimento comum” ao homem ocidental da segunda metade do século XX: a crise do sujeito. Uma crise sem fronteiras, sem sexo, sem etnia, sem regime, sem classe, sem nacionalidade. A crise de todos, de qualquer um; uma crise que, sendo crise do sujeito e afetando sua perspectiva em face do mundo, se estende ao ethos: contamina, portanto, o mundo (o não-sujeito). Contamina, por conseguinte, a arte.

Nossa tese baseia-se, essencialmente, na convicção de que a configuração da personagem inserida numa determinada estrutura narrativa pode e deve ser lida como metáfora de uma visão de mundo dos autores, em que se reflete essa crise do sujeito histórico (digamos claro: especialmente do intelectual) em sua complexa, múltipla e paradoxal relação com a sociedade (esclareçamos: sociedade entendida como história do presente) e, portanto, com o poder e com as formas de controle e manipulação da informação, da educação, da cultura. O tema, não sempre explícito, é o do homem no labirinto da sociedade, buscando saídas, sabendo que pode não havê-las; ou que talvez a única saída seja, virtualmente, para dentro: a consciência. Que pode ser a consciência de, estando no labirinto e não podendo sair, poder ao menos, *através da arte*, representá-lo como tal; ou, quando menos, representar uma atitude consciente, que não negue a negatividade da situação, mas tampouco aceite a hipótese da rendição: literatura como resistência. Resistência intelectual, prática epistemológica que se torna experiência artística.

Essa crise, que se manifestou como crise do espírito moderno não chegou ao fim, mas parece (talvez por ter sido relativamente entendida, mapeada) ter sido redefinida a partir dos anos sessenta, ao se propor como condição estável. Posteriormente rebatizada (mas nunca aceita unanimemente) como pós-modernismo, estabelece a diferença como valor, em lugar da novidade (um dos grandes valores do modernismo); a transição e a radicalização em lugar da superação; a multiplicidade e a dissolução da univocidade do discurso histórico em

⁶⁷ Uma perda de “unidade” que está, segundo Foucault, irremediavelmente ligada à perda de “continuidade” da “história dos filósofos”, ou seja, da história que se baseia na continuidade dos grandes eventos, e que Foucault, nesse sentido digno herdeiro da *École des Annales*, rejeita categoricamente. Cf. FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. São Paulo: Martins fontes, 1999. Ainda segundo Foucault, a produção artística de uma época diz muito sobre as “condições de possibilidades” da época: *o que e como* o artista pôde expressar são elementos condicionados por uma situação que permitiu que *algo* tenha sido exprimido de um *determinado modo*. Cf. FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 5ª ed. Trad. Luís Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

lugar da “História como Verdade” – mas sem abandonar a História como valor. Essa transição de um padrão epistemológico contínuo (moderno) a um padrão descontínuo tipo mosaico (precariamente definido pós-moderno) é notável, já passado meio século, em quase todas as manifestações artísticas e culturais⁶⁸. Nossa percepção é a de que a busca de ambos os autores corre também sobre esses eixos: Calvino, através de seu “olhar de arqueólogo”⁶⁹, tentando combinar e recombinar infinitamente os fragmentos para re-formar o desenho, Lins buscando os contornos do grande desenho para re-unir os fragmentos. A História - entendida como espaço de ação humana - é labirinto; representar esteticamente tal espaço - sem tematizá-lo em si e por si - é o desafio enfrentado por Lins e Calvino. Um dos resultados mais notáveis dessa contínua e paciente pesquisa estética será para ambos os autores, a partir dos anos 60, a resolução da forma narrativa em uma estrutura modular, múltipla, frequentemente combinatória, muitas vezes histórico-paródica, que caracteriza, em nossa opinião, uma estrutura híbrida, em uma incessante busca de harmonia entre a tradição literária e cultural e o experimentalismo estético consciente. Como afirmam Eco, Praz e Rosenfeld, tais características são tendência forte também de grande parte senão todas as outras manifestações artísticas “clássicas”: pintura, arquitetura, cinema, teatro, música - todas formas de expressão pelas quais Lins e Calvino tinham profundo interesse⁷⁰, e que portanto tiveram papel relevante em sua formação intelectual e estética.

Certamente suscita vivo interesse notar que alguns processos originados, desenvolvidos ou radicalizados no modernismo se repetem em tantos meios artísticos distintos: a subversão da perspectiva, a perda da univocidade da História, da linearidade do tempo e do espaço, bem como dos discursos e das estruturas, da unidade (inclusive da figura humana). Segundo Anatol Rosenfeld, todos esses

⁶⁸ Naturalmente, o “quase” é obrigatório, pois em qualquer época e qualquer meio, paralelamente às inovações e experimentalismos, continua sempre a desenvolver-se um certo filão “clássico”, que dá continuidade ao cânone.

⁶⁹ Cf. CALVINO, I. “Lo sguardo dell’archeologo”, in *Una pietra sopra*, op. cit., bem como KLEIN, A. I. *Calvino ensaísta...*, op. cit.

⁷⁰ Cf., por exemplo, de Osman Lins: sobre pintura, arquitetura, vitrais, e arte em geral, *Marinheiro de primeira viagem*. 2ª Ed. São Paulo: Summus, 1980. Para teatro Lins escreveu muito, e um pouco para televisão (cf. bibliografia ao final). Sobre o interesse de Calvino sobre as mesmas artes, cf., por exemplo, *Collezione di sabbia*, op. cit. Também Calvino escreveu para teatro, cinema, música e comics, cf. MILANINI, C. (Org.) *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. III. Milano: Mondadori, 1994.

elementos de disjunção, de rejeição, de subversão, de fragmentação apontam, *grosso modo*, para um único fenômeno: a *desrealização*⁷¹.

1.3 A *desrealização* na arte e na ciência

Rosenfeld sugere que se deva considerar como o elemento fundamental de caracterização do *Zeitgeist* moderno o fenômeno da ***desrealização***. Tal fenômeno, observado primeiramente na pintura, significa essencialmente que a pintura abandonou o processo mimético de representação da realidade empírica. A pintura abstrata, o impressionismo, o expressionismo, o cubismo são, senão uma negação da representação da realidade captada pelos sentidos, ao menos uma deformação proposital: o ser humano, por exemplo, “é dissociado ou ‘reduzido’ (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo). O retrato desapareceu. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e ‘falsificações’”⁷². A abolição ou distorção da perspectiva (que nada mais

⁷¹ ROSENFELD, A. “Considerações sobre o romance moderno”, op. cit., p. 76. Com este termo (“desrealização”) buscamos compreender sinteticamente várias definições parciais que indicam o fenômeno epistemológico-estrutural que maturou como modernismo: desintegração, crise do sujeito, decentramento, indeterminação, delegitimação. Tais termos não somente caracterizam o modernismo mas serão infalivelmente retomados pelos principais teóricos do pós-modernismo como termos centrais de referência; para Ihab Hassan, por exemplo, indeterminação e decentramento são as fórmulas de passagem do moderno ao pós-moderno (cf. HASSAN, I. *The dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison: Univ. Wisconsin Press, 1982); delegitimação (juntamente com a impossibilidade de compreensão do “todo”) é um conceito fundamental para Lyotard (cf. LYOTARD, J.-F. “La délégitimation”, in *La condition postmoderne*. Paris: Edition de Minuits, 1979; ed. italiana: *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli, 1979); segundo Bryan McHale, a “dominante epistemológica” do pensamento moderno evolui para a “dominante ontológica” do pensamento pós-moderno, ou seja, desintegração, crise e indeterminação sobre as categorias “universais” dão lugar à consciência do sujeito sobre os próprios modos de apreensão do mundo, sobre as próprias condições existenciais, isto é, sobre a desintegração, crise e indeterminação do próprio conhecimento (cf. McHALE, B. *Postmodernist Fiction*. New York-London: Methuen, 1987). Muito interessante a síntese de Bertens: “Enquanto os Modernistas procuram se defender da própria consciência do caos cósmico, os Pós-modernistas aceitam o caos e com ele até vivem em uma certa intimidade. Esse reconhecimento dos Pós-modernistas da derrocada final de toda Autoridade, de todo discurso superior, de todo centro, leva a uma aceitação do caos” (FOKKEMA, D. e BERTENS, H. *Exploring postmodernism*. Philadelphia-Amsterdam: John Benjamins Pub. Company, 1986, *Apud* MUSARRA-SCHROEDER, U. *Il labirinto e la rete*, op. cit., p. 13). Deste ponto de vista, as obras de Calvino e Lins certamente não poderiam ser inseridas na biblioteca do pós-modernismo, haja vista que ambos rejeitam categoricamente a rendição ao caos.

⁷² ROSENFELD, A. “Considerações sobre o romance moderno”, op. cit., p. 77. Seguindo essa mesma linha teórica, pretendemos, como projeto futuro, realizar uma análise da construção dos personagens calvinianos, dissolvidos, reduzidos, deformados ou até mesmo eliminados: o visconde *partido ao meio* e depois *reconstituído*, o cavaleiro *inexistente*, *Qfwfq metamórfico*, etc; e dos personagens osmanianos: Z. I. *feita de animais noturnos*, Cecília *bissexuada*, a amante de Abel *nascida duas vezes*, *dupla* e sem nome, etc.

é do que a geometria criando uma ilusão de profundidade do espaço a partir do ponto de vista do observador - portanto de uma consciência) significa a “expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento”⁷³.

O mesmo fenômeno de desrealização manifesta-se, em maior ou menor grau, em todas as outras expressões artísticas. No romance, especialmente os elementos espaço e tempo (“formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas”⁷⁴), tornam-se categorias relativas, determinadas subjetivamente por um sujeito sem as certezas do realismo tradicional:

“Revelando espaço e tempo - e com isso o mundo empírico dos sentidos - como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. Duvidando da posição absoluta da ‘consciência central’, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente.”⁷⁵

O resultado disso é uma notável revolução formal. Uma vez admitida a recusa ou a distorção da linearidade cronológica, deixa de ser necessário organizar o romance como se este fosse um exemplo didático. Joyce, Kafka, Virgínia Woolf, Proust, Michel Butor, Robbe-Grillet são alguns dos exemplos de distorção da perspectiva realista do romance moderno. A estrutura tradicional do romance sofre um abalo definitivo: presente, passado e futuro não se apresentam como sucessão (crono)lógica, mas como simultaneidade ou superposição; a própria frase, no monólogo interior, confunde e mistura tempos e espaços, sujeitos e objetos, buscando retratar de maneira mais fiel (portanto mais realista, embora menos didática) o fluxo de consciência; com isso, o próprio *status* e a função do narrador tradicional são profundamente afetados; a inteireza de uma visão de mundo do narrador torna-se uma aglutinação de fragmentos à qual o leitor deve *atribuir sentido* (e não mais simples e passivamente *ler* o sentido já interpretado pelo narrador). Segundo Mario Praz, na primeira metade do século XX “houve uma antiarte com o movimento Dadá, uma antiarquitetura com Le Corbusier, um antiromance com Robbe-Grillet e a nouvelle vague”⁷⁶. O problema de todos é o mesmo: “dar

⁷³ ROSENFELD, A. “Considerações sobre o romance moderno”, op. cit., p. 79.

⁷⁴ Idem, p. 81.

⁷⁵ Idem, ib.

⁷⁶ PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*, op. cit., p. 199.

expressão ao sentimento do nada, do vazio, foi empresa tentada - para citar alguns nomes - por Rothko na pintura, Antonioni no cinema, Kafka no romance, Beckett no teatro⁷⁷. Praz comenta essa distorção da perspectiva citando Ortega y Gasset. Este último, em seu livro *A desumanização da arte*, afirma que “a metáfora é o instrumento fundamental para a desumanização artística”⁷⁸, mas não é o único; há muitos outros instrumentos de diversos valores, mas “o mais simples consiste em uma mera mudança de perspectiva”⁷⁹, processo adotado pela maioria dos artistas modernos:

“Do ponto de vista humano, as coisas surgem numa ordem natural, numa hierarquia definida. Algumas nos parecem muito importantes, outras menos, e outras de todo desimportantes. Para satisfazer o desejo de desumanização, não é preciso alterar a natureza primária das coisas. Basta inverter a hierarquia e produzir uma arte na qual os pequenos acontecimentos da vida apareçam em primeiro plano, investidos de dimensões monumentais. Este é o vínculo recôndito que associa os modos da arte nova, em aparência tão divergentes. Um mesmo instinto de fuga e de evasão do real se realiza no surrealismo da metáfora e naquilo que devemos chamar de infrarrealismo. Em vez de elevar-se a alturas poéticas, a arte pode mergulhar num nível inferior ao da perspectiva natural. Os melhores exemplos do modo pelo qual se supera o realismo reduzindo-o às extremas consequências são Proust, Ramón Gómez de La Serna, Joyce. (...) Como é possível superar o realismo levando-o a extremos, descobrindo, sob a lente de aumento, a micro-estrutura da vida...”⁸⁰

A mudança ou a distorção da perspectiva gera, portanto, uma profunda alteração na estrutura do romance; uma alteração que não se restringe à forma, mas

⁷⁷ Idem, p. 199.

⁷⁸ ORTEGA Y GASSET, J. *La disumanizzazione dell'arte*. Roma: Luca Sossella Editore, 2005, p. 46.

⁷⁹ Idem, ib.

⁸⁰ Idem, ib. Interessante notar que Calvino diz algo de muito similar: “Talvez a primeira operação para renovar uma relação entre linguagem e mundo seja a mais simples: fixar a atenção sobre um objeto qualquer, o mais banal e familiar, e descrevê-lo minuciosamente como se fosse a coisa mais nova e interessante do universo”. CALVINO, I. “Mondo scritto e mondo non scritto”, in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi 1945-1985*. Vol. II. Milano: Mondadori, 1995, p. 1872-1873. Philippe Daros compara a obra de Calvino à pintura, mas ao invés de “infra-realismo” fala de “hiper-realismo”: “é preciso recordar, a este propósito, o fascínio que a pintura exercia sobre Calvino. O hiper-realismo fragmentário, a estética da sugestão visual (a “trace”) de Domenico Gnoli; a pintura que se torna sujeito de si mesma nas obras reflexivas de Giulio Paolini: práticas que evocam (...) uma vontade de classificação, mas bastante descontínua, lacunosa, evasiva: uma coleção de areia.” DAROS, P. “Les parcours d'écriture”, in *Magazine Littéraires*, n. 234, 1991, p. 33. Guido Bonsaver, retomando a ideia, desenvolve-a ulteriormente, enfatizando “a perspicácia de Daros ao comparar a escritura de Calvino ao hiper-realismo de Domenico Gnoli”, justamente um pintor em cujos quadros “objetos domésticos – um par de sapatos, um botão, uma cama – são representados como se fossem vistos através da lente de aumento de um instrumento ótico” (BONSAVER, G. *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 92). Sobre o uso original da perspectiva que faz Osman Lins, sempre no âmbito da comparação com as artes visuais, trata extensamente FERREIRA, E. *Cabeças compostas. A personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: O Autor, 2000.

afeta a história, o enredo, a personagem, o processo de leitura, obrigando deste modo uma recolocação do leitor diante do texto. Provoca, em outras palavras, uma abertura - nem sempre bem-vinda pelos mais conservadores - que incorpora os vários estados de incerteza da consciência do indivíduo em uma sociedade em transformação, “em uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’”⁸¹. Também Umberto Eco trata, em sua *Obra Aberta*, da relação entre “estrutura” e “história” na obra de arte: concebendo a estrutura como um *modelo operativo* e não como um *ontos* (fixo e atemporal), entende-a como sistema de relações atuantes em diversos fenômenos culturais diferentes, mas compreensíveis sob uma “homologia estrutural”, uma espécie de espírito comum, cambiante com o tempo⁸²; propõe, desse modo, a *compatibilidade entre estrutura e história*, a primeira adaptando-se às evoluções da segunda. Lígia Chiappini Moraes Leite, no texto “Apresentando Eco”, sintetiza muito bem a concepção do semiólogo italiano:

“A obra passa a definir-se como ‘metáfora epistemológica’, isto é, reflexo não de uma realidade (como postulam algumas estéticas marxistas, vendo a obra como forma de conhecimento) mas de uma forma de ver a realidade, de pensá-la: uma forma aberta como a física de Einstein, como a das modernas matemáticas que contrariam a lógica 0-1 ou como a da psicologia que, contrariando a noção gestáltica da *boa forma*, instaura o conceito da percepção como um processo aberto e variável de momento a momento, de situação a situação, de indivíduo para indivíduo.”⁸³

Essa “forma aberta” constitui uma “possibilidade que se divisa, através da arte, de criar-se uma nova lógica, anti-aristotélica, anti-causal, espacial, não formal mas dialética”⁸⁴. Esta parece ser uma das melhores formulações do verdadeiro *turning point* entre o moderno e o pós-moderno; o momento de transição, se passível de identificação, poderia ser referido justamente não à novidade, mas à aceitação de um novo paradigma epistemológico em que a lógica matemática, aristotélica, não deixa de ter valor quando trata do mundo; mas a lógica à qual responde o essencialmente humano é outra.

O sociólogo Boaventura de Souza Santos, de modo semelhante, reivindica para as ciências sociais (e aí inclui os estudos literários) um outro estatuto

⁸¹ ROSENFELD, A. *Texto/contexto*, op. cit., p. 86.

⁸² Percebe-se claramente a mesma concepção de Mario Praz e Anatol Rosenfeld esboçada acima, apenas com uma terminologia diversa.

⁸³ LEITE, L. C. M. “Apresentando Eco”, in *Língua e literatura* - Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, a. 1, nº 1. IEB-USP, São Paulo, 1972, p. 208.

⁸⁴ Idem, *ibidem*.

epistemológico; e para seu estudo, um outro modelo metodológico - uma ciência diferente em essência: lógica sim, mas não matemática. E que responde a uma lógica que não é necessariamente a lógica da razão científica "padrão". Há outras lógicas, há outros padrões. Porque o objeto do estudo das ciências sociais não é um objeto inanimado, mas o próprio homem, seu comportamento, suas realizações: sua história. É um objeto extremamente imprevisível, cuja ação não é sujeita a leis pré-estabelecidas nem a princípios matemáticos parametráveis, o que faz das ciências que o estudam ciências subjetivas e não objetivas. Segundo o professor Boaventura as ciências sociais têm como meta

"compreender os fenômenos sociais a partir das atitudes mentais e do sentido que os agentes conferem às suas ações, para o que é necessário utilizar métodos de investigação e mesmo critérios epistemológicos diferentes dos correntes nas ciências naturais, métodos qualitativos e não quantitativos, com vista à obtenção de um conhecimento intersubjetivo, descritivo e compreensivo, em vez de um conhecimento objectivo, explicativo e nomotético."⁸⁵

Essa concepção antipositivista de ciências sociais propõe uma nova ordem e abala a estabilidade horizontal do paradigma científico dominante até o final do século XIX - mas plenamente operante em todo o século XX⁸⁶. Uma ciência do conhecimento - ou um conjunto de saberes - que busque "compreender fenômenos sociais a partir das atitudes mentais" não pode ter como seu produto senão um conhecimento intersubjetivo, e portanto ético acima da ideologia: laicamente histórico e relativo, múltiplo e relacional – uma epistemologia reticular.

⁸⁵ SANTOS, B. S. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1987, p. 22.

⁸⁶ O verdadeiro terremoto antipositivista porém, o que realmente determina um novo conceito de ciência, porque determina um novo conceito de realidade, tem origem bem anterior, no pensamento do maior físico teórico de todos os tempos: Albert Einstein. Ao escrever três artigos em 1905, este alemão nascido em Ulm, em 1879, mudou para sempre nossos conceitos de tempo, espaço e realidade. Consequentemente também os conceitos de história e historicidade do sujeito e de consciência e autoconsciência. Curiosamente tanto Calvino quanto Lins recorrem às teorias de Einstein para explicar seus conceitos de realidade. Cf. LINS, O. *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 142, em que cita explicitamente Einstein; CALVINO, por outro lado, em grande parte de sua produção (especialmente nas *Cosmicomiche*) recorre a conhecimentos e conceitos einsteinianos, sobre os quais reflete e cria. Cita Einstein, p. ex., na "Postilla 1975" à *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*. In MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II. Milano: Mondadori, 1992, p.1306.

1.4 A história como mosaico de discursos

Somente a retórica moldada pela ideologia dos vencedores é que dá uma aparência de unidade à história. Benjamin, nas *Teses de Filosofia da História*⁸⁷, definia já o processo como a “história dos vencedores”: a **história** escrita (sempre escrita pelos vencedores) não é **a** história, é **uma** história **escrita**. A unidade possível, portanto, seria unidade de discurso, não de curso. E mesmo assim, a unidade de discurso é absolutamente restrita a um âmbito circunstancial: marcadamente ideológico, discriminatório, localizado no tempo, no espaço e politicamente motivado. Em sua aula inaugural no Collège de France, realizada em 02 de dezembro de 1970, com o título de *L'ordre du discours*⁸⁸, Foucault, refletindo sobre a construção discursiva da história, distingue dois momentos - o crítico e o genealógico⁸⁹ - na análise dos discursos enquanto “acontecimentos discursivos” inseridos em “séries que permitem circunscrever o ‘lugar’ do acontecimento, as margens de sua contingência, as condições de sua aparição”⁹⁰. O primeiro momento (o crítico) está relacionado aos princípios de verdade, que determinam a aceitação de um discurso como verdadeiro ou falso; o segundo (o genealógico) estuda as condições de surgimento de tais discursos em um determinado momento da história; mas Foucault adverte: “os acontecimentos discursivos devem ser tratados como séries homogêneas, mas descontínuas umas em relação às outras”⁹¹. Isso significa que também a unidade de discurso e seu caráter de “verdade histórica” são utópicos. Como diz Calvino, “vivemos em uma sociedade literária baseada na multiplicidade das linguagens, e sobretudo na consciência dessa multiplicidade”⁹².

Múltiplas linguagens, múltiplos discursos: se não há uma História, mas as diversas histórias, materializadas nos diversos discursos, são esses discursos que reconstroem o passado na consciência e no imaginário coletivo; como esses discursos têm uma unidade apenas aparente mas em essência relativa, assim também a História, que perde consistência como processo unitário e coerente de

⁸⁷ BENJAMIN, W. “Tesi di filosofia della storia”, in *Angelus novus*. Torino: Einaudi, 1995.

⁸⁸ Depois publicado, em 1971, pela editora Gallimard: FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971. Trad. bras.: FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 10ª ed. São Paulo: Loyola, 2004.

⁸⁹ “a crítica analisa os processos de rarefação, mas também de reagrupamento e de unificação dos discursos; a genealogia estuda sua formação ao mesmo tempo dispersa, descontínua e regular”, in FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*, op. cit., p. 65-66.

⁹⁰ Idem, ibidem.

⁹¹ Idem, p. 58.

⁹² “Note e notizie sui testi: *Il barone rampante*”. In MILANINI, C. (Org.) *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1331.

eventos “causa-efeito”⁹³. Esse desmascaramento da utopia da “unidade como verdade”, que decreta o fim da mono-historiografia (ou seja, da historiografia do discurso único) como história, decreta subsidiariamente a crise do romance tradicional. Não se pede, aliás, não se tolera ao intelectual representar sua época nos moldes de um discurso literário ou historiográfico unitário. Calvino, aliás, impregnado dessa consciência, no final dos anos 50 começa a defender categoricamente “a adoção de todas as linguagens possíveis, de todos os possíveis métodos de interpretação, que expressem a multiplicidade cognoscitiva do mundo em que vivemos”⁹⁴.

A multiplicidade e simultaneidade labiríntica das histórias reais e virtuais - não menos verdadeiras por isso - exigem do indivíduo que pretende inserir-se “em um determinado ponto” no curso da grande História a participação simultânea da consciência em muitos ambientes. Essa dissolução (ou desrealização da unidade) da História - a característica que distingue a história contemporânea da história moderna -, na multiplicidade de seus discursos, com a consequente dissolução da consciência e da subjetividade, intelectualmente assimilada por nossos autores, parece ser o substrato formal e temático que subjaz ao processo de reorientação estrutural de suas narrativas a partir da década de sessenta⁹⁵: reelaborada por Calvino torna-se seu conceito fundamental de multiplicidade “de métodos e de linguagens”, de infinitude de combinações possíveis - inclusive de dissolução do indivíduo-narrador-personagem; para Osman Lins fundamenta sua perspectiva múltipla e atemporal (o “eterno presente”⁹⁶), com a multiplicidade e ubiquidade do eu

⁹³ Cf. FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*, op. cit. Sobre a revolução nos estudos da História e da Historiografia (a refutação da Unidade da História e o estabelecimento de novos parâmetros de estudo da História como conjunto de “histórias”), cf. BURKE, P. *A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

⁹⁴ CALVINO, I. “La sfida al labirinto” (1962), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 89-90. Trad. bras., p. 109.

⁹⁵ O Brasil dos anos sessenta era ainda muito acanhado em termos de produção cultural-intelectual acadêmica, e encolhido entre ditaduras políticas cujas amarras cerceavam não só o desenvolvimento mas o contato com a *intelligentsia* europeia. Produzia-se arte, e de boa qualidade, mas certamente faltava aquele ar de renovação que provém do contato com outras culturas e que Lins (assim como tantos outros) procurou trazer à literatura brasileira. A Itália se encontrava ainda em um momento de reestruturação material e cultural, quase fechada em si, em busca de uma identidade nacional. Para os escritores brasileiro e italiano o contato com a efervescência cultural e intelectual da França dos anos sessenta, onde se respiravam ares bastante diferentes, os contatos com os pensamentos de intelectuais como Lévi-Strauss, Foucault, Roland Barthes, Sartre, Greimas, Todorov, Raimond Queneau, George Perec, Robbe-Grillet, Michel Buttor, Claude Simon e tantos outros, indivíduos e grupos (recorde-se, por exemplo, a já citada *école des Annales*), seguramente influenciaram inúmeras e importantes reflexões, algumas delas decisivas para a renovação das formas narrativas posteriores.

⁹⁶ Cf. LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 142.

narrador. Para ambos realiza-se concretamente na multiplicidade potencial do discurso ficcional, especialmente no romance e símiles. Calvino, aliás, declara explicitamente esse conceito fundamental de dissolução da grande História em infinitas histórias não como perda mas como multiplicidade, um *valor* a ser preservado e cultivado na literatura; nas *Lezioni americane*, exalta “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e sobretudo como rede de conexão entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”⁹⁷. Nesse sentido a *composição estrutural* do romance, fator de importância absoluta para Calvino e Lins, torna-se simultaneamente fator artístico e cognitivo, pois

“enquanto a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especializadas, o grande desafio para a literatura é o saber tecer juntos os diversos saberes e os diversos códigos em uma visão plúrima, multifacetada do mundo.”⁹⁸

Exatamente esse o problema da literatura de Lins e Calvino: construir modelos estéticos dinâmicos que deem conta de representar no texto literário a multiplicidade potencial do mundo; modelos construídos a partir de um conhecimento não somente histórico, não somente científico, não somente linguístico, não somente artístico; que representem o homem em sua relação gnoseológica com o mundo e a sociedade, em sentido histórico mas pós-historiográfico, isto é, com a compreensão de que a História *não é um discurso* mas ***está em todos os discursos***. É nessa direção que vemos a evolução, a partir da década de sessenta, do pensamento poético dos dois autores, na prática de valorização estética dos inúmeros discursos (inclusive os das ciências, paradigmáticas e não-paradigmáticas) como alternativa à exaustão da utopia da ciência moderna de poder explicar homem e mundo. O discurso da ciência, assim como o da História, tende a ser altamente discriminatório, principalmente por arvorar-se a portador e guardião da Verdade, excluindo outros discursos - e, portanto, outras verdades⁹⁹. O discurso literário já é, em essência, fingimento

⁹⁷ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 116. Trad. bras., p. 121.

⁹⁸ Idem, p. 123. Trad. bras., p. 127.

⁹⁹ “A ciência encontra-se diante de um problema não muito diferente do da literatura; constrói modelos do mundo continuamente postos em dúvida, alterna método indutivo e dedutivo, e deve sempre estar atenta e não tomar por leis objetivas as próprias convenções linguísticas.” CALVINO, I. “Filosofia e letteratura” (1967), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 154. Trad. bras., p. 185.

(ficção); mas, por outro lado, tende, em sua essência polifônica¹⁰⁰, a ser mais onicompreensivo e democrático, aceitando todas as vozes e propondo os mais diversos pontos de vista, mesmo aqueles que, embora sob o signo da loucura ou da sordidez, opõem-se frontalmente ao senso comum e à Razão em sua forma diacrônica.

Reconhecer o caráter verdadeiro da experiência estética (na “adoção de todas as linguagens”¹⁰¹, por exemplo) significa aceitar que o advento da verdade não pode ser reduzido ao puro e simples reconhecimento do “senso comum” e à pedagogia discursiva da História; e reconhecer na experiência estética o modelo de uma experiência de *verdade* histórica (que pode estar no valor da multiplicidade dos discursos, por exemplo) significa aceitar que o discurso estético não somente duplica mas também critica os mais diversos discursos sociais, expondo sua dimensão ficcional, a artificialidade de sua construção. A experiência estética é, portanto, uma experiência de conhecimento; para muitos, na verdade, vai além:

“Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam. (...) Sem experiência, decerto, não há conhecimento. Contudo, pelo menos no meu caso, mesmo o conhecimento obtido pela experiência é desordenado e informe. Só o ato de escrever me permite sua ordenação; portanto, escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. Minha salvação, meu esquadrão, meu equilíbrio.”¹⁰²

Pela escrita se dá a ordenação do conhecimento, porque somente o ato de escrever confere unidade de sentido às experiências. Assim como Lins também Calvino, obsessivo cultor da ordem, da estrutura, da sistematização, repudia o caos, o disforme, o indefinido. Mas ao mesmo tempo em que o mundo escrito lhes é terreno amigável, ambos rejeitam as formas já gastas pelo uso excessivo, pela univocidade de um mesmo discurso, pelo já testado, e optam por caminhos próprios, individuais, inéditos. Intelectuais inseridos em seu tempo, partem da realidade que os cerca: variada, caótica, em crise, mas potencialmente representável - mesmo que somente através de modelos literários dinâmicos da multiplicidade do mundo escrito e do mundo não-escrito: mosaico. Essa é *grosso modo* a dimensão epistemológica que postulamos como subjacente à visão de mundo de Calvino e de Osman Lins: o paradigma do mosaico. Uma atitude poética de abordagem ao conhecimento

¹⁰⁰ Sobre a questão da polifonia, cf. BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

¹⁰¹ CALVINO, I. “La sfida al labirinto” (1962), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 89-90. Trad. bras., p. 109.

¹⁰² LINS, O. *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 152-153.

(histórico e ficcional) que, em nossa opinião, manifesta-se predominantemente na dinâmica da estrutura romanesca: o modelo modular e combinatório como significativa realização e racionalização literária de um conteúdo de conhecimento mais que científico, mais que racional, pluridiscursivo e devedor a todas as artes na tentativa de exprimir uma perspectiva sobre a relação do sujeito histórico consigo, com seu tempo, com o ethos, com o conhecimento e a cultura, através da linguagem.

Nessa proposta epistemológica aberta, em que têm lugar a ciência e o espírito, parece inserir-se grande parte das produções artísticas da segunda metade do século XX; sem dúvida inserem-se aí as obras de Calvino e Lins. A multiplicidade de saberes e de códigos, de formas e gêneros, de modelos e linguagens - em sintonia com o conhecimento e respeito pela tradição dos clássicos – moldada pela vontade de interferir originalmente, concretiza-se para ambos em termos ficcionais em narrativas formalmente inovadoras, em que sobressaem-se atitudes poéticas como a rejeição das formas canônicas, retorno e reinvenção do passado, apropriação e reescritura dos discursos histórico e ficcional, desestabilização, divisão e multiplicação do sujeito personagem e narrador, rejeição das convenções espaço-temporais e da perspectiva matemático-geométrica renascentista, ênfase do conceito de multiplicidade e simultaneidade das histórias possíveis, jogo combinatório como processo básico de formação de personagens, enredos e estrutura, uso instrumental dos saberes específicos de outras artes e das ciências, recorrência à estética das artes visuais, entre outras características.

Todos esses elementos e processos são – por assim dizer – “testados” nas narrativas breves dos anos 60 (*Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Il castello dei destini incrociati*¹⁰³, de Calvino; as narrativas de *Nove*, *novena*, de Osman Lins); mas será com os hiper-romances da década de 70 que ambos atingirão um outro nível de complexidade. Osman Lins vê no romance a forma narrativa elevada a seu máximo desenvolvimento; Calvino de certo modo “rejeita” a forma romance, tendo uma evidente e jamais disfarçada preferência pelas formas breves. Mas mesmo desconfiando do gênero, Calvino aceitará o desafio que o romance representa e escreverá romances - desde sua estreia, aliás, como escritor; mas como uma enésima prova de sua genialidade, encontrará modos de renovar o gênero, pondo-o

¹⁰³ Edição definitiva: CALVINO, I. *Il Castello dei destini incrociati*. Torino: Einaudi, 1973. 1ª edição: Tarocchi. *Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*. Parma: Franco Maria Ricci Editore, 1969.

em xeque a cada nova realização. Partindo dessas diferentes perspectivas e passando pela experiência da literatura combinatória, ambos chegarão ao hiperromance.

Esperando ter, mesmo que em esboço, delineado nossa perspectiva de abordagem às obras de Lins e Calvino, passamos agora a analisar, de ambos os autores, panoramicamente, as obras anteriores ao grande *turning point* da metade dos anos 60.

CAPÍTULO II - CALVINO, DE 1947 A 1968: A TRILHA SE BIFURCA

“Toda ilusão de harmonia nas coisas contingentes é mistificadora, por isso é preciso procurá-la noutros planos. Assim cheguei ao cosmo. Mas o cosmo não existe, nem sequer para a ciência, é apenas o horizonte de uma consciência extra-individual, na qual superar todos os chauvinismos de uma ideia particularista do homem e alcançar, quem sabe, uma ótica não antropomórfica. Nessa *ascensão* nunca tive nem condescendência panteísta nem contemplação. Antes, consciência de responsabilidade para com o universo. Somos o anel de uma cadeia que começa em escala subatômica ou pré-galáctica: dar a nossos gestos e a nossos pensamentos a continuidade do antes de nós e do depois de nós é algo em que acredito. E gostaria que isso se colhesse pelo conjunto de fragmentos que é minha obra.”¹⁰⁴

2.1 História e narrativa: experiência e consciência

A segunda metade do século XX assistiu a grandes revoluções. A segunda guerra mundial deixou profundas cicatrizes em todo o mundo, mas muito especialmente na Europa. O final da guerra mudou o mapa político mas também o mapa intelectual do continente: os povos envolvidos tiraram grandes lições, mais profundas quanto mais direta e intensamente tomaram parte na tragédia. Frutos diretos dessas mudanças foram as produções artísticas, porque, enquanto produto essencialmente *humano*, a arte não pode deixar de se manifestar contra o princípio de desumanidade que subjaz ao conceito de guerra. Não há arte na guerra, poderíamos dizer, contrariando o milenar best-seller de Sun Tzu¹⁰⁵.

Calvino, nascido em Cuba, “renascido” em San Remo, na região da Ligúria, norte da Itália, viveu a infância e a adolescência bastante tranquilas sob o regime fascista¹⁰⁶. Filho de um agrônomo e uma botânica ateus e antifascistas, teve uma

¹⁰⁴ CALVINO, I. *Eremita em Paris*, op. cit., p. 202.

¹⁰⁵ TZU, S. *A arte da Guerra*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

¹⁰⁶ “Minha experiência infantil nada tem de dramático, eu vivia num mundo abastado, sereno, tinha uma imagem do mundo variada e rica de nuances contrastantes, mas não tinha consciência de conflitos acirrados.” In *Eremita em Paris*, op. cit., p. 150. Cf. também CALVINO, I. *Nota autobiográfica*, “Gran Bazaar”, n. 10, set-out. 1980, p. 133, bem como CALVINO, I. *Un’infanzia sotto il fascismo*, in “Il

educação laica em que junto ao rigor de cientistas (especialmente da mãe) o valor “liberdade” tinha um grande espaço:

“Antes da guerra, mais do que de uma bagagem de ideias, posso falar de um condicionamento - familiar, geográfico, social e até psicológico - que levava por via espontânea a compartilhar opiniões antifascistas, antinazistas, antifranquistas, antibelicistas, anti-racistas.”¹⁰⁷

Mas nos últimos dois anos da Segunda Guerra Mundial Italo e o irmão mais novo, Floriano, combateram contra os invasores alemães e seus aliados fascistas. E é então que a História irrompe violentamente na consciência de Calvino:

“Foi então que entrou em jogo outro condicionamento: o histórico. A guerra logo se tornou o cenário de nossos dias, o tema único de nossos pensamentos. Estávamos mergulhados na política, aliás, na história, embora sem nenhuma opção voluntária. O que significava, para o futuro do mundo e para o futuro de cada um de nós, o resultado daquele conflito total que ensanguentava a Europa? E qual deveria ser o comportamento de cada um de nós naquela vicissitude tão desmedida em relação a nossas vontades? E a história tem um sentido? E ainda: tem um sentido o conceito de ‘progresso’? Essas as perguntas que não podíamos deixar de fazer a nós mesmos: e assim nasceu aquela postura que não perderíamos mais, de configurar cada problema como problema histórico, ou de todo modo a isolar de cada problema o componente histórico.”¹⁰⁸

Dada essa *exigência* intelectual de configurar toda experiência no âmbito da História, no imediato pós-guerra floresceu, na Itália como em todos os países diretamente envolvidos, a produção artística sobre o tema “memórias de guerra”. A arte neorrealista intensificou-se em torno da experiência de guerra e elegeu a cânone temático a negatividade da experiência passada e suas consequências, praticamente desclassificando da escala estética o valor *fantasia*, sob acusação de “escapismo”; a exigência de manifestar o repúdio ao fascismo e ao nazismo levou a *intelligentzia* italiana (quase 100% intelectuais antifascistas) a insistir numa conjugação obrigatória entre arte e política, da qual comungava Calvino (“Para mim a política é muito importante, é o mais importante alimento da literatura”¹⁰⁹). Tendo-se filiado ao Partido Comunista Italiano durante o período da guerra, logo após o final do conflito começa a desempenhar atividades políticas de certa relevância, ao mesmo tempo em que começa a publicar contos, resenhas, manifestos,

Paradosso”, V, 23-24, set-out. 1960, agora in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi 1945-1985*. Vol. II, op. cit., p. 2744-2745.

¹⁰⁷ CALVINO, I. *Eremita em Paris*, op. cit., p. 161.

¹⁰⁸ Idem, p. 162.

¹⁰⁹ “Nota a *Ultimo viene il corvo*”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1268. A declaração data de 1950.

reportagens, artigos¹¹⁰, no jornal do partido comunista, *l'Unità*. Através dos contatos no âmbito do Partido e dos primeiros textos publicados, estabelece as primeiras relações com os ambientes de maior efervescência cultural e política da Itália (algumas extremamente importantes e duradouras como Cesare Pavese, Elio Vittorini, Giulio Einaudi). Por quase quarenta anos Calvino colaborou, de vários modos, com a editora Einaudi, que publicou toda a sua obra até o ano de 1983. Vejamos abaixo a lista de suas principais publicações, que em seguida passaremos a comentar brevemente, buscando – na impossibilidade de análises mais profundas e completas - esboçar um perfil do autor, conscientes de estar negligenciando alguns elementos relevantes em benefício de outros mais pertinentes para nossa análise.

2.2 A Obra

Il sentiero dei nidi di ragno (1947), romance¹¹¹.

Ultimo viene il corvo (1949): uma série de contos ainda diretamente ligados ao grande tema da guerra da Resistência e do período imediatamente pós-guerra.

Il visconte dimezzato (1952): romance breve que abre aquela que virá a ser a trilogia heráldica (uma complexa alegoria do homem moderno na sociedade).

La formica argentina (1952), conto longo ou romance breve.

L'entrata in guerra (1954), conjunto de três contos longos.

Le fiabe italiane (1956), uma longa antologia de fábulas populares selecionadas, traduzidas e reescritas por Calvino.

Il barone rampante (1957), romance.

La speculazione edilizia (1957), conto longo ou romance breve.

La nuvola di smog (1958), conto longo ou romance breve.

Il cavaliere inesistente (1959), romance.

I nostri antenati (1960) é a republicação da trilogia *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente* em um único volume, precedidos por uma longa nota do autor.

La strada di San Giovanni (1962), um quase-romance autobiográfico.

¹¹⁰ Já durante a guerra Calvino havia escrito contos e manifestos, publicados quase sempre em jornais clandestinos, mas – segundo o próprio autor - nada de especialmente relevante.

¹¹¹ Cf. Referências Bibliográficas ao longo do texto e ao final.

Marcovaldo ovvero le stagioni in città (1963), contos cômicos sobre a dificuldade de vida na cidade.

La giornata di uno scrutatore (1963), romance breve de caráter político.

Le cosmicomiche (1965), série de narrativas fantásticas.

Ti con zero (1967), continua a série das *Cosmicomiche*.

La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche (1968), continua ainda a série inaugurada com *Le Cosmicomiche*.

Il castello dei destini incrociati (1969), série de contos encadeados, que no conjunto formam uma espécie de romance em capítulos autônomos. A edição de 1973 aparece ampliada, com uma segunda parte intitulada *La taverna dei destini incrociati*.

Gli amori difficili (1970), contos.

Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino (1970), uma seleção de trechos antológicos do *Orlando Furioso*, escolhidos e comentados por Calvino para a escola média italiana.

Le città invisibili (1972), narrativa.

Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979), hiper-romance.

Palomar (1983), série de contos “autônomos” que no conjunto formam um “quase-romance”.

Cosmicomiche vecchie e nuove (1984), continua e conclui a série das *Cosmicomiche*.

Além destas principais obras de ficção listadas acima, Calvino escreveu ainda inúmeros artigos e ensaios críticos, por ele reunidos parcialmente em dois volumes: *Una pietra sopra* (1980), e *Collezione di sabbia* (1984). Deixou inéditas *Le lezioni americane* (“Seis propostas para o próximo milênio”), um ciclo de seis conferências que preparava para as “Charles Eliot Norton Poetry Lectures” da Universidade de Harvard, que apresentaria durante o ano acadêmico de 1985-1986. Das seis conferências, concluiu apenas as primeiras cinco; morreu em setembro de 1985, deixando apenas esboços da sexta, cujo título seria “Consistency”¹¹². Póstumos também inúmeros textos (inéditos ou publicados em jornais e revistas) ensaísticos,

¹¹² Conforme declaração de sua esposa, Esther Calvino, na “Nota de introdução” à primeira edição das *Lezioni americane* (Milano: Mondadori, 1988), Calvino lhe havia afirmado ter idéias e materiais para ao menos oito conferências e não somente seis. O texto original daquela que Calvino escrevera para ser a primeira conferência, com o título de “Cominciare e finire”, posteriormente descartada pelo autor, foi publicada como “Apêndice” às *Lezioni americane*, na edição organizada por Mario BARENGHI, cf. Nota seguinte.

ficcionais e autobiográficos, reunidos os primeiros, quase na totalidade, em dois volumes: *Italo Calvino: saggi 1945-1985*¹¹³. Os textos ficcionais foram reunidos e publicados em *Italo Calvino - romanzi e racconti*, edição em três volumes, dirigida por Claudio MILANINI, organizada por Mario BARENGHI e Bruno FALCETTO¹¹⁴. Os últimos textos (autobiográficos), foram parcialmente reunidos por Esther Calvino em *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*¹¹⁵.

Num primeiro momento Calvino adere ao tema do neorrealismo, mas não o faz - como nunca o fará - irrefletidamente, apenas para somar. À quase ditadura temática da estética neorrealista Calvino contrapõe a força de seu estilo, ainda incipiente porém distintivo de uma personalidade intelectual e artística original. Estréia na literatura em 1947 com o romance *Il sentiero dei nidi di ragno*¹¹⁶: “este romance é o primeiro que escrevi; quase posso dizer a primeira coisa que escrevi, excetuados poucos contos”¹¹⁷. E afirma tê-lo escrito movido por um “sentido da vida como algo que pode recomeçar do zero”¹¹⁸. Cesare Pavese, comentando o recém-publicado *Sentiero*, eterniza o mais conhecido epíteto atribuído por um crítico a Calvino: “scoiattolo della penna”¹¹⁹ (“esquilo da caneta”); que significava, para Pavese, principalmente a inquietação e a curiosidade intelectual de Calvino. No entanto, o também bastante conhecido juízo de Elio Vittorini tornou-se igualmente “definitivo”: “realismo a carica fiabesca o fiaba a carica realistica”¹²⁰. De fato, a obra de Calvino se desenvolve desde o início até o fim sob o signo dessa oscilação. Não cronologicamente em linha reta, ou seja, não simplesmente alternando narrativas de cunho “realista” a narrativas de cunho “fantástico” (embora muitas vezes possa-se identificar na cronologia de publicação das obras essa alternância), mas na verdade

¹¹³ BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi 1945 – 1985*. Milano: Mondadori, 1995.

¹¹⁴ MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Milano: Mondadori (vol. I, 1991; vol. II, 1992; vol. III, 1994).

¹¹⁵ CALVINO, I. *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*. Milano: Mondadori, 1994.

¹¹⁶ CALVINO, I. *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit.

¹¹⁷ CALVINO, I. “Prefazione 1964 (al *Sentiero dei nidi di ragno*)”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1185.

¹¹⁸ Idem, ib.

¹¹⁹ Pavese assim define Calvino, na resenha que publicou sobre o *Sentiero*, no jornal *L'Unità*, edição romana de 26 de outubro de 1947, depois republicada em PAVESE, C. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1962. A frase completa é a seguinte: “Diremos então que a astúcia de Calvino, esquilo da pena, foi essa, a de subir nas árvores, mais por brincadeira do que por medo, e observar a vida *partigiana* como uma fábula de bosque, clamorosa, multicolorida, diversa.” No livro citado, p. 268.

¹²⁰ Vittorini diz que a arte de Calvino “pode tomar forma (sem que mude nem de mérito nem de significado) tanto de um sentido de realismo com carga fabulosa, quanto de um sentido de fábula com carga realista”. O juízo de Vittorini aparece na contracapa da primeira edição de *Il visconte dimezzato*. Torino: Einaudi, 1952.

Calvino trabalhava em muitos projetos ao mesmo tempo¹²¹, de modo que essa oscilação é algo como uma espiral, que enquanto se desenvolve para cima vai retornando eternamente sobre si mesma. Essa espécie de oscilação temática e estilística se manifesta também na alternância bipolar entre ficção e ensaio, um binário em que a princípio (anos cinquenta e metade dos sessenta) correrão paralelos seus personagens-autores: o “eu fictício narrador” e o “eu fictício crítico”¹²².

Além dessa oscilação entre real e fantástico, o *Sentiero*, essa fábula perplexa de Calvino, revela precocemente algumas fortes tendências que se consolidarão nas obras futuras: além da paixão pela fábula, a imaginação insólita e ilimitada, capaz até de representar a própria guerra como fábula desencantada, bem como o culto à tradição literária: há, mais ou menos explícitos no texto (depois confirmados em declarações do autor), climas e presenças de seus autores prediletos: Conrad, Stevenson, Ariosto, Dumas, Hemingway, Kipling, Nievo, admitidas por Calvino como mais do que simples intertextualidades, verdadeiras influências literárias¹²³. O núcleo teórico do romance poderia ser sintetizado como uma interpretação da História segundo uma reflexão de base filosófica existencialista, mas que busca ir além da lógica e da ideologia¹²⁴; o que leva a um “realismo” não mimético, mas alegórico: a transfiguração da realidade, marca forte de sua poética, traduz-se em símbolos dialéticos, múltiplos como as possibilidades de interpretação da própria realidade. A memória histórica e a tradição literária são as bases sólidas sobre as quais Calvino configura sua fábula realista.

O tema do *Sentiero* é autobiográfico: um grupo de “*partigiani*” das montanhas da Ligúria, representado em suas vicissitudes quotidianas durante a guerra contra os alemães: batalhas, ataques, tiroteios, prisões, fugas, rastreamentos, perseguições,

¹²¹ Basta um exemplo, sem mais comentários: “Estou escrevendo quinze livros e um libreto de ópera”; esta declaração de Calvino serve de título a uma entrevista ao jornalista Nico Orengo, publicada em 30 de setembro de 1978, na seção *Tuttolibri*, suplemento cultural do jornal italiano *La Stampa*.

¹²² É Mario BARENGHI, na “Introdução” aos Ensaio de Calvino quem afirma que com o último ensaio de *Una pietra sopra* (“I livelli di realtà in letteratura”) Calvino esclarece definitivamente o procedimento teórico que sempre utilizou ao escrever: a elaboração da figura do autor como momento preliminar e necessário à criação da obra; o autor, portanto, como eu fictício, como máscara, como personagem, tanto para os escritos de ficção quanto de crítica; cf. BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*, op. cit.. Para confirmá-lo, basta conferir o que Calvino declara na “Apresentação” de *Una pietra sopra* (op. cit., p. VIII): “O personagem que toma a palavra neste livro (e que em parte se identifica, em parte se destaca do eu mesmo representado em outras séries de escritos...)”.

¹²³ Cf. “Note e notizie sui testi”, In MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Milano: Mondadori (vol. I, 1991; vol. II, 1992; vol. III, 1994).

¹²⁴ Cf., entre outros, GREMIGNI, E. *Italo Calvino – la realtà dell’immaginazione e le ambivalenze del moderno*. Firenze: Le lettere, 2011; PONTI, A. *Come leggere “Il sentiero dei nidi di ragno” di Italo Calvino*. Milano: Ugo Mursia Editore, 1991; BENUSSI, C. *Introduzione a Calvino*. Roma: Laterza, 2002.

escapadas noturnas à cidade; tudo visto pela ótica de um menino que se debate entre o fascínio e a rejeição que lhe provoca o mundo dos adultos. Aliás, a atmosfera de fábula, no *Sentiero*, é dada justamente pela perspectiva do olhar do menino solitário perdido no bosque, capaz de ver (e viver) até mesmo a tragédia da guerra como uma fábula. A criança perdida no bosque, personagem recorrente nas fábulas e contos de fadas, é claramente um mosaico que Calvino constrói a partir dos personagens de alguns de seus autores preferidos: de Kipling o menino Kim¹²⁵ e Mowgli, o menino-lobo; de Nievo, Carlino¹²⁶; de Collodi, um dos ícones das fábulas de todos os tempos: Pinóquio¹²⁷. Pin move-se nos bosques entre lobos adultos, vê Lupo Rosso (“Lobo Vermelho”¹²⁸) como um herói; é um menino-lobo ele também - ou, melhor, com toda a implicação semântica que a inversão produz, um lobo-(ainda) menino.

A marca estilístico-ideológica calviniana se mostra no espaço reservado à fantasia, na recusa da representação maniqueísta de fascistas e *partigiani*. Calvino revela seu anticonformismo ideológico através de uma visão desencantada do homem que fez a guerra¹²⁹: ninguém é bom, ninguém é herói, ninguém é vencedor. São todos perdedores, derrotados no campo humano. Mas, como marxista-iluminista que é, Calvino insiste em acreditar na possibilidade de um progresso social paralelo à reconstrução material. Essa fé laica em um projeto literário-político é explicitada muito mais claramente nos ensaios dos primeiros anos, que não deixam dúvida: o intelectual tem uma função (moral) de mediação entre as massas e a alta cultura, tem a função de criar uma consciência no leitor¹³⁰. Mas isso não significa fazer do

¹²⁵ O personagem Kim na verdade se desdobra em dois no romance de Calvino: Pin, o protagonista, e Kim, o comissário politizado que aparece no capítulo IX.

¹²⁶ NIEVO, I. *Confessioni di un italiano*. Torino: Einaudi, 1964. O mesmo Carlino servirá posteriormente de inspiração para outros personagens calvinianos, como o sobrinho do visconde partido ao meio e o próprio barão nas árvores. Cf. “Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*” e “Prefazione 1965 all’edizione scolastica del *Barone rampante*”, ambos in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., respectivamente p. 1185 e 1225.

¹²⁷ Em uma entrevista, às perguntas “Que autores tiveram maior peso em sua formação de escritor? E há um elemento comum, alguma coisa que unifique suas leituras mais autênticas?”, Calvino responderá: “(...) tentar a reconstituição de uma biblioteca ‘genética’ significa remontar logo aos livros da infância: toda lista, creio, deve começar por *Pinóquio*, que sempre considere um modelo de narração”. “Entrevista feita por Maria Corti”, in CALVINO, I. *Eremita em Paris*, op. cit., p. 254. Originalmente publicada na revista *Autografo*, ano 2, nº 6, out. 1985.

¹²⁸ Talvez o próprio nome, embora nunca Calvino tenha se manifestado sobre isso, seja uma combinação oximorônica: Lobo Mau e Chapeuzinho Vermelho.

¹²⁹ Cf. FRITOLI, L. E. “O desencantamento da história: literatura e resistência no primeiro romance de Calvino”, in *Línguas & Letras*, UNIOESTE, 2008, v. 1, p. 09-21.

¹³⁰ Cf. especialmente os ensaios “Il midollo del leone” e “La sfida al labirinto”, ambos em *Una pietra sopra*, op. cit.

discurso ficcional uma redução pedagógica ou apologética – e por isso Calvino se opõe à ditadura ideológica de uma estética parcialmente sufocada pela política, como, *grosso modo*, era a estética do neorrealismo¹³¹.

Na maior parte da literatura desse período os personagens fascistas são apresentados de modo negativo e os *partigiani* de maneira positiva. Calvino reage contra essa objetivização sócio-pedagógica redutora do indivíduo, criando personagens - embora somente esboçados como figuras - como seres humanamente divididos¹³², bons e maus, apesar de jamais entrar nos meandros psicológicos do indivíduo. Seus personagens são em grande parte *tipos*, mas nunca realmente estereótipos. Vinte anos após a publicação do *Sentiero* Calvino admitirá que por anticonformismo ideológico exagerou nas tintas negativas com que retratou os próprios companheiros de guerra. Mas afirma tê-lo feito como reação à “ditadura” ideológica que grassava entre os intelectuais. Calvino sente como ameaça à liberdade de pensamento a exigência de tornar a literatura um instrumento pedagógico e laudatório à revolução social:

“Estava apenas começando naquela época 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. (...) A minha reação de então poderia ser enunciada assim: Ah, vocês querem o 'herói socialista'? Querem o 'romantismo revolucionário'? Pois eu lhes escrevo uma história de *partigiani* na qual ninguém é herói, ninguém tem consciência de classe. O mundo das 'lingère' [lavadeiras de roupa de baixo, pessoas da classe social mais baixa] é o que eu vou retratar, o subproletariado! (Conceito então novo para mim; e me parecia uma grande descoberta. Não sabia que tinha sido e continuaria a ser o terreno mais fácil para a narrativa). E será a obra mais positiva, mais revolucionária de todas! Que nos importa quem já é um herói, quem já tem consciência de classe? É o processo para chegar a isso que se deve representar! Enquanto restar um único indivíduo aquém da consciência, o nosso dever será o de ocuparmo-nos dele e somente dele!”¹³³

Domenico Scarpa, com sua finíssima capacidade de interpretação das imagens calvinianas, demonstra como essa resistência à opressão ideológica se concretiza em termos de proposta e desconstrução do aparato utópico: cita um

¹³¹ Cf. GREMIGNI, E. *Italo Calvino*, op.cit.

¹³² O que não significa dizer que os personagens de Calvino são construídos como pessoas completas, cuja profundidade psicológica é esmiuçada ao longo do texto; são sempre mais esboçados do que definidos, mas nesse esboço, bom e mau, positivo e negativo convivem. Não há melhor prova da importância dessa reflexão do que seu romance *Il Visconte dimezzato* (*O Visconde partido ao meio*), em que o visconde Medardo é separado por um tiro de canhão em duas metades: uma é “totalmente” boa e a outra “totalmente” má; quase supérfluo acrescentar que o “bom” e o “mau” serão relativizados, e até mesmo invertidos, ao longo da narrativa.

¹³³ CALVINO, I. “Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*”, op. cit., p. 1193.

passo do *Visconte dimezzato*, em que a metade boa encomenda a Mastro Pietrochiodo, o carpinteiro-marceneiro, uma máquina capaz de melhorar a vida dos pobres; tal máquina seria uma espécie de órgão, em cujos canos não passaria água mas farinha, e a máquina deveria também ser capaz de tirar a água dos poços, assar o pão, deslocar-se para levar o serviço a todos, caçar borboletas e soltá-las nos dias de festa. Mastro Pietrochiodo, refletindo, começa a duvidar que as máquinas boas sejam factíveis; muito mais simples são as forcas e as máquinas de tortura. Scarpa conclui afirmando:

“Essa impossibilidade de imaginar e construir *materialmente* a utopia é do mesmo calibre daquela que impede, nos mesmos anos, de imaginar e construir o assim chamado ‘personagem positivo’ receitado pela estética do partido.”¹³⁴

Entre a consciência estética e a experiência histórica a fábula irônica de Calvino encontra seu espaço altamente improvável, expulsando (embora não eliminando de todo) o drama socialmente instrutivo (com sua inevitável carga ou pretensão utópica), cuja quase unanimidade decorria do fato de representar uma certeza de todos - inclusive de Calvino, que assim a enuncia:

“nossa vida civil era vista por nós como a continuação da luta *partigiana* por outros meios; a derrota militar do fascismo nada mais era do que um pressuposto; a Itália pela qual tínhamos lutado ainda existia só potencialmente; tínhamos de transformá-la numa realidade em todos os planos. Qualquer que fosse a atividade que quiséssemos empreender na vida civil e produtiva, parecia-nos natural que fosse integrada pela participação na vida política, que recebesse dela um sentido.”¹³⁵

A novidade imposta por Calvino está claramente em rejeitar a *forma* e o *tom* cancelados pela maioria, e não a causa que lhe dava origem. É, portanto, uma questão ético-estética mais do que político-ideológica: Calvino opõe-se à politização da estética e propõe, em seus termos, a estetização da política: a obra literária recebe sentido da política, incorporando-a à ficção, mas deve ser em essência obra *literária* e não *panfletária*. Escolhendo o olhar do menino, Calvino rejeita a imposição estética de uma ideologia intelectual política e pedagogicamente maniqueísta, e opta pela (muito mais real) atitude de perplexidade na transfiguração da história em

¹³⁴ SCARPA, D. *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978*. Disponível em: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Scarpa.pdf>. Acesso em 27.08.2011.

¹³⁵ CALVINO, I. *Eremita em Paris*, op. cit., p. 164.

ficção. O romance é uma autobiografia sem o biografado real, garibaldino¹³⁶ sobrevivente à guerra, presente como personagem ou narrador em primeira pessoa. Mas Calvino está todo ali; dissolvido e ubiquizado, distribuído e ampliado na experiência dos outros:

"era esta a *minha* experiência, a minha experiência multiplicada pelas experiências dos outros. (...) A relação entre o personagem do menino Pin e a guerra *partigiana* correspondia simbolicamente à relação que com a guerra *partigiana* tinha tido eu."¹³⁷

A memória individual é cotejada com a memória histórica, a primeira como o espaço da perplexidade individual que reflete a perplexidade histórica da segunda. O tom resultante dessa perplexidade individual e coletiva é ao mesmo tempo leve e angustiante; em duas palavras: irônico e melancólico. Aliás, a díade melancolia-ironia¹³⁸, correndo paralela à oscilação entre real e fantástico, juntas constituem o contraponto existencial a toda conquista estética da narrativa calviniana, porque refletem sua visão de mundo: nada é definitivo, nada é totalmente negativo ou positivo, mas uma dimensão convive com a outra; essa é a condição humana. A melancolia, neste caso, é mais do que individual, é histórica e irônica: mesmo na fábula não há heróis, como descobre nosso menino-lobo. O que de mais próximo a um herói lhe restará no final será o Cugino, o único adulto que entende seu encantamento pelos ninhos de aranha e em quem deposita sua confiança no futuro. Dramaticamente simbólico, o momento final do romance sintetiza muito bem o jogo de aporias múltiplas de que se constroem as relações de confiança-desconfiança entre os personagens: na última cena Pin sente a proteção e o carinho da mão macia e quente do Cugino. Ironicamente, a mão macia e quente que acabou de matar sua irmã – única família que lhe restava.

Dois anos após o *Sentiero*, Calvino tem publicado seu primeiro livro de contos, *Ultimo viene il corvo*. São 30 contos escritos entre 1945 e 1949. Publicado em 49, é depois sucessivamente republicado em 1958, 1969 e 1976¹³⁹. Na edição de 1969 Calvino declara na "Nota à nova edição" quais são as três linhas temáticas em que se dividem os contos:

¹³⁶ Na guerra da *Resistenza* italiana "garibaldinos" eram os soldados *partigiani* "comunistas", antifascistas.

¹³⁷ CALVINO, I. "Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*", op. cit., p. 1199.

¹³⁸ "A ironia adverte que o que escrevo deve ser lido com um ar um tanto suspenso, de leveza razoável. E, como por vezes acontece de eu usar outros tons de voz, as coisas que contam são sobretudo as que digo com ironia." CALVINO, I. *Eremita em Paris*, op. cit., p. 205.

¹³⁹ Todas as edições publicadas pela editora Einaudi, de Torino.

"A primeira é o **conto da 'Resistência'** (ou, *grosso modo*, de guerra ou violência) visto como aventura de suspense ou de terror, um tipo de narrativa que éramos em muitos a fazer naquela época. A segunda linha também é comum a muitas narrativas daqueles anos, e é o **conto picaresco do pós-guerra**, histórias coloridas de personagens e apetites elementares. Na terceira domina a paisagem da Riviera, com moços ou adolescentes e animais, como desenvolvimento pessoal de uma '**literatura da memória**'. É supérfluo observar que frequentemente as três linhas entram em conjunção."¹⁴⁰

Fecha essa edição de 1969 a "Parte quarta" que retoma como epílogo a "fabulística política", que tinha sido praticamente suprimida na edição de 1958. A forma é a de contos breves; o ponto de vista é objetivo em 1ª ou em 3ª pessoa, os personagens são as figuras do povo (o "lunpenproletariat") com algo de insólito, um pouco fora do lugar. A paisagem é sempre aquela da Ligúria. Os temas são os declarados na "Nota" acima. Há uma grande variedade de situações e técnicas narrativas. Aos contos sobre soldados, violência, guerra, misturam-se as histórias cujos temas são a infância, a solidão, a incomunicabilidade, a desconfiança, a miséria, a avareza, o contraste entre a realidade do campo e a da cidade, a negatividade da vida em sociedade, um pessimismo prospectivo que se opõe ao fácil otimismo inicial desmascarado já nos primeiros anos após a Libertação. É preciso representar todo o mal, a ruína, a negatividade da história e do presente, porque o mal plasmado na literatura é consciência. Representar o próprio mal, e o mal dos "outros" significa desafiá-lo - para poder tirar dessa literatura do negativo uma "lição de força, não de resignação à condenação"¹⁴¹, porque:

"Não são a decadência, a irracionalidade, a crueldade, a corrida à morte da arte e da literatura que devem nos provocar medo; são a decadência, a irracionalidade, a crueldade, a corrida à morte que lemos continuamente na vida dos homens e dos povos, e dos quais a arte e a literatura podem nos tornar conscientes e talvez imunes, podem nos indicar a trincheira moral na qual defendermo-nos, a brecha através da qual passar ao contra-ataque. Estamos em uma época de alarme. Não confundamos a terrível condição das coisas reais com a terrível condição das coisas escritas, não esqueçamos que é contra a realidade terrível que temos que nos bater, inclusive fazendo uso das armas que a poesia terrível pode nos dar."¹⁴²

Ultimo viene il corvo é o primeiro livro de contos de Calvino; são os seus textos talvez menos "intelectualizados", menos cerebrais, no sentido de que tinham vindo à luz sob uma atmosfera ainda repleta das emoções e dos sentimentos da guerra, aos quais o autor não poderia ter se subtraído indene, e cuja intenção

¹⁴⁰ CALVINO, I. "Nota alla nuova edizione" de *Ultimo viene il corvo*, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1263.

¹⁴¹ CALVINO, I. "Il midollo del leone" (1955), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 17. Trad. bras., p. 25.

¹⁴² Idem, p. 18. Trad. bras., p. 26.

parecia ser a de exorcizar através da escritura. Melancolia e ironia são novamente os elementos comuns ao conjunto de contos, tão diferentes entre si que qualquer tentativa de classificação seria simples aproximação.

Fechada a década de quarenta – para aqueles que se orientam pela subdivisão da obra em fases –, os anos cinquenta representam a fase em que a política perde espaço no texto calviniano e predomina uma reflexão existencialista-sociológica ambientada no presente (com reflexos no futuro) e uma reflexão histórico-autobiográfica ambientada no passado (como alegoria do presente), configuradas em duas trilogias não sequenciais: a primeira, a trilogia de contos longos sobre os problemas ocasionados ou agravados pelas rápidas e profundas transformações sociais: *La formica argentina*¹⁴³, *La speculazione edilizia*¹⁴⁴ e *La nuvola di smog*¹⁴⁵; a segunda, a trilogia de romances fantásticos histórico-paródicos, em que se insinua já um elemento autobiográfico, sobretudo nas figuras dos bizarros nobres protagonistas como alegorias do intelectual na sociedade. Entremeiam as duas trilogias uma obra de cunho essencialmente autobiográfico, *L'entrata in guerra*¹⁴⁶, de 1954, e uma a “autobiografia zero”, *Le fiabe italiane*¹⁴⁷, de 1956, quase “neutra”, pois a autoria das fábulas não pode, de modo algum, ser atribuída a Calvino¹⁴⁸.

Mudanças drásticas de tom, tema e estilo, para o leitor que havia conhecido o jovem Calvino dos anos quarenta, insólito neorrealista de aranhas e corvos. A principal razão de tantas mudanças parece estar na capacidade de captar e transmitir ao texto as variações da sensibilidade coletiva, correspondentes às alternâncias das várias forças em ato na sociedade. Na passagem dos anos quarenta aos cinquenta praticamente se consolida em toda a Itália uma mudança de clima cultural, socioeconômico, e conseqüentemente político e ideológico. A força do neorrealismo já está se esgotando, e, para Calvino como para muitos outros intelectuais, começa a intuir-se uma espécie de defasamento entre teoria (leia-se ideologia) e prática (adequação dos modos de vida às transformações sociais), que

¹⁴³ CALVINO, I. *La formica argentina*. Torino: Einaudi, 1952.

¹⁴⁴ CALVINO, I. *La speculazione edilizia*. Torino: Einaudi, 1957.

¹⁴⁵ CALVINO, I. *La nuvola di smog*. Torino: Einaudi, 1958.

¹⁴⁶ CALVINO, I. *L'entrata in guerra*. Torino: Einaudi, 1954.

¹⁴⁷ CALVINO, I. *Le fiabe italiane*. Torino: Einaudi, 1956.

¹⁴⁸ Naturalmente o dado relativo à “neutralidade” da autoria é discutível, pois a mão de Calvino é estilisticamente sensível na tradução das fábulas dos dialetos para o italiano; logo adiante comentaremos brevemente sobre o trabalho realizado por Calvino com as fábulas, mas sem querer suscitar polêmicas, relegamos um aprofundamento de tal discussão para outro foro futuro.

se acentuará, como veremos mais adiante, no decorrer dos anos cinquenta. Para preencher essa intuição de vazio político Calvino elege um estofado mais sociológico-existencialista, pois embora as razões da política ainda tenham certo peso, são equilibradas pelas também prementes razões existenciais:

"a roer-me dentro há uma exigência moral, a imagem de uma atitude moral, (...) algo que tem também a ver com a política, e de modo mais substancial e profundo, algo que encontrei em certos momentos e pessoas de meu Partido, algo que me permita finalmente representar caracteres plenos e adultos"¹⁴⁹

A declaração acima é de 1950, um ano após a publicação de *Ultimo viene il corvo*; em 1952, o lançamento de *Il visconte dimezzato*¹⁵⁰ denota claramente que a intenção manifestada com tanta seriedade acabou encontrando forma estética em uma narrativa que retorna a uma cifra estilística já esboçada no primeiro romance: a fábula. De fato, o *Visconte* inaugura o filão da "fábula com carga realista"¹⁵¹, ou seja, uma história fantástica que é, em um nível mais profundo do que o da superfície narrativa, uma alegoria do homem moderno na sociedade. A melhor concepção dessa alegoria - uma alegoria continuada, como veremos adiante - é dada pelo próprio Calvino:

"Para mim, que o homem seja uma massa de bem e mal importava, no fundo, bem pouco; é uma coisa velha e sabida. Para mim importava o problema do homem contemporâneo (do intelectual, para ser mais preciso) dividido ao meio, isto é, incompleto, 'alienado'. Se escolhi partir ao meio o meu personagem segundo uma linha de fratura 'bem-mal', só o fiz porque isso me permitia uma maior evidência de imagens contrapostas, e ligava-se a uma tradição literária já clássica (p. ex., Stevenson), de modo que podia jogar com isso sem preocupações. E quanto aos meus acenos moralísticos, chamemo-los assim, eram endereçados não tanto ao visconde quanto aos personagens de moldura, que são as verdadeiras exemplificações do meu assunto: os leprosos (isto é, os artistas decadentes), o doutor e o carpinteiro (a ciência e a técnica destacadas da humanidade), aqueles huguenotes, vistos um pouco com simpatia e um pouco com ironia (que são um pouco uma minha alegoria autobiográfico-familiar, uma espécie de epopéia genealógica imaginária da minha família) e também uma imagem de toda a linha do moralismo idealista da burguesia (da Reforma a Croce)"¹⁵².

Os livros seguintes de Calvino virão confirmar a oscilação real-fantástico: *La formica argentina* (1952), conto longo ou romance breve, e *L'entrata in guerra* (1954), trágico de contos longos, têm ambos um caráter fortemente realista. O

¹⁴⁹ "Nota a *Ultimo viene il corvo*", in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1269. A declaração data de 1950.

¹⁵⁰ CALVINO, I. *Il visconte dimezzato*. Torino: Einaudi, 1952.

¹⁵¹ Cf. Nota 120, *supra*.

¹⁵² In MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1308.

primeiro tem como origem um fato real: a invasão, nos anos 20 e 30, de uma espécie de formiga “importada” da América¹⁵³, e que causou prejuízos enormes à agricultura e incômodo nas cidades da Ligúria (o tema de fundo é, naturalmente, o dano ambiental e social que o homem pode causar quando manipula a natureza e altera o estado natural das coisas); o segundo, como se deduz do título, retorna ao motivo da guerra, mas sem a força de representação do *Sentiero* nem novidades conceituais ou formais. Tem mesmo um certo cansaço de repetição, tanto que será, de toda a produção calviniana, o livro que menos agradará ao autor¹⁵⁴.

O trabalho seguinte de Calvino, embora menos estudado do que o restante da obra, terá um valor fundamental na formação do intelectual e do escritor: aceitando a proposta do editor Giulio Einaudi, durante dois anos Calvino pesquisou, coletou, estudou, selecionou e traduziu fábulas da tradição folclórica de toda a Itália; o volume resultante, *Le fiabe italiane*, reunirá duzentas fábulas e será publicado em 1956. Esse trabalho de pesquisa, seleção, tradução, sistematização e finalmente preparação para edição constituiu uma experiência extremamente enriquecedora para Calvino; foi um trabalho de cunho histórico, etnológico, linguístico, científico¹⁵⁵, cujos reflexos serão evidentes em sua produção ensaística e ficcional, pois da experiência crítica com as fábulas parecem ter origem algumas características determinantes da obra futura, especialmente o conceito de permutabilidade ou combinatoriedade das funções narrativas operantes sobre um núcleo primitivo (mito), como exprimirá, lembrando Propp e Lévi-Strauss, no ensaio *Cibernetica e fantasmi*:

“A narrativa oral primitiva, assim como a fábula popular, como se transmitiu até quase os nossos dias, modela-se sobre estruturas fixas, quase poderíamos dizer sobre

¹⁵³ Segundo nos informa Silvio Perrella, foi o próprio pai de Calvino a “importar” para a Itália, inadvertidamente, as formigas, juntamente com algumas plantas. Calvino cala sobre a responsabilidade do pai, ao afirmar o caráter essencialmente realista da narrativa: “A *formiga argentina* não é onírico-kafkiana como sempre sustentaram todos os críticos. É a narrativa mais realista que eu já escrevi na minha vida; descreve com absoluta exatidão a situação da invasão das formigas argentinas nas cultivações em San Remo e em boa parte da Riviera di Ponente na época da minha infância, anos vinte e trinta”. In PERRELLA, S. *Calvino*. Roma-Bari: Ed. Laterza, 1999, p. 46.

¹⁵⁴ Cf. “Nota” à *L’Entrata in guerra*, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1316.

¹⁵⁵ No livro *Sulla fiaba*, na página 20, Calvino afirma que seu trabalho é “científico pela metade, ou talvez três quartos”, e o resto é fruto de arbítrio individual: é ele quem escolhe a versão a publicar ou faz pequenas alterações, combinando duas ou mais versões da mesma fábula, encurtando, alongando. Mas além disso Calvino, quase como se considerasse as fábulas “seres vivos” de um bibliossistema, distingue séries, classes, espécies, associa-as por semelhança, classifica, cataloga-as como faz a biologia ou a botânica. Em seguida combina, permuta, cruza, reproduz, multiplica, cria novas séries ou novas versões. Cf. CALVINO, I. *Sulla fiaba*. Torino: Einaudi, 1988.

elementos pré-fabricados, que permitem, porém, um enorme número de combinações.”¹⁵⁶

Segundo Mario Lavagetto, as fábulas são para Calvino “uma metáfora do próprio trabalho literário”¹⁵⁷, uma enciclopédia do narrável: cada fábula, constituída por poucos elementos narrativos, pode permutá-los e combiná-los infinitamente, gerando incontáveis outras histórias, diversamente coloridas com típicas tintas locais. Embora as 200 fábulas reunidas no volume não sejam de autoria original de Calvino, a importância dessa realização é enorme: o trabalho com as fábulas constitui a primeira experiência científico-literária de Calvino, da qual extrai sua concepção de literatura como *ars combinatoria*¹⁵⁸. A esse tema retornaremos no capítulo V.

No ano seguinte Calvino publica dois outros livros: seu romance mais longo, *Il Barone rampante*¹⁵⁹, e um conto longo ou romance curto, *La speculazione edilizia*¹⁶⁰, alternando, como então já é seu hábito, uma aventura fantástica (de cunho histórico) e uma narrativa realista (de cunho quase sociológico). A esta última seguirá, no mesmo espírito, *La nuvola di smog*¹⁶¹ (1958), mais um conto longo ou romance breve, que trata, antecipando-se aos tempos atuais, da preocupação com a poluição nas cidades industriais. Fechando a década de 50, o romance *Il Cavaliere inesistente* (1959), que no ano seguinte integrará, juntamente com *Il visconte dimezzato* e *Il Barone rampante*, a trilogia batizada pelo autor como *I nostri antenati*¹⁶² (“Os nossos antepassados”), publicação que abre a década de 1960. A trilogia é precedida por uma longa nota do autor, em que comenta a gênese dos três romances.

De certo modo fechados os dois triângulos temáticos dos anos cinquenta, na primeira metade da década de sessenta abre-se efetivamente a fase tendencialmente autobiográfica. A primeira obra de Calvino escrita nos anos

¹⁵⁶ “CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi” (1967), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 165-166. Trad. bras., p. 198.

¹⁵⁷ LAVAGETTO, Mario. “Introduzione” a CALVINO, I. *Sulla fiaba*, op. cit.

¹⁵⁸ Paolo Briganti faz uma interessante análise da obra calviniana (desde o *Sentiero* até *Se una notte d’inverno un viaggiatore*) segundo a *Morfologia della fiaba*, de Vladimir PROPP (Torino: Einaudi, 1966), identificando para cada obra as funções proppianas e o uso que delas faz Calvino. Cf. BRIGANTI, P. “La vocazione combinatoria di Italo Calvino”, in *Studi e problemi di critica testuale*, n. 24, aprile 1982.

¹⁵⁹ CALVINO, I. *Il barone rampante*. Torino: Einaudi, 1957.

¹⁶⁰ Op. cit.

¹⁶¹ Op. cit.

¹⁶² CALVINO, I. *I nostri antenati*. Torino: Einaudi, 1960.

sessenta será um quase-romance (ou romance-ensaio), uma narrativa autobiográfica pseudo-freudiana intitulada *La strada di San Giovanni*¹⁶³ (1962), que tem como núcleo histórico-temático a figura do pai do autor, Mario Calvino; a ela seguirá, no ano seguinte, outro romance breve, de caráter político, que também tem muito de autobiografia: *La giornata di uno scrutatore* - que parece ligeiramente deslocado no âmbito do pensamento “político” do autor. Mas na verdade *La giornata di uno scrutatore*, segundo declaração do autor, começou a ser escrito em 1953:

“Posso dizer que para escrever algo tão breve levei dez anos, mais do que empreguei para qualquer outro trabalho. A primeira ideia deste conto me veio exatamente em 7 de junho de 1953. Estive no Cotelengo durante as eleições por uns dez minutos. Não, não era escrutinador, era candidato do Partido comunista (...)”¹⁶⁴

La giornata corresponde a um momento em que Calvino, nem bem disfarçando-se, coloca-se como personagem de seu “personagem-autor”, transfigurando sua experiência real em termos ficcionais:

“É um conto mas ao mesmo tempo uma espécie de reportagem sobre as eleições no Cotelengo, e de *pamphlet* contra um dos aspectos mais absurdos da nossa democracia, e também de meditação filosófica sobre o que significa deixar que votem os deficientes e os paráliticos, sobre quanto nisso se reflita o desafio à história de toda concepção de mundo que considere a história como coisa vã; e também uma imagem insólita da Itália, e um pesadelo sobre o futuro atômico do gênero humano; mas, sobretudo, é uma meditação sobre si mesmo do protagonista (um intelectual comunista), uma espécie de ‘Pilgrim’s Progress’ de um historicista que vê, de repente, o mundo transformado em um imenso ‘Cotelengo’ e que quer salvar as razões do operar histórico juntamente com outras razões, apenas intuídas naquela sua jornada, do fundo secreto da pessoa humana...”¹⁶⁵

Do mesmo ano (1963) é *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*¹⁶⁶, uma série de contos cômicos sobre a dificuldade de vida na cidade. Marcovaldo é um personagem quase de histórias em quadrinhos, caricatural mas não previsível, deslocado mas – devido ao caráter antibelicoso - não desajustado ao ponto do conflito direto com a sociedade que lhe está em torno; um tipo mas não um arquétipo. Operário não especializado, vindo do campo, Marcovaldo sobrevive à

¹⁶³ CALVINO, I. *La strada di san Giovanni*. Torino: Einaudi, 1962.

¹⁶⁴ CALVINO, I. “Nota a *La giornata di uno scrutatore*”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1313. O “Cotelengo” era originalmente uma instituição italiana que abrigava deficientes mentais e físicos, hoje difusa em muitos países. Foi fundada em 1832, em Turim, com o nome de “Piccola Casa della Divina Provvidenza”, mas logo ficou conhecida pelo nome de seu fundador, o sacerdote católico Giuseppe Roberto Cottolengo.

¹⁶⁵ CALVINO, I. “Nota a *La giornata di uno scrutatore*”, op. cit., p. 1312.

¹⁶⁶ CALVINO, I. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Torino: Einaudi, 1963.

cidade mas não consegue se adaptar; seus olhos não se fixam jamais naquilo que é tipicamente urbano, mas procuram sempre os acenos de existência bruta da natureza não contaminada. Melancólico, triste, esperançoso, entusiasmado, Marcovaldo parece acompanhar o espírito das estações do ano, pois essas são as marcações em que se divide o texto: são vinte aventuras do protagonista, cada uma em uma estação do ano, apresentadas sequencialmente, perfazendo cinco ciclos completos. Mas não há conexão obrigatória: cada episódio é completo em si, um módulo autônomo sob a grande moldura, e o leitor pode escolher ler em sequência, ou ler primeiro somente as aventuras primaveris ou invernais, ou como melhor lhe parecer. É a primeira obra de Calvino em que aparecem narrativas modulares sob uma moldura que lhes garante coesão, constituindo um protótipo de narrativa hipertextual. No capítulo V voltaremos a comentar brevemente tal estrutura.

2.3 *Le cosmicomiche*

A próxima obra de ficção, após *Marcovaldo*, será *Le cosmicomiche*, de 1965, obra que abre o período mais experimental da literatura de Calvino, em que as ciências se tornam ponto de partida, principal núcleo e princípio organizador da produção narrativa. Por mais de 20 anos Calvino dedicou-se a escrever suas cosmicômicas, espécie de ficção cômico-científica ao contrário (ao invés do futuro, cria possibilidades imaginárias de passado), eivada de tons oníricos; ciência e ficção, cada qual labirinto em que se perde a outra, são conteúdos de reflexão e formas literárias do mundo contemporâneo; entrelaçando-as, Calvino busca traçar um mapa (entre os tantos possíveis) do “labirinto gnoseológico cultural”¹⁶⁷, espaço incognoscível *in toto* em que se move o homem contemporâneo. Fiel a sua idéia de que existe uma relação lógica entre a realidade e os signos com os quais a representamos¹⁶⁸, a literatura é para ele “uma série de tentativas de conhecimento e

¹⁶⁷ CALVINO, I. “La sfida al labirinto” (1962), in *Una Pietra Sopra*, op. cit., p. 96. Trad. bras., p. 115.

¹⁶⁸ Essa conceituação que Calvino faz de literatura aparece algumas vezes tematizada metaliterariamente no âmbito das reflexões do próprio Calvino (um Calvino-Calvino neste caso), como no trecho a seguir: “em um instante compreendi que com aquilo que parecia um casual amontoado de palavras eu havia tocado uma reserva infinita de novas combinações entre os signos de que a realidade compacta e uniforme se serviria para travestir sua monotonia, e talvez a corrida em direção ao futuro, aquela corrida que eu por primeiro havia previsto e desejado, não tendia, através do tempo e do espaço, a nada além de um esboroar-se em alternativas como essas (...)”. “Quanto scommettiamo”, in CALVINO, I. *Le Cosmicomiche*. In MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 160. Trad. bras., p. 88.

classificação das informações sobre o mundo, tudo muito instável e relativo, mas, de qualquer modo, não inútil”¹⁶⁹.

A publicação de *Le Cosmicomiche*, em 1965, confirma que a organização em uma arquitetura narrativa pouco convencional (módulos autônomos sob uma moldura), inaugurada com *Marcovaldo*, não fora um experimento casual. As doze “cosmicômicas” apresentam-se semelhantes a “contos” ou a “capítulos” (não sequenciais) de um romance; mas não são exatamente nem uma coisa nem outra. São doze variações em torno de um tema: a evolução de um personagem não-humano de nome impronunciavelmente palíndromo, “Qfwfq”. Como já em *Marcovaldo*, as narrativas podem ser lidas em qualquer ordem, não há uma sequência obrigatória, apenas os fragmentos autônomos que podem ser combinados em qualquer ordem e que na leitura final somam-se, embora não cheguem a produzir uma “impressão de romance”. Qfwfq conta sua própria experiência “evolutiva” desde “antes” da criação do universo até épocas não muito bem definidas no tempo (tal “indefinição” inclui, secundariamente, até o século XX). Eis como exemplo o início da quarta narrativa:

Tudo em um ponto

Através dos cálculos iniciados por Edwin P. Hubble sobre a velocidade de afastamento das galáxias, pode-se estabelecer o momento em que toda a matéria do universo estava concentrada em um único ponto, antes de começar a expandir-se no espaço. A ‘grande explosão’ (big bang) da qual teve origem o universo teria acontecido há cerca de 15 ou 20 bilhões de anos atrás.

É claro que estávamos todos ali, - disse o velho Qfwfq, - e onde, se não ali? Que pudesse existir o espaço ninguém sabia ainda. E o tempo, idem: o que queriam que fizéssemos com o tempo, estando ali apertados como sardinhas?¹⁷⁰

Todas as cosmicômicas têm uma primeira “moldura”, que é uma citação ou paráfrase de um axioma, de uma asserção, de um teorema; como diz Calvino, “de uma frase lida em um livro científico”¹⁷¹. A frase (seria melhor dizer “parágrafo”)

¹⁶⁹ Entrevista a Madeleine Santschi, do jornal “Gazette de Lausanne”, 3-4 de junho de 1967, citado por Claudio Milanini in MILANINI, C. (Org.) *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. XXIII da “Introduzione”.

¹⁷⁰ CALVINO, I. *Le cosmicomiche*. In MILANINI, C. (Org.) *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 118. Trad. bras., p. 47.

¹⁷¹ CALVINO, I. “Premessa a *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*”, citado in MILANINI, C. (Org.) *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1300. Na sequência à afirmação citada, Calvino especifica: “Geralmente se trata de livros de cosmologia, de física, de genética, mas poderiam nascer também de leituras mais abstratas, de matemática ou filosofia”. Idem, p. 1302.

aparece em itálico, abaixo do título. Logo após essa frase-moldura, entra em cena o personagem Qfwfq, comentando o tema anunciado pela moldura. Qfwfq é, portanto, o narrador em primeira pessoa; mas esse é somente mais um dos pequenos truques narrativos de Calvino: na verdade Qfwfq, embora narre em primeira pessoa, é um narrador secundário¹⁷², apresentado por um “narrador primário”, que aparece somente para apresentá-lo com uma frase do tipo: “*exclamou o velho Qfwfq!*”, ou “*confirmou o velho Qfwfq!*” (em itálico no original), e depois esse narrador primário - que pode ser considerado como uma segunda moldura - desaparece e toda a narração fica a cargo do “velho Qfwfq”.

Os temas de cada cosmicômica são independentes, de modo que a leitura não precisa ser feita na sequência em que aparece no livro (“Cada uma das suas aventuras é fechada em si”¹⁷³, diz Calvino). De fato, uma possível sequência cronológica que acompanhasse a “evolução do universo” e dos seres exigiria uma reconfiguração total da sequência. A ordem de apresentação segue praticamente a ordem de composição¹⁷⁴. A linguagem é um coloquial de (basicamente) dois níveis: um bastante informal, que aparece nos diálogos (em discurso direto ou indireto), e um médio, que aparece nas descrições/narrações. Mas essa distinção é apenas indicativa de um processo bem mais complexo; primeiro porque os textos foram escritos em épocas diversas, e por isso há variações consideráveis; depois, porque mesmo o “coloquial” é constantemente recheado de termos provenientes dos jargões técnicos das mais variadas ciências. Com relação ao título Calvino declara:

“O termo ‘cosmicômicas’ é de algum modo indicativo das minhas intenções. Combinando em uma só palavra os dois adjetivos, *cósmico* e *cômico*, procurei juntar várias coisas para mim importantes. No elemento cósmico para mim não entra tanto o apelo da atualidade ‘espacial’, quanto a tentativa de colocar-me em relação com algo de muito mais antigo. No homem primitivo e nos clássicos o sentido cósmico era a atitude mais natural; nós, ao contrário, para encarar as coisas grandes demais ou excelsas precisamos de uma tela, de um filtro, e essa é a função do *cômico*.”¹⁷⁵

¹⁷² Guido Bonsaver, remetendo à terminologia de Gérard GENETTE (*Figures III*. Paris: Ed. du Seuil, 1972; primeira tradução italiana de Lina Zecchi: *Figure III*. Torino: Einaudi, 1976) chama esse narrador secundário de “hiponarrador autodiegético”, e de “narrador heterodiegético” a voz que apresenta Qfwfq; cf. BONSAVER, G. *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 153.

¹⁷³ Nota na contracapa da 1ª edição (Torino: Einaudi, 1965).

¹⁷⁴ Exceção feita a “I Dinosauri”, escrita por último e “La spirale”, apenas retocada para a publicação, mas já escrita antes de “La forma dello spazio”. Calvino afirmou ainda que colocava “La distanza della Luna” na abertura, em posição de destaque, para fazer uma espécie de homenagem “aos poetas lunares da literatura italiana, de Dante a Ariosto a Leopardi”; citado por MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1323.

¹⁷⁵ CALVINO, I. *Premessa a La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, citado in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1300-1301.

E explica também a gênese de suas cosmicômicas:

“A ciência contemporânea não nos dá imagens para representar; o mundo que nos abre está além de toda possível imagem. E, no entanto, para o profano que lê livros científicos (ou escritos de divulgação não vulgar, ou vozes de enciclopédia, como para mim, que sou apaixonado por cosmogonia e cosmologia), de vez em quando uma frase desperta uma imagem. Procurei assinalar algumas, e desenvolvê-las em contos: em um tipo especial de conto ‘comicósmico’ (ou ‘cosmicômico’). // “O procedimento das Comicósmicas [sic] não é o da *Science Fiction* (isto é, não o clássico - e que aprecio muito - de Jules Verne e H. G. Wells). // As Cosmicômicas têm atrás de si principalmente Leopardi, os *comics* de Popeye, Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, a pintura de Matta e em certos casos Landolfi, Immanuel Kant, Borges, as incisões de Grandville.”¹⁷⁶

Em *Le Cosmicomiche* estão presentes, mesmo que muitas vezes desfigurados ou deformados pelas tintas do fantástico, os discursos da história, da filosofia e da ciência. A partir de *Le Cosmicomiche*, a literatura de Calvino amplia seus horizontes para além das fronteiras italianas; na verdade, abre-se para o universo, questiona a história do tempo e do espaço e a evolução da matéria, do homem e da consciência, avança hipóteses sobre os mitos (inclusive os “mitos científicos”) das origens. Na figura de Qfwfq, impronunciável, está o reflexo da própria impronunciabilidade da consciência; Qfwfq nada mais é, no princípio, do que uma consciência de ser - sem saber ainda **o que** é, mas apenas **que** é. Na medida em que vai evoluindo (não na mesma sequência do texto), vai se tornando algo, distinguindo-se do pulvísculo indistinto inicial, ganhando mais consciência. Talvez o primeiro ato de Qfwfq em direção à consciência seja (como para o escritor) traçar um sinal (“Un segno nello spazio” é o título da terceira narrativa, a preferida de Calvino¹⁷⁷), para posteriormente reconhecer e ser reconhecido. Em um ensaio de 1964 - ou seja, durante a gestação do livro - Calvino afirma:

“Querendo representar em uma contraposição sintética a situação de hoje, poderíamos indicar de um lado a cultura que tem o seu eixo nas metodologias científicas e técnicas e que mira a uma construção de modelos de estrutura do real (sem um imediato interesse em uma ‘transformação do mundo’ e mesmo sem uma particular preocupação em salvar valores obliterados), de outro lado a cultura que tem o seu pólo naquela zona que quase às cegas psicologia, história das religiões, antropologia analisam, ou seja, o impulso da humanidade a encontrar sua plenitude através de violentas lacerações da relação com as coisas, através de configurações da vida individual e coletiva diversas daquelas que uma ideia racional de ‘progresso’ pareceria implicar (aqui é à recuperação de valores não somente pré-burgueses mas

¹⁷⁶ CALVINO, I. “Note e notizie sui testi: *Le Cosmicomiche*”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1321.

¹⁷⁷ Cf. “Note e notizie sui testi”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1319.

até pré-históricos que se dirige a carga subversiva explícita ou implícita no programa de pesquisa).¹⁷⁸

Calvino parece confiar desconfiando das razões tanto de uma quanto da outra dessas visões antinômicas. Mais do que um estilo estético-literário, esse parece ser o estilo mental de Calvino. Sem dúvida, a ciência é um seu profundo interesse, mas ciência como possibilidade de conhecimento - exatamente como a literatura é possibilidade de conhecimento. E assim, a ciência torna-se possibilidade de literatura. Imagens suscitadas por leituras de textos científicos são o ponto de partida para devaneios da fantasia - tendo porém como eixo e medida sempre a dimensão humana, de uma consciência dialética que, embora disfarçada na tagarelice fanfarrona de Qfwfq, nunca perde de vista o drama do homem contemporâneo no labirinto social. Confirma essa tese a síntese elaborada pelo autor, à distância de 15 anos, no artigo “Sotto quella pietra” (1980):

“Os anos Sessenta são uma época de renovação do horizonte cultural, vista a inadequação do modo de conhecimento humanístico em compreender o mundo. Linguística, antropologia estrutural, semiologia: a sondagem desses territórios se faz sentir nos meus escritos dessa época, embora não me abandone a relutância de fundo de confiar-me inteiramente a um método que tenda a tornar-se sistema onicompreensivo. Prefiro dispor em torno de mim um conjunto de elementos díspares e não consolidados entre si: as ciências da natureza além das ‘ciências humanas’, a astronomia e a cosmologia, o dedutivismo e a teoria da informação. (...) E não por acaso, contemporaneamente à exploração das possibilidades expressivas das linguagens científicas, sustento a dimensão ‘cômica’, grotesca, da imaginação como a linguagem de mais alta confiabilidade enquanto a menos mentirosa.”¹⁷⁹

Ciência, técnica, história, astrofísica, antropologia, biologia, genética, progresso, velocidade, são alguns dos temas considerados e elaborados literariamente por Calvino nessa obra. Em âmbito mais largo, considerando a série toda das *Cosmicomiche*, parece que à pretensão de conhecimento racional e definitivo da ordem do universo pelos olhos objetivos da ciência, Calvino expõe a característica que lhe parece mais inerente ao pensamento humano: o caos, numa forma que de maneira imediata lhe corresponde: o cômico (que não nasce jamais da ordem, mas sempre do acidente, do inesperado, do elemento de caos introduzido no *continuum* da ordem¹⁸⁰).

¹⁷⁸ CALVINO, I. “L’antitesi operaia” (1964), in *Una Pietra Sopra*, op. cit., p. 102. Trad. bras., p. 124.

¹⁷⁹ CALVINO, I. “Sotto quella pietra”, in *La Repubblica*, edição de 15 de abril de 1980.

¹⁸⁰ Algo muito próximo ao “sentimento do contrário”, que é como Pirandello define o humorístico, em seu famoso ensaio “L’umorismo”.

Embora localizemos já em *Marcovaldo* o modelo modular hipertextual, são as *Cosmicômicas* a verdadeira novidade na obra de Calvino nos anos 60: primeiro porque confirmam o já ensaiado abandono do terreno político-ideológico, substituindo-o pelo sócio-antropológico; depois, pela temática, pela convergência de inúmeros interesses e formas e gêneros, das histórias em quadrinhos às artes plásticas, da biologia à cosmologia, da pintura à mitologia. Mas sem dúvida é o interesse pelas ciências – e sobretudo a adoção de temas, modelos, processos e linguagens da ciência, em função estética - que desempenha um papel fundamental no desvio poético de Calvino em direção a uma literatura nova, original, profundamente cerebral, calculada nos mínimos detalhes, geometrizada, matematicamente poética – que se verá já plenamente realizada ao final dos anos 60, e que continuará na década seguinte. A partir desse momento, interessam-lhe (das ciências como das artes) os modelos dinâmicos, o sistema de regras, as possibilidades combinatórias, os mecanismos lógicos¹⁸¹ que possam explicar e, se possível, tornar reproduzível uma configuração em um dado conjunto de elementos. Justamente o que lhe interessa também nas fábulas, como afirma em “Cibernetica e fantasmi”, cujo subtítulo é já extremamente indicativo: “Appunti sulla narrativa come processo combinatorio”. Nesse ensaio Calvino discorre sobre as possibilidades combinatórias não somente das limitadas funções narrativas nas fábulas (baseado nas conclusões de Vladimir Propp) e dos mitos dos índios brasileiros (baseado nos estudos de Lévi-Strauss), como também das narrativas em geral: narrativas populares, romances policiais, *nouveau roman*. Nesse ensaio, Calvino comenta e celebra a associação literatura-matemática e chega a sugerir uma máquina capaz de idear e compor poesias e romances, apenas permutando e combinando elementos pré-selecionados – processo que é a base de muitos de seus textos futuros, como veremos. Calvino escritor maduro é um ordenador compulsivo:

“Apreendendo que o escrever é somente um processo combinatório entre elementos dados (...) o que eu sinto instintivamente é um sentimento de alívio, de segurança. O mesmo alívio e sentimento de segurança que sinto toda vez que uma extensão de contornos indeterminados e indefinidos revela-se, ao contrário, como uma forma geométrica precisa, toda vez que, em uma avalanche disforme de acontecimentos, consigo distinguir séries de fatos, escolhas entre um número finito de possibilidades.”¹⁸²

¹⁸¹ Cf. BERTONE, G. “Presentazione del convegno”, in *Italo Calvino – la letteratura, la scienza, la città*. Atti del convegno nazionale di studi di San Remo. Genova: Casa Editrice Marietti, 1988.

¹⁸² CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi” (1967), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 173-174. Trad. bras., p. 207.

Eis aí, desnudado, um sentimento de Calvino, cujo reflexo é inteiramente projetado na narrativa: a fobia do infinito, do indeterminado, do disforme, do acaso¹⁸³. O modelo, a regra, a ordem, a série, a sistematização, eis o que lhe interessa. Na literatura como na vida, o mesmo ideal: através de uma ordem mental sólida e complexa, transformar a desordem em multiplicidade ordenada, delimitada, restringida. Devido a essa atitude mental, mesmo no âmbito daquela espécie de bipolarismo dimensional de Calvino (eternamente oscilante entre o real e o fantástico), não há contradição entre seu interesse pela ciência e seu interesse pela fábula, pelo fantástico, pelo maravilhoso. Ambos os interesses são redutíveis a um denominador comum, a uma *atitude mental*: o encanto pelo mistério, pelo fantástico, pelo maravilhoso da ficção, mas também pelo maravilhoso da realidade – e pela possibilidade de explicá-los, de sistematizá-los em uma estrutura lógica. Certamente isso não significa transformar a literatura em ciência, mas, ao contrário, significa uma tentativa de fechar o ciclo hermenêutico da linguagem: a ciência, enquanto interpretação fenomenológica, através da linguagem, é possibilidade de conhecimento - exatamente como a literatura é possibilidade de conhecimento, através da “adoção de todas as linguagens possíveis, de todos os possíveis métodos de interpretação, que expressem a multiplicidade cognoscitiva do mundo”¹⁸⁴ – e a classificação dessa multiplicidade, como faz a ciência¹⁸⁵. Desse modo, emprestando à ficção seus modelos matemáticos ou de linguagem, sua lógica e seu método, a ciência, para Calvino, torna-se efetivamente possibilidade de literatura, como afirma Gian Carlo Roscioni:

“a ciência era para ele, sobretudo em certas fases de sua vida e de seu trabalho de escritor, um problema literário (...). O seu problema era como utilizar os métodos e as linguagens da ciência, como traduzi-los em literatura.”¹⁸⁶

A fórmula, originalíssima, encontrada para resolver tal problema, foi a “narrativa cosmológica”, subgênero inventado por Calvino, tangente à ficção científica, de mesmo sentido mas com direção contrária: enquanto a ficção científica

¹⁸³ Não por acaso, as mesmas fobias de seu alter-ego Palomar.

¹⁸⁴ CALVINO, I. *Una pietra sopra*, op. cit., p. 90. Trad. bras., p. 109.

¹⁸⁵ Como faz a biologia, como faz a botânica, como faz a ciência, em geral: estuda, conhece, classifica, cataloga, sistematiza.

¹⁸⁶ ROSCIONI, G. C. “Calvino editore”, in FALASCHI, G. (Org.). *Italo Calvino – Atti del convegno Internazionale*. Firenze: Garzanti, 1988, p. 36.

inventa o futuro, as cosmicômicas calvinianas reinventam o passado remoto, mantendo porém uma relação dialógica com o mundo contemporâneo.

As próximas obras ficcionais de Calvino serão *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), comprovando o quão importante foi para Calvino o “fenômeno cosmicomiche”, ao qual se dedicou intensa – e quase exclusivamente – de 1964 a 1968. Apenas a última narrativa da década, *Il Castello dei destini incrociati* (1969) assinala a abertura de um novo percurso; já dos anos 70, *Gli amori difficili* (1970), *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), narrativas que analisaremos no capítulo V e VII (com exceção de *Gli amori difficili*, por ser composto, em maior parte, de reedição de narrativas constantes de obras anteriores; idem para *La memoria del mondo*¹⁸⁷).

2.4 Da utopia ao mito: crítica e silêncio

Um simples sobrevoo sobre a enorme produção ensaística desse período (especialmente de 1965, ano de publicação de *Le cosmicomiche*) revela que não só na ficção as mudanças foram drásticas, mas também (talvez principalmente) nos ensaios, como bem salienta Adriana Iozzi Klein em sua tese de doutorado¹⁸⁸. A parte mais consistente desses ensaios foi reunida por Calvino no já citado *Una pietra sopra - discorsi di letteratura e società*. É patente, com o passar dos anos, uma tendência do intelectual Calvino de separar o homem político do escritor. Não como uma decisão pensada e tomada brusca e definitivamente; mas como uma evolução natural: aquele “personagem do autor”, que nos primeiros ensaios se travestia de um “nós” político confiante e seguro, vai aos poucos - a partir do ensaio “La belle époque inaspettata” (1961) - dividindo-se e disputando terreno com um “eu” que insiste em se diferenciar de sua geração¹⁸⁹; nos próximos ensaios - “I beatniks e il ‘sistema’” (1962), “La sfida al labirinto” (1962), “Un’amara serenità” (1963) - percebe-se o atrito ético, ideológico-histórico, estético, com uma geração apenas poucos anos mais nova - mas que não precisou pegar em armas, e talvez por isso tenha uma visão de mundo profundamente diferente. A cisão é indiscutível: “eu” não estou com “eles”, portanto não somos “nós”. Até que em 1965 o ensaio “Non darò più fiato

¹⁸⁷ Todas as obras citadas foram publicadas pela editora Einaudi, de Torino.

¹⁸⁸ Cf. KLEIN, A. I. *Calvino ensaísta...*, op. cit.

¹⁸⁹ Cf. BARENGHI, M. “Introduzione” a *Italo Calvino: saggi*, op. cit., bem como KLEIN, A. I. *Calvino ensaísta...*, op. cit.

alle trombe” sela a definitiva retirada do campo de batalha ideológico: a utopia de “interpretar e guiar um processo histórico”¹⁹⁰ parece ter chegado ao fim.

São de 1965 ainda os dois ensaios em que Calvino, em forte polêmica com Pasolini¹⁹¹, critica o mau uso da língua italiana (a antilíngua) e pronuncia-se sobre sua concepção e seu ideal linguístico: concretude, precisão, tradutibilidade¹⁹². Paralelamente, no âmbito da ficção, após *La giornata di uno scrutatore* (1963), esse atenuar-se desiludido da utopia é igualmente sensível, verificável no abandono progressivo das conotações políticas e no deslocamento consciente em direção à auto-referencialidade, à meta-literatura; de certo modo, é uma rendição da utopia ao mito¹⁹³ (visto sempre com ironia, tendente mais à paródia do que ao modelo), como já levemente indiciado em *Marcovaldo*. Mas a primeira obra a manifestar claramente esse novo espírito é *Le cosmicomiche*.

Aos poucos, o “intelectual engajado” admite o “dissolver-se da pretensão de interpretar e guiar um processo histórico”¹⁹⁴. Ocupa o espaço dessa utópica e falida pretensão “o senso do complicado e do múltiplo e do relativo e do multifacetado que determina uma atitude de perplexidade sistemática”¹⁹⁵, em que a política perde progressivamente espaço (“fui aos poucos encolhendo o lugar da política em meu espaço interior”¹⁹⁶). E assim a fenda entre as posições do intelectual de esquerda e o escritor das fábulas continua a aumentar até virar abismo, ponto em que cada um decide divorciar-se do outro por incompatibilidade de consciência. O “eu que escreve” toma distância do “eu que vive”, ao construir-se uma sua subjetividade literária, na qual a força da experiência de guerra *partigiana* e a necessidade de escrever sobre tal experiência como projeto social cujo objetivo seria o de “levar ao centro da ação” o proletariado, já se haviam atenuado, dando lugar a uma dimensão cada vez mais ampla, mais universal, em que o valor da escrita se sobrepõe ao do

¹⁹⁰ CALVINO, I. “Presentazione” à *Una pietra sopra*, op. cit., p. VIII. Trad. bras., p. 8.

¹⁹¹ Sobre a “questão da língua” entre Calvino e Pasolini, cf. BENEDETTI, C. *Pasolini contro Calvino*. Per una letteratura impura. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

¹⁹² Cf. CALVINO, I. “L’italiano, una lingua tra le altre” e “L’antilingua”, ambos in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 116 e 123, respectivamente. Trad. bras., p. 140 e 148.

¹⁹³ Guido Bonsaver, em seu excelente estudo, sugere que o mito na obra calviniana segue em termos gerais justamente a concepção de Lévi-Strauss, enquanto serve para “pôr em cena” o dualismo de uma contradição insolúvel, e o faz através da composição de uma “narrativa” de tal contradição, sem efetivamente resolvê-la. Diz Bonsaver: “Calvino, rejeitando todo pedagogismo, evita ditar respostas ou soluções e se limita a representar o núcleo do problema em vestes literárias”. In BONSAVER, G. *Il mondo scritto*, op. cit., p. 175.

¹⁹⁴ CALVINO, I. “Presentazione” à *Una pietra sopra*, op. cit., p. VIII. Trad. bras., p. 8.

¹⁹⁵ Idem, ib.

¹⁹⁶ CALVINO, I. *Eremita em Paris*, op. cit., p. 214.

engajamento. A visada crítica de Calvino se manifesta nas obras narrativas principalmente mascarada sob o símbolo ou, preferivelmente, a alegoria; mas torna-se progressivamente uma crítica tendencialmente apolítica e a-ideológica, centrada na reflexão sobre o comportamento do indivíduo na sociedade, em caráter quase abstrato, ligado à terra apenas por um fio, como as pipas da cidade de Anastácia¹⁹⁷. O crítico Alfonso Berardinelli, que percebe esse desencantamento político-histórico como fuga¹⁹⁸ dos aspectos mais complexos da realidade italiana, afirma:

“Calvino, por volta da metade dos anos 60, deixa a Itália e se transfere a Paris (...). Aos olhos de Calvino, a atmosfera cultural e política italiana devia parecer, na época, sempre mais trabalhosa, confusa e sobretudo literariamente pouco atraente. O idílio tinha acabado: Calvino narrador fantástico e militante, fábula iluminista e curiosidade pela vida social italiana eram polaridades que não se encontravam mais em feliz equilíbrio.”¹⁹⁹

Em outro ensaio, Berardinelli afirma: “Calvino, burguês iluminista e cosmopolita, escreveu em uma belíssima prosa italiana média, que parece normal mas talvez seja somente uma utopia racional”²⁰⁰. Mais uma vez Berardinelli salienta a distância da prosa calviniana da realidade italiana em ebulição nos anos sessenta e setenta. Uma prosa que, para grande parte dos críticos, adquire mais valor quanto maior a inserção e a compenetração com as questões sociais e políticas. O grande silêncio de Calvino sobre os fatos de “crônica”, sobre a atualidade italiana, que sentia cada vez mais caótica, incompreensível e portanto inenarrável, é comprovado também pela sua ausência dos jornais: desde sua despedida do Partido Comunista e do jornal *L'Unità* (1956), Calvino não publica regularmente em quotidianos até 1974²⁰¹. Mas mesmo quando torna a escrever sobre questões de atualidade italiana nos jornais, Calvino faz questão de “manter um tom pacato e de não cair no narcisismo”²⁰². Marco Belpoliti, referindo-se aos artigos daqueles anos, afirma: “A

¹⁹⁷ Cf. CALVINO, I. *Le città invisibili*, op. cit.

¹⁹⁸ “Fuga: acredito que seja esta uma das palavras-chave para interpretar a evolução ou a involução experimental da narrativa de Calvino. Calvino é sobretudo um menino que foge de um perigo rindo de medo, porque confessar o medo seria impossível para seu estilo.” In BERARDINELLI, A. “Calvino moralista. Ou, como permanecer são depois do fim do mundo”, in *Novos Estudos Cebrap*, nº 54, jul 1999, p. 100, tradução de Maria Betânia Amoroso. Originalmente publicado na revista *Diario*. Piacenza, ano VII, nº 9, fev 1991, p. 37-58.

¹⁹⁹ Idem, p. 98.

²⁰⁰ BERARDINELLI, A. *Nel caldo cuore del mondo. Lettere sull'Italia*. Roma: Liberal Libri, 1999, p. 77-78.

²⁰¹ Em 1974 Calvino voltará a publicar regularmente no jornal *Corriere della Sera*, onde virão à luz as primeiras aventuras do Senhor Palomar. A colaboração de Calvino com o *Corriere* dura de abril de 1974 a novembro de 1979.

²⁰² SCARPA, D. *A lingua tagliata*, op. cit., p. 9.

moral do dever-ser e a ética do ‘engajamento’ impedem Calvino de mostrar sua face mais irônica, e induzem-no a procurar sempre uma solução para os problemas”²⁰³. Calvino praticamente não comenta questões de política, nem mesmo o terrorismo das Brigadas Vermelhas²⁰⁴, mas critica duramente a fragilidade do senso cívico da sociedade, ataca duramente a corrupção geral, e “invoca uma ‘Itália melhor’ que não se sabe se existe ou não”²⁰⁵, assim como “invoca a responsabilidade individual e a consciência”²⁰⁶. Franco Fortini, eterno adversário crítico de Calvino, entendendo esse tom impassível como neutralidade à beira da indiferença, acusa-o de um moralismo oco, de subestimar a gravidade da situação e de ser um “otimista à sombra do poder”²⁰⁷. Será na esteira de Fortini que Berardinelli, seu discípulo intelectual, criticará com veemência o “moralismo” de Calvino, entendendo-o como um modo de não se expor, de não assumir riscos, de dar ao público somente mensagens, no fundo, de otimismo apaziguador²⁰⁸. Na verdade, essa atitude (daquele que escolheu subir às árvores não para afastar-se da sociedade à qual pertence, mas para poder olhá-la de cima) de distanciamento das vísceras da sociedade atrai também todos os furores de um dos grandes intelectuais do pós-guerra italiano, seu amigo e oposto simétrico, Pier Paolo Pasolini, que o acusa de “deserção, de silêncio doloso, de acomodação bem-pensante”²⁰⁹. Imune a todas as críticas a esse seu pretense otimismo e moralismo, paralelamente à crescente

²⁰³ BELPOLITI, M. *Settanta*. Torino: Einaudi, 2001, p. 31. É fundamental esclarecer que “engajamento” aqui significa, para Belpoliti, engajamento ético-social, não ideológico.

²⁰⁴ Exceção é o artigo “Le cose mai uscite da quella prigione”, em que comenta o sequestro e assassinato de Aldo Moro, publicado no *Corriere della Sera* de 18 de maio de 1978, nove dias após o encontro do cadáver de Moro. Domenico SCARPA (*A lingua tagliata*, op. cit., p. 19) lembra que durante os 55 dias que durou o sequestro Calvino não publicou nenhum artigo, dando novamente espaço a inúmeras críticas sobre seu silêncio.

²⁰⁵ SCARPA, D. *A lingua tagliata*, op. cit., p. 10.

²⁰⁶ Idem, p. 11.

²⁰⁷ FORTINI, F. “Breve secondo Novecento”. In LENZINI, L. (Org.). *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori, 2003, p. 1138.

²⁰⁸ Cf. BERARDINELLI, A. *Calvino moralista*, op. cit. A essa interpretação da atitude de Calvino por parte de Berardinelli opõe-se Mario Barengi, que procura contrastá-la em uma sua comunicação no Colóquio Internacional sobre a obra de Calvino, realizado em Nova York em 1999: cf. “La forma dei desideri – l’idea di letteratura di Calvino”, in BOTTA, A. e SCARPA, D. (Orgs.). *Calvino newyorkese*, op. cit., p. 27-40. O texto de Barengi já havia sido publicado como “Posfácio” a CALVINO, I. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002.

²⁰⁹ Cf. SCARPA, D. *A lingua tagliata*, op. cit., p. 13. Na verdade, desde os anos sessenta (mas até os dias atuais), as figuras de Calvino e Pasolini têm se prestado a comparações inúmeras, como modelos opostos, no que diz respeito à atitude de escritores e intelectuais. Scarpa assim coloca a questão: “O de Pasolini é um mundo de contrastes violentos, traduzidos em um aceso cromatismo verbal, um florescer de oxímoros convertidos em uma escrita que procede por acúmulo; enquanto a realidade desenhada por Calvino é evanescente, translúcida, urdida, complexa, e desde o princípio seus livros são construídos por subtração, sobre um oculto equilíbrio de cheios e de vazios”. Op. cit., p. 13.

descrença na política (na política como *resultado*) Calvino expande o espaço crítico da literatura como consciência existencial e social - em uma progressão realista-pessimista, praticamente sem interrupções de ânimo, que culminará na declaração de 1980:

“Certamente o mundo que tenho hoje sob os olhos não poderia ser mais oposto à imagem que aquelas boas intenções construtivas projetavam para o futuro. A sociedade se manifesta como colapso, como ruína, como gangrena (ou, nas suas aparências menos catastróficas, como vida dia-a-dia); e a literatura sobrevive dispersa nas fendas e desconjunturas, como consciência de que nenhuma queda será tão definitiva a ponto de excluir outras quedas.”²¹⁰

2.5 Anos cinquenta-sessenta: uma panorâmica

Na Itália do final dos anos 50 e começo dos anos 60, uma vez exaurido o filão neorrealista, o panorama da narrativa é bastante eclético: de um lado mantém-se firme um filão mais convencional (Alberto Moravia, Carlo Cassola, Giorgio Bassani, Vasco Pratolini, Elsa Morante, Primo Levi, entre outros), inclusive com uma forte ressurreição do “romance histórico”, representado pelo grande sucesso de *Il Gattopardo*²¹¹, de Tomasi di Lampedusa. Pavese tinha morrido em 1950, Elio Vittorini, embora só venha a morrer em 1966, escreveu seu último romance em 1958-59. Leonardo Sciascia abre um novo filão narrativo de forte impacto sobre o público: o realismo “policial” dos romances sobre a Máfia siciliana, primeiro dos quais *Il giorno della civetta*²¹², de 1961. Um certo surrealismo também encontra espaço, e tem em Tommaso Landolfi e Dino Buzzati seus melhores representantes. Brilham as estrelas solitárias de Gadda e Pasolini, amados e odiados quase sem meios-termos, o primeiro pela unicidade de sua obra, o segundo também pela originalidade da obra, mas talvez principalmente pela atividade militante, incômoda e “escandalosa” prática de denúncia das chagas sociais e dessacralização das instituições.

Num primeiro momento dessa complexa realidade (anos 50), vai se deslocando o centro de equilíbrio das polêmicas ideológicas antes centradas no engajamento político obrigatório de todo intelectual e toda forma de arte; a presença da guerra pouco a pouco torna-se um fantasma, e a sua força de tema artístico

²¹⁰ CALVINO, I. “Presentazione” à *Una pietra sopra*, op. cit., p. VII. Trad. bras., p. 7-8.

²¹¹ TOMASI DI LAMPEDUSA, G. *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli, 1958.

²¹² SCIASCIA, L. *Il giorno della civetta*. Torino: Einaudi, 1961.

começa a tornar-se “memória difícil”. A polêmica sobre a “arte engajada”, porém, ainda está aberta e dela participa Calvino, consciente de que a arte não pode e não deve alimentar-se somente de memória, de política ou de sociedade (como, de resto, nunca o fez). Nesse momento, na Itália, a predominante política cultural do Partido Comunista é fortemente influenciada pelas teorias estéticas de Andrei Zdanov, que basicamente propõe como novo cânone artístico o “realismo socialista”²¹³, ou seja, a adoção de temas simples da vida quotidiana, representados através de uma linguagem clara e comum, com o objetivo de fundo de evidenciar uma possível superação da sociedade capitalista elitista, em favor de uma nova coletividade igualitária. Naturalmente, nesse momento a grande guerra e a guerra civil não têm mais a força para constituir-se em tema de arte, em tema da narrativa, e o *partigiano* não constitui mais o modelo ótimo do protagonista; o “novo herói” desse contexto é o trabalhador, o operário, o subproletariado apresentado com seus valores positivos, muitas vezes retratados com pesadas tintas ideológicas e simplificações preconceituosas, principalmente por conta de uma certa pressão ou tentativa de cerceamento de temas e formas de expressão, exercida por parte da intelectualidade de extrema esquerda, da crítica fundamentalista e mesmo de inúmeros autores fortemente engajados. Mas, como afirma Nicoletta Misler²¹⁴, mesmo internamente à inteligência militante, há outro polo que busca um caminho possível para tentar traduzir, ou ao menos adaptar autonomamente as diretivas sobre arte, provenientes das altas esferas soviéticas, a uma feição própria do realismo marxista italiano: um caminho que passa pelo pensamento heterodoxo de Gyorgy Lukács²¹⁵ e pelas reflexões de Antonio Gramsci²¹⁶. Nesse contexto matura a autonomia estético-política de Calvino, comunista militante mas não dogmático, influenciado principalmente pelas opiniões de Elio Vittorini, ferrenho defensor da

²¹³ As teorias estéticas de Andrei Zdanov são o principal ponto de referência para os artistas soviéticos, pelo menos até a morte de Stalin (1953). Zdanov morre em 1948, mas sua obra começa a ser divulgada na Itália somente em 1949 (ZDANOV, A. *Politica e ideologia*. Roma: Edizioni Rinascita). Sobre o “zdanovismo” ou “realismo socialista” na Itália, cf. GUIDUCCI, A. *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*. Milano: Feltrinelli, 1967. Cf. Também AJELLO, N. *Intellettuali e PCI. 1944-1958*. Roma-Bari: Laterza, 1979.

²¹⁴ MISLER, N. *La via italiana al realismo. La politica culturale e artistica del PCI dal 1944 al 1956*. Milano: Mazzotta, 1973.

²¹⁵ As primeiras obras de Lukács são publicadas na Itália logo após a Segunda Guerra Mundial: *Goethe e il suo tempo* (Milano: Mondadori, 1949) é a primeira, seguida de *Prolegomeni a una estetica marxista* (Roma: Editori Riuniti, 1951); seguem, entre outras, as mais conhecidas *Il marxismo e la critica letteraria* (Torino: Einaudi, 1953), *Teoria del romanzo* (Roma: Newton Compton Italiana, 1962), *Il romanzo storico* (Torino: Einaudi em 1963).

²¹⁶ As primeiras publicações da obra de Gramsci também aconteceram logo após o final da Segunda Guerra: foram *I quaderni del carcere*, publicados entre 1948 e 1951, pela editora Einaudi, de Torino.

liberdade estética. Também em nome da liberdade estética, no começo dos anos 60 manifesta-se a chamada “neoavanguardia”, que depois confluirá no “Gruppo 63”, assim chamado porque surgiu “oficialmente” em uma reunião de cerca de 30 escritores, poetas e críticos, ocorrida em outubro de 1963 em Palermo²¹⁷. O “Gruppo 63” nunca redigiu um manifesto nem determinou objetivos, linhas de pesquisa ou regras específicas para adesão; essencialmente eram intelectuais extremamente insatisfeitos e críticos em relação à produção literária demasiado convencional dos anos cinquenta, e em comum defendiam principalmente a renovação estética, o direito ao experimentalismo, a ruptura dos esquemas tradicionais do romance e da poesia, mas sem exclusão de participantes por questões de orientações estéticas ou ideológicas²¹⁸. Alguns de seus principais articuladores foram os escritores Luciano Anceschi, Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Angelo Guglielmi, Renato Barilli, Giorgio Manganelli, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco.

Ainda no começo dos anos sessenta, além das correntes neovanguardistas, há uma crescente valorização da chamada paraliteratura: o romance popular, a fotonovela, as histórias em quadrinhos e formas similares são discutidas e apreciadas por grandes nomes da crítica cultural. Em 1965 é publicado o primeiro número da revista *Linus*²¹⁹, que trata os *comics* como “coisa séria”; a atestar a importância que se começa a atribuir aos quadrinhos, basta citar alguns nomes desse número inaugural: abre a revista um breve editorial de Giovanni Gandini, seguido por uma longa entrevista de Umberto Eco, com Elio Vittorini e Oreste Del Buono, sobre a literariedade e a importância dos *comics*.

2.6 A crítica

Desde a publicação de *Il sentiero dei nidi di ragno* a literatura de Calvino suscitou fortes reações. Nos anos cinquenta, praticamente toda a crítica calviniana norteia-se a partir das posições de Pavese e de Vittorini, ou seja, desenvolve o tema

²¹⁷ Mas já desde 1956 Luciano Anceschi havia reunido em torno de um projeto editorial (a revista *Il Verrì*) um grupo de escritores, artistas e críticos “não-alinhados” com nenhuma escola ou movimento específicos, que depois serão a base do Gruppo 63. Cf. ECO, U. *Il Gruppo 63, quarant’anni dopo* (2003), em: <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20Gruppo%2063,%20quarant’annin%20dopo.pdf>.

²¹⁸ Cf., sobre a apregoada total abertura do Gruppo 63, o artigo de ECO, U. *Il Gruppo 63, quarant’anni dopo*, op. cit. Sobre o “Gruppo 63”, criação, evolução e textos, cf. BALLESTRINI, N. e GIULIANI, A. *Gruppo 63 – l’antologia*. Milano: Edizioni Testo & Immagini, 2002; cf. também BARILLI, R. e GUGLIELMI, A. *Gruppo 63. Critica e teoria*. Milano: Feltrinelli, 1976.

²¹⁹ Milano: Baldini Castoldi Dalai editori, 1965.

da oscilação entre o real e o fantástico, reputando tal oscilação ora como fator positivo, ora como negativo. A partir do final dos anos cinquenta e durante a década de sessenta, com a difusão das ciências humanas, das ciências sociais, do estruturalismo, da psicanálise, da antropologia cultural, das vanguardas estéticas e filosóficas, já não se pode mais falar de grandes linhas da crítica, mas de inúmeras ramificações: crítica sociológica, crítica estilística, crítica formalista, semiótico-estruturalista, psicanalítica, fenomenológica, simbólica, hermenêutica, crítica da recepção, entre outras “orientações” jamais definitivas²²⁰.

No caso específico da obra de Calvino entre os anos cinquenta e a metade dos anos sessenta poderíamos, mas somente por razões operativas, ler a crítica (referimo-nos à crítica italiana) basicamente subdividindo-a em duas grandes linhas: uma primeira, mais “conservadora”, destacada da política, em geral constituída por críticos de formação “rondesca”²²¹, ou, ainda sob a forte influência do pensamento de Benedetto Croce, idealista ou eclética, que, mesmo considerando as razões da política ou do “operar histórico”, não sobrepujam a ideologia à estética; e uma segunda linha que poderíamos definir “ideológica”, ou marxista-gramsciana, por motivos histórico-ideológicos bem conhecidos não admitia uma cisão entre estética e política, entre produção artística e participação social; para esta segunda linha, a figura central é a do “intelectual orgânico”, cujo compromisso deveria ser o da “participação total” no debate social, assumindo suas responsabilidades, bem como

²²⁰ Para uma visão geral das linhas da crítica literária italiana do séc. XX, cf. VIOLA, I. *Critica letteraria del novecento*. Milano: Mursia, 1969; PAUTASSO, S. *Le frontiere della critica*. Milano: Rizzoli, 1972; BRANDI, C. *Teoria generale della critica*. Torino: Einaudi, 1974; CATALANO, G. *Teoria della critica contemporanea. Dalla stilistica allo strutturalismo*. Napoli: Guida, 1974; PUPPO, M. *La critica letteraria del Novecento*. Roma: Studium, 1978; CORTI, M. e SEGRE, C. *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino: ERI, 1978; GENTILI, S. *La critica letteraria del Novecento (1900-1960)*. Firenze: Le Lettere, 1996; CASADEI, A. *La critica letteraria del Novecento*. Bologna: Il Mulino, 2001; BENUSSI, C. e ZACCARIA, G. *Per studiare la letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2002, especialmente os capítulos 4, “Dal testo alla critica”, 5, “La critica e i suoi metodi”, e 6, “Dalla critica alla storia”.

²²¹ Chama-se crítica de formação “rondesca”, ou simplesmente “crítica rondesca” ao conjunto de críticos fundadores e demais futuros colaboradores da revista literária romana *La Ronda*, fundada em 1919 (durou até 1923). Essencialmente anti-experimental e antivanguardista, além de pregar a total liberdade da arte em relação à política, os três principais fundamentos da crítica rondesca eram os seguintes: a) olhar voltado ao passado, culto aos clássicos; b) mesmo aceitando de bom grado a inovação formal, manter a busca da perfeição linguística e estilística, da elegância; c) fidelidade à tradição e abertura às literaturas estrangeiras (europeias), segundo seu mote: “adequar-se aos tempos, sem perder o sentimento de pátria”. Cf., por exemplo, a síntese do “rondista” RAVEGNANI, G. “La Ronda”, in *Almanacco letterario Bompiani*, 1960, p. 59-60; cf. também a antologia de um dos principais “rondistas”, CECCHI, E. *Antologia della “Ronda”*. Firenze: Cassieri, 1955; e ainda SCRIVANO, R. “La Ronda e la cultura del XX secolo”. *Rassegna Lucchese*, n. 15, 1955; e SAPEGNO, N. “La prosa d’arte”, in *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1949.

todos os riscos das próprias opiniões²²². Emanuele Zinato cita, como exemplo dessas duas linhas ou visões críticas do imediato pós-guerra, a recepção de dois romances calvinianos da década de cinquenta, por parte de um crítico conservador (Emilio Cecchi, um dos fundadores da revista *La Ronda*) e um crítico marxista (Carlo Salinari):

“Exemplares (...) os juízos de Emilio Cecchi e de Carlo Salinari. O primeiro, em 1952, exaltou no *Visconte dimezzato* os ‘tons fantástico-grotescos’ em detrimento da carga social e política do *Sentiero*; o segundo, em 1958, ao contrário, saudou com entusiasmo, na *Speculazione edilizia*, a adesão de Calvino ao realismo e o abandono da indulgente inspiração fabulosa.”²²³

Ainda nos anos cinquenta, particularmente relevantes são as visadas críticas de dois intelectuais alinhados com o chamado marxismo crítico: Franco Fortini e Cesare Cases. Na contracorrente da crítica marxista ortodoxa, que havia tachado os romances de Calvino de “fantasia mecânica”²²⁴, Fortini – que futuramente será um dos mais contundentes críticos do “desengajamento” de Calvino – elogia a escolha de um ponto de vista original, não esquemático, que rompe com qualquer perspectiva ideológica pré-concebida. Cesare Cases, por sua vez, descobre em Calvino o anseio do distanciamento crítico para poder observar o indivíduo em desarmonia com a sociedade, e estabelece um dos pontos de referência para toda a crítica calviniana posterior, exprimindo-o na conhecida fórmula do “pathos da distância”²²⁵.

Outro crítico, ainda muito jovem nos anos cinquenta, mas que se tornaria um dos maiores nomes da crítica italiana do século XX, o marxista Alberto Asor Rosa,

²²² O modelo do “intelectual orgânico” é o próprio Gramsci, vítima da repressão fascista. No pós-guerra, especialmente nos anos sessenta e setenta, o polêmico Pier Paolo Pasolini é considerado por muitos o último verdadeiro intelectual orgânico.

²²³ ZINATO, E. *Conoscere i romanzi di Calvino*. Milano: Rusconi, 1997. Salinari continuará a criticar a “evasão” de Calvino dos problemas contemporâneos, como confirma a crítica ao *Cavaliere inesistente*: “Calvino, hoje, saberia dizer muito bem – talvez melhor do que qualquer outro – o que quisesse; mas infelizmente tem muito pouco a dizer. A sua fantasia se refugia na fábula por preguiça, porque esta é a chave com a qual lhe é mais fácil abrir a porta da literatura; mas o seu engajamento moral e ideal, aquela busca do homem total que o caracterizavam no início, vai aos poucos perdendo a força. Ele mesmo, em um ponto de seu romance, se pergunta: ‘De que me valem estas páginas descontentes?’. De nada, temo. A menos que ele retome a estrada, mal começada e bastante difícil, da *Speculazione edilizia*”. Cf. SALINARI, C. *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli: Morano, 1967, p. 345.

²²⁴ Cf. ZINATO, E. *Conoscere i romanzi di Calvino*, op. cit., p. 23.

²²⁵ A fórmula do “pathos da distância”, como se sabe, é nietzschiana (NIETZSCHE, F. *Al di là del bene e del male*. Milano: Adelphi, 1976, p. 112.); CASES, C. “Calvino e il ‘pathos della distanza’”, in *Patrie lettere*. Torino: Einaudi, 1958 (depois republicado também in CORTI, M. e SEGRE, C. *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino: ERI, 1970, p. 53-58).

também critica pesadamente os primeiros romances de Calvino, acusando de modo especial o *Sentiero* de populismo, de ser “um repertório de lugares comuns provenientes de Vittorini, de Pavese, da cultura americana, da publicística comunista”²²⁶, e ainda de ser um exemplo típico da mitologia progressista de toda a literatura neorrealista centrada no tema da guerra partigiana²²⁷.

Já nos anos sessenta, a crítica ligada às neovanguardas (especialmente ao “Gruppo 63”) é quase unânime em atacar o “classicismo” da racionalidade calviniana, as intenções pedagógicas e o mal disfarçado moralismo de sua narrativa. Renato Barilli, crítico neovanguardista, membro do “Gruppo 63”, vê “a experiência de Calvino (...) próxima à mediocridade predominante na nossa narrativa”²²⁸, principalmente porque Calvino continua, segundo Barilli (neste caso criticando *Le cosmicomiche*), a “contrapor à crise das ideologias uma resistência, julgada ‘ultrapassada’ e ‘moralista’”²²⁹.

A partir do final dos anos sessenta, tendo a essa altura Calvino se tornado um dos principais autores italianos do século XX, na Itália e no exterior, há um número enorme e sempre crescente de artigos e ensaios sobre todas as suas narrativas, sob todos os prismas acima mencionados e outros mais. Atualmente é praticamente impossível passar em revista toda a crítica sobre a obra de Calvino, que já chega a constituir biblioteca em si, perfazendo milhares de títulos, em dezenas de línguas diferentes – nem é o objeto deste estudo uma revisão detalhada da crítica. Sinteticamente podemos aduzir que apesar dos inúmeros juízos negativos sobre a obra calviniana dos anos quarenta e cinquenta, o saldo revela-se extremamente positivo para o jovem escritor, não somente porque o julgamento favorável da crítica ultrapassa em muito o desfavorável, mas também pela grande aceitação das narrativas junto ao público italiano e estrangeiro de todas as classes e níveis²³⁰.

²²⁶ ASOR ROSA, A., apud ZINATO, E. *Conoscere i romanzi di Calvino*, op. cit., p. 24. Asor Rosa continuará por muitos anos a se ocupar da obra de Calvino, e seu juízo irá se tornando progressivamente positivo até chegar ao elogio declarado (definindo-o o maior escritor italiano da segunda metade do século XX) em muitos artigos e ensaios; cf., por exemplo, ASOR ROSA, A. *Stile Calvino*. Cinque studi. Torino: Einaudi, 2001.

²²⁷ Cf. ZINATO, E. *Conoscere i romanzi di Calvino*, op. cit.

²²⁸ Idem, p. 24.

²²⁹ Idem, ibidem; a citação entre aspas simples é de BARILLI, apud ZINATO, E., op. cit.

²³⁰ Para um aprofundamento sobre a crítica da obra calviniana dos anos quarenta e cinquenta, cf. BARONI, G. *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*. Storia e antologia della critica. Firenze: Le Monnier, 1988.

CAPÍTULO III - OSMAN LINS: A ARTE DE ESCREVER

L'arte non può consistere in un contagio psichico, perché questo è un fenomeno incosciente, e l'arte deve essere tutta piena chiarezza, mezzogiorno intellettuale.²³¹

3.1 Brasileiro e escritor

Osman Lins foi um escritor bastante profícuo, apesar de ter morrido ainda cedo, no auge de suas potencialidades. Dono de uma sensibilidade aguçada, foi leitor voraz e conhecedor profundo da arte literária, teoria e prática: escritor, estudioso e professor universitário de literatura brasileira, obteve, em 1973, o título de doutor em Literatura pela Universidade de São Paulo, sob a orientação do professor Alfredo Bosi²³². Desenvolveu desde cedo uma consciência crítica (e, mais raro, autocrítica) que o levou a produzir, no âmbito da literatura brasileira, obra não somente de rara beleza estética, mas de valor crítico inquestionável. Espírito extremamente sensível, tendo “algo de intelectual”²³³, mas considerando-se no fundo “um primitivo”²³⁴, um homem do povo, sentia-se profundamente comprometido com seu país, sofrendo as mesmas angústias e gozando das mesmas alegrias de seus conterrâneos e contemporâneos – e fazia questão de manifestar literariamente tanto as primeiras quanto as segundas, como afirma – entre outros - sua viúva, a também escritora Julieta de Godoy Ladeira: “um escritor que não silenciou sobre o seu tempo”²³⁵. Osman Lins tem uma compreensão muito abrangente e profunda da situação do Brasil em que vive e produz; segundo ele, o brasileiro “médio”

²³¹ ORTEGA Y GASSET, J. *La disumanizzazione dell'arte*. Roma: Sossella Ed., 2005, p. 39.

²³² A tese doutoral de Osman Lins, “Lima Barreto e o espaço romanesco”, foi publicada como livro, em 1976, pela editora Ática, na série “ensaaios”, sob o nº 20, mantendo o título original.

²³³ LINS, O. “Alegoria da arte do romance” (1974), in *Evangelho na taba*, op. cit., p. 179.

²³⁴ Idem, ib.

²³⁵ “Um escritor que não silenciou sobre o seu tempo” é um dos subtítulos da segunda seção de *Evangelho na taba* (op. cit.), obra póstuma organizada por Julieta de Godoy Ladeira. Cf. também LADEIRA, J. G. “Um autor adiante de seu tempo”, in “Suplemento Cultural” do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, maio-junho de 1998, edição especial dedicada a Osman Lins.

“Vive condicionado, num mundo de engano, longe do real. Na verdade, estamos todos dentro de uma engrenagem. E somos liquidados se entrarmos nela e liquidados se tentarmos fugir dela.

O mundo é uma caverna, fechada e escura. Dentro dela, um dragão. É com ele que lutamos. Muitos lutam, mas a maioria é tragada.”²³⁶

Apesar de não ser uma visão agradável, essa espécie de “pessimismo platônico” orienta sua perspectiva mas não determina sua condição. Não é uma atitude de rendição, mas bem o contrário: “Pode parecer, mas não é uma atitude de desespero, é a de quem aceita o combate”²³⁷; um combate que para o escritor se dá em várias frentes:

“O escritor está sempre em guerra. Guerra com o texto, com os editores, lutando incessantemente para impor uma forma própria, para dominar as fraquezas do seu espírito. O escritor tem que ser, é um homem em guerra.”²³⁸

Uma guerra voluntária, necessária e ininterrupta, de quem vê na palavra escrita “o fio de prumo, a única coisa a ajudar o homem a se orientar no desconcerto deste mundo”²³⁹. Por isso dá, em cada livro, “o melhor de mim mesmo, o que há de mais puro, de mais original, de mais grave em mim. E nunca, em nenhuma hipótese, as sobras do meu espírito.”²⁴⁰

Com profundo senso de realidade, Lins percebe, nas limitações do livro, uma de suas possibilidades maiores – ao menos no momento por que passa o país nos anos 60 e 70 – talvez porque, sendo o Brasil um país de não-leitores²⁴¹, a censura não lhe conceda a devida importância. Aliás, justamente em função da ação devastadora da censura sobre os meios culturais, embora fosse também dramaturgo, mostra-se descrente do teatro, do cinema e da televisão: “Não me iludo

²³⁶ LINS, O. “Como se numa sala entrasse um pássaro” (1969), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 147.

²³⁷ Idem, ib. Grande coincidência com o pensamento de Calvino diante de sua visão pessimista sobre a derrocada da História: da negatividade do real deve-se tirar “uma lição de força, não de resignação à condenação” (Cf. CALVINO, I. “Il midollo del leone” (1955), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 17. Trad. bras., p. 25); o intelectual não deve, jamais, render-se à História nem ao próprio pessimismo. Cf. também FRITOLI, L. E. “O desencantamento da história: literatura e resistência no primeiro romance de Calvino”, op. cit.

²³⁸ LINS, O. “Como se numa sala entrasse um pássaro” (1969), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 146. Nada mais significativo, nesse sentido, do que o título de seu longo ensaio *Guerra sem testemunhas* (São Paulo: Ática, 1974), em que define claramente quais são, em sua opinião, as frentes e os termos em que essa guerra se dá.

²³⁹ LINS, O. “Como se numa sala entrasse um pássaro” (1969), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 146.

²⁴⁰ LINS, O. “Autor participante” (1966), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 138.

²⁴¹ Cf., p. ex., os ensaios “Sugestões para o brasileiro ler” (1976), “Como incentivar o hábito da leitura” (1977), e “O desafio de Osman Lins” (1976), in LINS, O. *Evangelho na Taba*, op. cit., respectivamente páginas 57, 60 e 211.

com a televisão ou o cinema, pelo menos nas atuais conjunturas”²⁴². Entende que “só o livro mantém aquele distanciamento necessário, para que o homem possa conservar intacto o seu espírito crítico”²⁴³. Desejava, desesperadamente, produzir literatura; mas não era a quantidade de obras publicadas que lhe interessava, e sim a qualidade artesanal do produto:

“Quero ser responsável por todas as palavras de minha obra. (...) Escrevo a mesma frase mil vezes, se preciso for. Quero que cada frase exprima exatamente aquilo que eu quero dizer, nem mais nem menos.”²⁴⁴

De fato, nunca quis publicar seu primeiro romance, que lhe serviu “como exercício”²⁴⁵, mas do qual nada havia “a ser aproveitado”²⁴⁶. Esse espírito crítico orientou toda a sua produção narrativa, que se configura, de modo geral, como “conquista” tanto estética quanto epistemológica, sem jamais descartar a fonte primária de toda conquista: o conhecimento da tradição. Desde seus primeiros trabalhos, sempre procurou evitar “a repetição de fórmulas experimentadas e aprovadas”²⁴⁷, embora nunca tenha se considerado um escritor de vanguarda. Chega a afirmar:

“Toda essa história de vanguarda me irrita um pouco, porque dá margem a muita confusão e mesmo a muita vigarice. Há os que confundem conquista estética com extravagância. Optando pela desordem e pela falta de sentido, todo louco pode ser original. O interessante é que com a falta de regras, com a falta de referências, surgiu hoje um personagem que o passado não conheceu: o medíocre de vanguarda. (...) Assim, quando procuro deixar claro que não sou um vanguardista pragmático, quando saliento a importância da tradição, na verdade estou procurando ir além do que ora se apresenta como vanguarda. Estou procurando fugir, ao mesmo tempo, às convenções já mortas e às convenções em fase de agonia.”²⁴⁸

A obra ficcional confirma a teoria: sempre uma nova construção estética refinada, fruto de um projeto artístico-literário conscientemente inovador, erigida sobre uma base conhecida, dominada, mapeada. Nos primeiros romances transparece de modo mais evidente justamente o processo de mapeamento desse terreno já batido por outros; Lins admite-se beneficiário de uma herança tradicional:

²⁴² LINS, O. “Como se numa sala entrasse um pássaro” (1969), op. cit., p. 147.

²⁴³ Idem, ib.

²⁴⁴ Idem, p. 147.

²⁴⁵ LINS, O. “O desafio de Osman Lins” (1976), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 211.

²⁴⁶ Idem, p. 227.

²⁴⁷ LINS, O. “Novas perspectivas” (1976), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 240.

²⁴⁸ Idem, p. 242.

“Minha formação é uma formação tradicional. Minha formação como escritor foi feita através de Flaubert, do Stendhal, do Tolstoi”, bem como de “Machado de Assis, Graciliano Ramos, Joseph Conrad, Choderlos de Laclos (...) e mesmo Ernest Hemingway”²⁴⁹.

Há, porém, sempre um quê de estilo próprio na busca de equilíbrio entre a tradição e a inovação, que não raro se concretiza como sobreposição estrutural de uma história original que se constrói sobre um modelo canônico. Bem plantado na tradição, conhecedor do romance brasileiro tanto quanto dos clássicos da biblioteca universal, Lins apresenta desde cedo indícios de uma tendência à elaboração complexa das estruturas narrativas; tendência que, vista em retrospectiva, permite desconfiar que já pulsavam na mente do escritor, em estado latente, as dúvidas e insatisfações em relação à linearidade espacial e temporal da narrativa tradicional, às limitações de uma perspectiva moderna-renascentista, à pretensa verossimilhança das personagens de tinta.

Seria arriscado defender que já no romance de estreia Lins recorresse conscientemente a processos literário-combinatórios como procedimento essencial de composição – nem nos arriscamos a afirmá-lo; mas não se pode tampouco negar que em *O visitante* a história de uma pobre moça do interior de Pernambuco emula, em outro nível, a paixão de Cristo²⁵⁰: o modelo explícito, portanto, é a Bíblia, e a história se condensa e se resolve em torno da composição antitética (da *combinação funcional*) de duplos²⁵¹. Mas será com *O fiel e a pedra*²⁵², “espécie de *Eneida* sertaneja”²⁵³, que o processo adquirirá uma amplitude e uma profundidade inauditas: na sobreposição estrutural do espaço mítico ao espaço mimético, a simbiose entre o *local* (uma história brasileira, nordestina, pernambucana) e o *universal* (justamente o

²⁴⁹ LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., respectivamente p. 222 e 168.

²⁵⁰ Sobre a relação entre a história de *O visitante* e a Bíblia, cf. ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*, op. cit., especialmente o cap. III.

²⁵¹ Cf., sobre o procedimento da reduplicação, NITRINI, S. *Poéticas em confronto. Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 27 a 29.

²⁵² Primeira edição: LINS, O. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1961.

²⁵³ A expressão é de Massaud MOISÉS, no “Prefácio” à 4ª edição de *O fiel e a pedra* (São Paulo: Melhoramentos, 1974). Mas já havia comentado tal processo de apropriação do clássico virgiliano como substrato à epopeia de Bernardo Vieira Cedro o crítico José Geraldo Nogueira MOUTINHO (“O fiel e a pedra”, *Folha de São Paulo*, 12 e 19 de abril de 1964); interessantes também as análises de CÉSAR, G. (“O obstinado Osman Lins”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 de setembro de 1978); ANDRADE, A. L. (*Osman Lins: crítica e criação*, op. cit.); IGEL, R. (*Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo/Brasília: T. A. Queiroz/ INL, 1988), e mais recentemente MARQUART, R. W. A. (*O fiel e a pedra e as epopéias clássicas: diálogos e tessituras*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, 2008). Cf. também FRITOLI, L. E. “De Tróia a Vitória de Santo Antão: o fiel e a pedra entre a ética e a estética”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Vol. 25, nº 34, jan.-dez. 2005, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG.

modelo clássico virgiliano) se realiza artisticamente como ruptura e continuidade em relação à “tradição recente” da narrativa modernista brasileira. É continuidade temática, pois as questões sociais e os conflitos do indivíduo na sociedade e consigo mesmo são o cerne do romance das décadas de 30, 40 e 50 no Brasil²⁵⁴; nesse sentido Osman Lins se insere numa temática tradicional bem brasileira. Mas rejeita, nas representações e na linguagem, o pitoresco e o folclórico do regionalismo exacerbado, preferindo projetar as vicissitudes do seu *uomo qualunque* brasileiro e nordestino a um plano universal, através do entrelaçamento de sua história com a de Eneias. Isso, porém, não significa a aspiração a um universalismo de *best-seller*, mesmo porque Lins tem uma ideia absolutamente definida sobre a questão do compromisso do escritor com seu povo e tempo, sem a preocupação de ser um “escritor universal”:

“Não deve existir tal preocupação. Um escritor deve escrever para o seu país e sua época (...) não escrever para o estrangeiro, mas para o nosso povo. Só o nosso povo é capaz de entender-nos. E se formos conhecidos e lidos no estrangeiro, se formos lidos daqui a muitos anos, isto será um acidente, porém jamais o fim que procuramos.”²⁵⁵

Em outro momento, afirma: “o homem que eu conheço e sobre o qual posso escrever é o que vive a mesma aventura que eu. Para ele dirijo a minha obra, para o leitor brasileiro de hoje”²⁵⁶. Por isso, apesar dos nomes (e algumas situações) copiados a Virgílio, percebe-se que o modelo clássico é utilizado com o escopo de dar densidade *estética* à arquitetura da narrativa; mas seu espaço é o interior de Pernambuco, as personagens e os dramas, assim como as paisagens e as culturas, o clima e a história são os de “seu país e seu tempo”. Os conflitos são historicamente contextualizados e se dão tanto no âmbito coletivo das relações

²⁵⁴ Cf. BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006. À altura da página 386, Bosi afirma que entre 1930 e 1945-50 “*grosso modo*, o panorama literário brasileiro apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna (...). Afirmando-se lenta, mas seguramente, vinha o romance introspectivo (...). A sua paisagem nos é familiar: o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita (fontes da prosa de ficção).”

²⁵⁵ Carta de Osman Lins a Antônio Aquilino de Macedo Lima, datada de 31 de março de 1961, citada por NITRINI, S. “O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de Marinheiro de primeira viagem)”, in ALMEIDA, H. (Org.). *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004, p. 37.

²⁵⁶ LINS, O. “Escritor que se preza evita o poder” (1973), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 169.

sociais quanto no âmbito individual psico-social, representados como “tensão interiorizada”²⁵⁷, para usar as palavras de Alfredo Bosi.

Desse exemplo depreende-se (mas todo o restante da obra o confirma) que Lins é – sente-se – um escritor brasileiro, profundamente enraizado na cultura e na tradição literária do Brasil, um intelectual que *tem algo a dizer* a seus conterrâneos. Mas, por outro lado, não aceita uma *forma* convencional (talvez até mesmo desgastada pelo excesso de uso) de dizê-lo, assim como abomina o ufanismo intelectual e artístico caracterizado pela rejeição pura e simples ao estrangeiro. Por isso, como brasileiro e escritor, afirma: “Tenho-me batido, há anos, pela maior divulgação de autores brasileiros”²⁵⁸, mas com a consciência de que “necessita o escritor brasileiro (...) do convívio com outras literaturas”²⁵⁹, porque “a criação de uma obra literária, por mais original que seja, faz-se a partir de modelos”²⁶⁰ e “qualquer autor brasileiro um pouco mais inquieto sabe disto: é mínima a variedade de modelos de que dispomos em nosso acervo literário”²⁶¹.

Defensor da variedade e da multiplicidade, além de elementos estéticos provenientes da literatura estrangeira, de outros gêneros e períodos (especialmente o barroco²⁶²), Lins trará para a estrutura das obras ficcionais – de modo acentuado a partir de *Nove, novena* – inclusive elementos de outras artes (pintura, escultura, música, arquitetura, vitrais, mosaicos²⁶³). Determinante também a dimensão

²⁵⁷ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, op. cit., p. 392.

²⁵⁸ LINS, O. “Tributo à Coleção Nobel” (1977), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 74.

²⁵⁹ Idem, ib.

²⁶⁰ Idem, ib.

²⁶¹ Idem, ib.

²⁶² Cf. ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*, op. cit., bem como SIMONS, M. *Amor e arte: a subversão da forma em Nove, novena*. Tese de doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 2004.

²⁶³ Sobre a relação da narrativa de Lins com a pintura e a fotografia, cf. FERREIRA, E. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: O Autor, 2000; com a tapeçaria, cf. também FERREIRA, E. “A Dama e o Unicórnio: Literatura e Imagem na obra de Osman Lins”, in *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, maio/junho de 1998; com a pintura e o entalhe (esp. os retábulos barrocos), cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., e NITRINI, S. “O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de *Marinheiro de primeira viagem*)”, in ALMEIDA, H. (Org.) *Osman Lins: o sopro na argila*, op. cit.; com a música, cf. ROSENFELD, A. “O olho de vidro de Nove, novena”, in *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 6 e 12 de dez. de 1970, bem como PAES, J. P. “Palavra feita vida”, Posfácio à 4ª edição de *Nove, novena* (São Paulo, Companhia das Letras, 1994), e também NUNES, B. “Narração a muitas vozes”, *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1967, e ainda PAZ, M. C. G. *Avalovara: leituras musicais*. Dissertação de Mestrado em Letras. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2010; com a arquitetura, cf. CALHMAN, A. “Literatura e arquitetura: o ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’ e a catedral de Brasília”, in ALMEIDA, H. (Org.) *O sopro na argila*, op. cit. Para uma análise específica sobre a relação do espaço literário com a representação espacial nas artes plásticas, cf. FRITOLI, L. E. *Do Ideal e da obra*, op. cit. Uma lista mais completa de estudos sobre a relação da narrativa osmaniana com outras artes encontra-se nas Ref. Bibliográficas, ao final deste estudo.

autobiográfica disseminada nos elementos ficcionais: segundo Lins, “a condição de escritor está ligada à condição de homem”²⁶⁴ e “nunca é demais acentuar que concentramos, em cada novo livro – bom ou mau – toda a nossa vida”²⁶⁵. Isso não significa, porém, uma transposição direta do real ao ficcional, e sim uma ficcionalização que admite a deformação fantástica ou paródica, a representação simbólica ou simplesmente a aglutinação de partes:

“O verdadeiro trabalho de ficção reflete, sempre, com profundidade, os problemas mais íntimos do autor, suas angústias, suas alegrias, suas preocupações, sua vida. Não é necessário que os acontecimentos narrados sejam transposições de acontecimentos vividos pelo próprio autor. Mas, no mínimo, são símbolos desses acontecimentos.”²⁶⁶

Em função dessa aderência à biografia como fonte inesgotável da matéria prima sobre a qual se plasma o ficcional, podemos reconhecer em todas as narrativas de Lins elementos ligados a seu espaço natal, aos personagens reais, a momentos de suas experiências de infância ou de juventude²⁶⁷, como já muito bem ressaltaram Regina Igel²⁶⁸, Ana Luisa Andrade²⁶⁹, Lauro de Oliveira²⁷⁰, entre tantos outros, dados confirmados pelas filhas do escritor²⁷¹. Um desses elementos é, sem dúvida, a educação religiosa²⁷²:

“sou apenas um homem de formação católica, com uma grande fascinação pela Igreja, mas impedido, talvez pelo lado sensual da minha natureza, de ser um verdadeiro católico. Inclino-me às vezes para a descrença.”²⁷³

Mesmo tendo seu lado irracional rejeitado pela consciência madura, a fascinação pela cultura religiosa deixará suas marcas na composição da atividade estética; senão mais, é a primeira via de acesso ao barroco, cujos elementos (o

²⁶⁴ LINS, O. “Em cada novo livro, toda a nossa vida” (1969), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 158.

²⁶⁵ Idem, p. 159.

²⁶⁶ LINS, O. “Os sem repouso do mundo” (1966), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 134.

²⁶⁷ Eis aqui uma das grandes diferenças da poética de Calvino em relação Lins: a aderência direta das narrativas à experiência biográfica do autor aparece, em Calvino, de modo quase sempre camuflado, sendo bastante raras as transposições explícitas.

²⁶⁸ Op. cit.

²⁶⁹ Op. cit.

²⁷⁰ OLIVEIRA, L. “Osman Lins: ética na vida e na ficção”, in ALMEIDA, H. (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*, op. cit.

²⁷¹ Cf. LINS, Litânia. “Fazia questão de que não perdêssemos o sonho”; LINS, Letícia. “Quando o escritor é pai”; e LINS, Ângela. “O homem que escrevia livros de fogo”, todas in FERREIRA, E. (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

²⁷² Cf. IGEL, R. *Osman Lins: uma biografia literária*, op. cit., e ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*, op. cit.

²⁷³ LINS, O. “Os deuses nada arriscam” (1963), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 130.

ornamento, o *trompe l'oeil*, o aperspectivismo, o jogo de oposições entre o profano e o sagrado, o espiritual e o sensorial, o transitório e o permanente²⁷⁴) terão *status* determinante na evolução poética de Lins.

Escritor brasileiro, mas aberto à plenitude das manifestações literárias, artísticas e culturais universais; autor de livros densos, profundos, críticos, em que ética, estética, religião, mitologia, política, história, antropologia, são ingredientes pesados criteriosamente para transmitir “uma visão pessoal do mundo”²⁷⁵. Realidade brasileira e inserção no mundo, porque Lins entende que também os livros de ficção são documentos históricos (ou “mais do que documentos históricos”, como diz Roberto Schwarz²⁷⁶): sua obra, encarnando-se em torno do “osso do universo”²⁷⁷, recobre-se da realidade concreta de seu país, sem máscaras, sem escapismos protegidos por licença poética:

“eu aceito a história, e me volto para a história, aceito os meus compromissos diante da história e não quero renunciar a eles, principalmente levando em conta o momento histórico em que nós vivemos no Brasil, um momento que se diz sério, mas é altamente dramático.”²⁷⁸

3.2 A obra

O visitante (1955), romance²⁷⁹.

Os gestos (1957), contos.

O fiel e a pedra (1961), romance.

Marinheiro de primeira viagem (1963), livro de viagem.

Lisbela e o prisioneiro (1964), peça teatral.

Nove, novena (1966), narrativas.

Um mundo estagnado (1966), ensaio.

Capa-verde e o natal (1967), peça infantil.

Guerra do “Cansa-cavalo” (1967), peça teatral.

²⁷⁴ Cf. ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

²⁷⁵ LINS, O. “Em cada novo livro, toda a nossa vida” (1969), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 153.

²⁷⁶ Cf. SCHWARZ, R. “Leituras em competição”, in *Novos estudos CEBRAP*, nº 75, São Paulo, jul. 2006. Schwarz, na verdade formula a questão como pergunta: “por que os romances são mais do que documentos históricos?”.

²⁷⁷ LINS, O. *Guerra sem testemunhas*, op. cit., p. 57.

²⁷⁸ LINS, O. “O desafio de Osman Lins” (1976), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 219.

²⁷⁹ Cf. Referências Bibliográficas ao longo do texto e ao final.

Guerra sem testemunhas – o escritor, sua condição e a realidade social (1969), ensaio.

Avalovara (1973), romance.

Santa, automóvel e soldado (1975), peças teatrais.

Lima Barreto e o espaço romanesco (1976), tese de doutorado – ensaio.

A rainha dos cárceres da Grécia (1976), romance.

Do ideal e da glória – problemas inculturais brasileiros (1977), ensaios.

La Paz existe? (1977), livro de viagem.

Missa do galo – variações sobre o mesmo tema (1977), contos. Osman Lins ideou e coordenou o projeto, que consistia em reescrever o antológico conto de Machado de Assis. Convidou a participarem Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon.

O diabo na noite de natal (1977), peça de teatro infantil.

Casos especiais de Osman Lins (1978). São três novelas em um ato (“A ilha no espaço”, “Quem era Shirley Temple?”, “Marcha fúnebre”), escritas para a televisão; no livro (póstumo) foram publicados os textos originais, sem as “adaptações” efetuadas durante as filmagens.

Evangelho na Taba (1979), ensaios. Publicação póstuma.

3.3 Evolução temática, evolução da forma

Elemento marcante dos romances de Lins é a presença de personagens leitores e pelo menos um personagem que escreve²⁸⁰. Nem sempre, porém, Lins caracteriza como positivas tais experiências. É o caso do primeiro romance, *O visitante*²⁸¹, em que os protagonistas são um professor e uma professora: ele não gosta de ler e escreve poemas medíocres; ela escreve um diário, e lê (mas confessa entender muito pouco) uma velha bíblia com registro de família, à qual faltam gênesis e apocalipse. O enredo é bastante simples, há pouca ação, poucos personagens. Praticamente não há contraste direto representado, mas apenas referido; os conflitos são predominantemente subjetivos, psicológicos e morais:

²⁸⁰ Em três dos quatro romances temos escritores e/ou leitores como protagonistas.

²⁸¹ LINS, O. *O visitante*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955. Na verdade o romance *O visitante* originalmente era um dos contos de *Os Gestos*, mas, segundo Lins, “para espanto do autor, avultou-se e se definiu como romance.”

“romance de cunho intimista”, definiu-o Adonias Filho²⁸², em um artigo em que ressalta a evidente influência machadiana sobre a escrita de Lins. A personagem principal é Celina, professora de uma cidadezinha do interior de Pernambuco (mesmo não nomeada, será a Vitória de Santo Antão, cidade natal do autor), profundamente ligada à religião e devotada a seu trabalho. Tendo já passado da “idade de casar” – segundo o senso comum à época e lugar -, a moça tem como grandes baluartes a dignidade, a honra, a virgindade, a devoção, a obediência às leis dos homens e de Deus. Mas isso não impedirá que acabe sendo seduzida por Artur, professor muito mais maduro e, aparentemente, sem nenhum atrativo especial. Aliás, o professor Artur apresenta-se tão medíocre que o único sentimento que desperta na moça é piedade. Mas é aí, na construção de tal personagem, que começa a revelar-se a sutileza do autor: Artur é personagem absolutamente ambíguo; magistralmente bem construído, mascara sob uma aparência medíocre uma malícia maquiavélica. Usa a piedade de Celina como uma via de acesso ao coração (e daí ao corpo) da moça.

Para Celina, desde a morte dos pais a solidão é condição absoluta; antes sublimada na dedicação ao magistério e à igreja, é escancarada pela presença e sobretudo pelo *discurso* do professor Artur, que lhe desperta a piedade, dele e de si mesma - o que será o motivo de sua perdição. Um discurso que viola (*violenta*) seu *silêncio*²⁸³. A busca de consolação leva-a a entregar-se a uma paixão que ao cabo de poucos meses a deixará ainda mais solitária do que jamais fora. Grávida e abandonada, decide abortar. Mas o aborto, que para ela será uma morte interna (“eu também morri”²⁸⁴), mais do que uma solução em nome da moral pregada pela sociedade, será um sacrifício de todas as suas crenças precedentes. Na cena final vislumbra a possibilidade de redenção, entrega a Deus e ressurreição simbólica. Nesse momento, a história da família, contida na bíblia sem começo e sem fim, mistura-se com sua própria história e com a de Cristo, e Celina é a nova personagem da paixão, que vivenciou a pureza, a tentação, a paixão, a morte, e

²⁸² AGUIAR FILHO, A. *Jornal de Letras*. Recife: nov. 1955.

²⁸³ Sobre a importância do *silêncio* no discurso ou contra o discurso no texto de *O visitante*, cf. MEDEIROS, A. C. “Religiosidade e ritualismo no romance *O visitante*, de Osman Lins”, in FERREIRA, E. (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*, op. cit. Sobre o silêncio como linguagem na obra osmaniana, cf. também SIMONS, M. *As falas do silêncio em O fiel e a pedra, de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas, 2003.

²⁸⁴ LINS, O. *O visitante*, op. cit., p. 189.

finalmente a ressurreição²⁸⁵. Não é um final feliz, mas melancólico beirando o trágico, pois Celina, embora veja uma débil luz no fim do túnel, tem consciência de que o resto de sua vida não será a luz, mas o túnel-sociedade, com todas as suas hipocrisias, maldades, invejas, intolerâncias, preconceitos – tudo devido à ignorância, à falta de cultura, monstro infernal contra o qual lutou Osman Lins durante toda a sua vida. A crítica às instituições e aos comportamentos, à ignorância e ao preconceito, à hipocrisia da sociedade laica e religiosa, ao falso moralismo, ao machismo, aos modelos “inculturais” seguidos cegamente, sem reflexão crítica; tudo isso, que de certa maneira modula o tom já a esse primeiro romance, será uma constante nos textos tanto ficcionais quanto ensaísticos do autor, e atingirão um grau de elaboração e profundidade excepcionais em seu último romance concluído e publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia*²⁸⁶ – em que novamente temos um leitor-escritor como protagonista. Mas os temas explícitos em *O visitante*, tais como a solidão e a autocomiseração, a tensão entre fé e desejo, subjetividade e compromisso, consciência e liberdade, enfim, os conflitos do indivíduo consigo mesmo, embora permaneçam latentes, não serão mais temas narrados, mas tornar-se-ão temas de fundo. A partir do segundo livro, *Os gestos*, alguns desses temas serão tratados de uma maneira menos intimista: a análise psicológica cede lugar uma versão mais sociológica. A partir do segundo romance, *O fiel e a pedra*, os conflitos serão do indivíduo diante do outro, e o confronto se dá no espaço social: o drama é muito mais político (em sentido amplo) do que psicológico.

Quando publica *Os gestos* (1957), Osman Lins confirma-se como um dos bons escritores brasileiros da década de 50. O livro recebe prêmios (“Prêmio Monteiro Lobato” e “Prêmio da Prefeitura de São Paulo”), é bem recebido pelo público e pela crítica. Mas é um livro que se destaca (como já havia sucedido a *O visitante*) pela qualidade e não pela novidade, nada havendo nos contos de realmente inovador. No *Prefácio* à segunda edição (intitulado “O outro gesto”), Lins declara qual fora seu projeto para esse livro:

“quando escrevi os contos aqui reunidos, todos alusivos ao tema da impotência (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem etc), minha ambição centrava-se em dois itens: a) lograr uma frase tão límpida quanto possível; b) não

²⁸⁵ Cf. ANDRADE, A. L., op. cit., bem como MEDEIROS, A. C., op. cit.

²⁸⁶ LINS, O. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Summus editorial, 1976.

alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse.”²⁸⁷

Todos os contos desenvolvem-se em torno de um ritual ou um momento de passagem, uma essência captada pela sensibilidade aguçada em um breve momento, e já desvanecida. A angústia da impotência de exprimir tal essência (“As palavras - todos sabem - são mortalmente vazias para exprimir certas coisas”²⁸⁸) contrasta com (mas é a mola propulsora de) uma busca de exatidão. O espírito que une os contos - a incomunicabilidade ligada à insensibilidade em relação ao outro – justifica o título: muito daquilo que não pode ser dito concentra-se num gesto, ou numa linguagem gestual – ou mesmo na imobilidade, que é o silêncio do gesto. O que – e como e por que - exprimir “ante os olhos de um morto”?

Os treze contos de *Os Gestos* são bastante convencionais na forma, praticamente sem traços das inovações conceituais ou gráficas que veremos a partir de *Nove, novena*. Notável porém como um emblema embrionário do futuro paradigma estético é o conto “Vital”; e, do ponto de vista que nos interessa, “O Perseguido ou Conto Enigmático” é uma antecipação do futuro uso de títulos duplos, que permitem leituras – ou seja, perseguições ou combinações – diferentes.

No começo dos anos 60 Osman Lins verá publicado *O fiel e a pedra*, seu terceiro livro, segundo romance. *O Fiel e a Pedra* é, como declara o autor, “uma plataforma de chegada e de saída”²⁸⁹; encerra aquela que Ana Luiza Andrade analisa como “fase da procura” (citando classificação do próprio Lins²⁹⁰); da procura de domínio das formas tradicionais, dos meios de expressão, da técnica narrativa: procura de um estilo. Uma “plataforma de saída” porque propõe já alguns processos composicionais e artifícios estruturais insólitos, principal dos quais a sobreposição das aventuras de Bernardo Vieira Cedro a uma estrutura mítica subjacente: a *Eneida*, do poeta latino Virgílio. Em *Marinheiro de primeira viagem*, no fragmento intitulado “Confissão”, o próprio autor define seu romance como:

“essa tentativa de transposição, para o Nordeste de 1936, da *Eneida*. Não propriamente uma transposição, uma vez que muitos dos personagens e fatos

²⁸⁷ LINS, O. *Os Gestos*. 2ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 5.

²⁸⁸ Idem, p. 139.

²⁸⁹ LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 168.

²⁹⁰ Cf. LINS, O. *Guerra sem testemunhas*, op. cit., p. 59; e ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*, op. cit., p. 62 e 71.

apresentados têm origem na minha experiência. Mas a verdade é que o romance, já iniciado, foi replanejado tendo em vista o poema de Virgílio.”²⁹¹

Além de vários nomes de personagens, há muitas cenas ou núcleos dramáticos que remetem ao clássico latino. Pelo paralelismo instaurado, Bernardo, um homem simples do sertão, é elevado à estatura de um Eneias pernambucano: recusando-se a se deixar dominar pelos poderosos – ou melhor, por um *sistema* injusto – acaba reunindo em torno de si a resistência. Esse é um dos eixos sobre o qual se estrutura o romance. O outro é o tema histórico-social do nordeste brasileiro. Partindo de uma situação vivida (a infância no interior de Pernambuco), Lins não economiza nos elementos autobiográficos disseminados no texto: seja no espaço natural (novamente Vitória de Santo Antão), seja no ambiente social, seja nos personagens: em Bernardo, seu tio Antônio Figueiredo; em Teresa, sua tia Laura; em Ascânio, aspectos do próprio autor; na violência da realidade ficcional, a incômoda verdade de um drama conhecido. *O Fiel e a Pedra* não deixa de ser, de certa maneira, um romance regionalista, pois retrata uma realidade social específica, com aquele colorido da própria terra que jamais se repete na experiência alhures. No entanto, Lins evita conscientemente repetir a fórmula que desgastou o romance regionalista dos anos 30, ou seja, o exagero do pitoresco, a folclorização da paisagem, dos tipos e da língua, a exploração do exótico dos mitos e lendas locais. Nesse sentido formal e calcificado do termo, a obra pouco tem de regionalista.

A “plataforma de chegada” a que se refere Osman Lins não significa somente a aquisição de uma maturidade técnica e estética, mas intelectual em sentido amplo. A consciência crítica das condições em que se vive no Brasil, e as razões profundas, tornam-se tema artístico. Lins evolui, com *O fiel e a pedra*, de uma ideia de arte engajada para uma de engajamento artístico: “É através da arte - e de nenhum outro meio - que um povo se renova”²⁹². Sua arte, de denúncia mas não de panfletismo ideológico, põe à mostra a imensa pobreza material e cultural do povo; mas não somente do povo oprimido e pobre: num nordeste de estrutura quase feudal, também os ricos e opressores, os políticos e os industriais, todos vivem à margem da riqueza que a educação e a cultura podem proporcionar. Com seus livros, Osman Lins deseja, e acredita possível, contribuir, mesmo que minimamente, para a elevação do ser humano a uma posição acima da pobreza, acima da ignorância,

²⁹¹ LINS, O. *Marinheiro de primeira viagem*, op. cit., p. 43.

²⁹² LINS, O. “Em cada novo livro, toda nossa vida” (1969), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 155.

acima do feudo. Os livros, diz Lins, (não qualquer livro, mas pelo menos “os de ficção”, “de poesia”, “de imaginação”), “parecem sempre servir à liberdade”, porque são “capazes de ampliar nossa visão das coisas”²⁹³. A aquisição de consciência pode libertar o indivíduo alienado, fragmentado, excluído. Sobre *O fiel e a pedra* Massaud Moisés, no prefácio à edição de 1974, diz:

“Romance de tensão dramática e metafísica, a primeira, ao nível da problemática social, encarnada por Bernardo e Teresa em luta com Nestor e os seus capangas; a segunda, ao nível cósmico, em que se joga a existência, não de um indivíduo encurralado pelo ódio e o medo, mas do gênero humano a debater-se com as forças indômitas que despertou ou pôs em movimento, - do ser humano em face da Natureza, dos semelhantes e, sobretudo, de si próprio, seu inimigo maior.”²⁹⁴

Além do processo de “apropriação” e reelaboração de elementos de um clássico, já é notável também no processo de escritura um forte sentido geométrico de composição - como já tivemos oportunidade de demonstrar²⁹⁵ - que evoluirá nas obras futuras. À parte os artigos, ensaios e textos teatrais, a próxima obra puramente ficcional de Lins será *Nove, novena*, de 1966. Mas antes disso, em 1963, Lins publica o *Marinheiro de primeira viagem*.

3.4 *Marinheiro de primeira viagem*

O tratamento novo dado ao texto como objeto estético em *Nove, novena* não surge gratuitamente, “espontaneamente”, durante sua escritura; é um processo já refletido, exercitado e amadurecido durante os anos, as obras anteriores e as experiências intermediárias. A diferença estética (poética, estrutural, filosófica), notável em relação a *O Fiel e a Pedra*, não pode ser analisada e bem compreendida somente em relação a este último, mas é fundamental considerar o intervalo entre a escritura dessas duas obras ficcionais.

Nos anos entre a publicação de *O fiel e a pedra* e *Nove, novena* o autor passa por duas experiências de extrema importância para o desenvolvimento futuro de sua poética: a experiência da viagem como realização de um projeto intelectual, uma

²⁹³ Todas as citações dessa frase in LINS, O. “Livro – convite à liberdade” (1976), in *Evangelho na Taboa*, op. cit., p. 63.

²⁹⁴ MOISÉS, M. “Prefácio” à 2ª edição. In LINS, O. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

²⁹⁵ Cf. FRITOLI, L. E. “De Tróia a Vitória de Santo Antão”, op. cit.

experiência sobretudo de amadurecimento estético-cultural, de apreensão da cultura e da arte européia, que incide profundamente em seu espírito – uma experiência, portanto, que poderíamos chamar *espiritual*, em senso lato; e a experiência concreta de aplicação, isto é, da escritura do “relato de viagem”, que é o texto do *Marinheiro*.

Como relato de viagem, esse texto é, a princípio, um exercício de recriação literária da experiência de deslocamento de um personagem e descrição de espaços. Não se limita, porém, somente a um relato de viagem; paisagens, objetos, pessoas, climas, sabores, odores, formas, cores, sons: o personagem e seu entorno, mas principalmente as reflexões, suposições, hipóteses suscitadas por todas essas experiências estéticas (no sentido puro, isto é, experiências sensoriais²⁹⁶), tudo configurado por um narrador literário – um personagem-narrador em terceira pessoa, criado pelo autor, fictício:

“também para evitar a incômoda intromissão de mim mesmo ante meus próprios olhos, coloquei a *narração de viagem* na terceira pessoa. O que me trouxe ainda outras vantagens: quebrar meu pudor, permitir-me falar um pouco mais à vontade de coisas muito íntimas e *aproximar o gênero viagens do gênero romance*. Eliminei do livro, a priori, a descrição de tudo que o possível leitor, acaso viaje, venha a descobrir. Ou possa ler em manuais de turismo, nas enciclopédias ou em compêndios de Geografia. Meu livro não trata do permanente: é do transitório que se ocupa.”²⁹⁷

O texto, embora sem uma trama literária, sem uma história romanesca a ser contada (pois na prática falta conflito), é, ainda assim, um exercício da arte de narrar literariamente:

“Não é meu desejo que o possível leitor do *Marinheiro de Primeira Viagem* venha a procurá-lo com a ilusão de viajar através de suas páginas. Desejaria que ele abrisse o livro com uma expectativa de outra natureza, a meu ver legítima: a de ler um livro. Pois é isto, afinal, o que pretende ser o meu trabalho: um livro. *Uma obra literária*.”²⁹⁸

Eis portanto um relato de viagem que se torna uma obra literária, um quase-romance. Por isso, os próprios espaços visitados não são simplesmente *descrição*, mas *narração de espaço*, no que isso difere da descrição: cidades, praças, ruas,

²⁹⁶ Do grego *aisthesis*, percepção direta pelos sentidos. A informação obtida pela sensação direta seria a informação *estética*. Dessa mesma raiz vem a palavra “anestesia”, que é o bloqueio da sensação. Cf., a propósito, o interessantíssimo artigo de Susan BUCK-MORSS, “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”, in *Travessia*, Revista do curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, nº 33, ago-dez. 1996, p. 11-41, trad. Rafael Lopes Azize.

²⁹⁷ LINS, O., em entrevista a Esdras do NASCIMENTO, da *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26/08/1963. Grifos meus.

²⁹⁸ Idem.

prédios e monumentos, animais e plantas, rios, chuva, calor e frio, tudo recriado pelo narrador é redimensionado, deformado, aumentado ou diminuído pelo impacto causado no espírito do observador. Diz Lins:

“Se ele [o livro] quisesse ser, antes de tudo, um relato de viagem, eu não teria omitido, ao escrevê-lo, fatos em si mesmo ‘importantes’ como a visita à cidade de Rouen, tão cheia das presenças de Flaubert e Joana d’Arc. Todavia, no livro nem sequer menciono Rouen. Isto porque, literariamente, Rouen, por um motivo qualquer, nada me sugeriu. Não me foi possível fazer literatura com Rouen.”²⁹⁹

Fica patente que os elementos espaciais, mediados pelo “olhar semântico”³⁰⁰ do observador, são reconfigurados funcionalmente pelo narrador, para suscitar determinados efeitos sobre o leitor. É o que Lins chama de ambientação³⁰¹: não só espaços, mas também (ou principalmente) uma atmosfera é recriada pela linguagem poética no texto. Um quase-romance³⁰², que conta, em 201 fragmentos, as experiências de um personagem, desde sua chegada à Europa até o momento da partida. São instantâneos capturados à memória após a viagem concluída. Cada fragmento, exceto o primeiro, tem um subtítulo que via de regra revela uma intenção narrativa, nem sempre explícita no texto do fragmento; os primeiros subtítulos são: “Tours”, “Dos sermões e sua eficácia”, “O asmático”, “A campainha”, “A moça”, “Saint-Étienne”, “Flores para alguém”. Embora haja algumas referências anafóricas internas, como os fragmentos não são datados, não há uma coerção temporal linear de leitura, fato já assinalado com muita propriedade por Sandra Nitri, segundo a qual os fragmentos

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ A expressão é de Bobes NAVES, citada por Maria Teresa ZUBIAURRE: “Tanto os objetos como os personagens são vistos no romance tradicional – como já dissemos - com ‘olhar semântico’, ou seja, como signos que dão coerência a uma história e às relações que nela se estabelecem. A presença de um entorno suscetível de ser captado com o olhar adquire significado se alguém o destaca, se alguém o relaciona com conteúdos precisos ou vagos.” Cf. ZUBIAURRE, M. T. (Org.). *El Espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 23.

³⁰¹ Em sua tese de doutoramento Osman Lins distingue espaço de ambientação, sendo ambientação “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, op. cit., p. 77), e espaço justamente esse ambiente evocado como imagem.

³⁰² A não ser, talvez, para eliminar o “quase”, que o considerássemos sob a ótica das potencialidades do *nouveau roman*, do qual poderia ser (com a sua obsessão da descrição, do presente, da visualidade – lembrando que o *nouveau roman* também é chamado *école du regard*) uma realização original: sem grandes conflitos, sem linearidade temporal obrigatória, descritivo, estético no sentido mencionado acima, é sempre uma história, uma viagem de um personagem, com início, meio, fim, pequenos dramas e acidentes de percurso. Apresentamo-lo como possibilidade, mas deixamos claro que não é assim que entendemos a obra.

“podem ser lidos e apreciados como se fossem quadros numa sala de exposição em que o visitante, embora solicitado, não é obrigado a seguir a ordem de contemplação sugerida por seus organizadores.”³⁰³

Eis aí um dos traços estilísticos marcantes das futuras obras narrativas de Lins: a estrutura modular, em que os fragmentos ou blocos de texto podem ser lidos em sequência escolhida pelo leitor, diferente daquela sugerida pelo autor (exatamente como *quadros* em uma exposição). Tal estrutura aparece pela primeira vez na obra osmaniana justamente no *Marinheiro de primeira viagem*. É uma estrutura funcional ao tema e à natureza da obra, híbrida, quase-romance, em que não há *necessidade* de coesão sintática e nem tampouco de linearidade temporal entre os blocos – e, a rigor, nem mesmo de coesão semântica entre os micro-temas. É apenas à macro-semântica do termo “viagem” que todos devem obedecer, e é no âmbito dessa macro-semântica que os fragmentos “autônomos” tornam-se um conjunto coerente, como tesselas em um mosaico, estruturados segundo uma geometria interna em função do grande desenho.

Parece-nos que esse processo que se manifesta, inclusive visualmente, nas páginas do *Marinheiro* - e que tem por base o texto emulando visualmente cenas, quadros, vitrais, afrescos – não é um começo artificialmente intelectualizado de uma prática de transposição interestética ecfrástica (depois largamente desenvolvido em *Nove, novena*), mas é o pódio natural ao qual convergem interesses quase tão prementes quanto a própria literatura. Embora menos declarados pelo autor, são absolutamente patentes seus profundos interesses pela pintura, pela arquitetura, pela geometria, pela estética, pelos vitrais, pela história da arte – e, naturalmente, pelo conhecimento da História de um povo, de um país, de uma cidade, através da arte, conhecimento do qual Lins dá provas abundantes no texto do *Marinheiro*, citando autores, datas, motivos, fatos históricos ligados às obras ou aos lugares. Histórias muitas vezes narradas visualmente em vitrais, afrescos, retábulos. Lins demonstra um conhecimento técnico extenso, não limitado à pseudo-erudição dos catálogos de mostras e exposições, mas maturada ao longo de muitos anos de apreciação e “leitura”. Daí deriva o tratamento estético (que, neste caso, não se pode dizer que surja pela primeira vez no *Marinheiro*, mas sem dúvida é neste texto que se manifesta com toda pujança e autonomia estética) dedicado às descrições ou

³⁰³ NITRINI, S. “Viagem real, viagens literárias – Osman Lins na França e o *Marinheiro de primeira viagem*”, in Suplemento Cultural do *Diário Oficial de Pernambuco*, maio-junho de 1998, edição especial dedicada a Osman Lins.

evocações de ambientes e personagens, que sofrem a patente - e conscientemente buscada - influência da estética das artes visuais, de modo que as descrições são verdadeiras “pinturas escritas”: é a realização da écfrasis literária³⁰⁴, ou seja, a transposição de uma estética plástica à estética literária.

Esse processo, que se tornará recorrente (com inúmeras variações) nas próximas narrativas (*Nove, novena* e *Avalovara*), evolui ainda fortalecido pelo estudo da perspectiva e da geometria. Indagado sobre a estrutura geométrica de *Avalovara*, Lins revelará seu interesse, que vai além da simples curiosidade:

“Minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka: *Esthétique des Proportions dans La Nature et dans les Arts* e *Le Nombre d’Or*. (...) Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas.”³⁰⁵

3.5 *Nove, novena* e além

Nove, novena inaugura a fase de maturidade do autor. Até *O fiel e a pedra*, toda a literatura de Osman Lins poderia ser chamada de “realista” sem causar polêmica. *Nove, novena* parece deixar atrás de si um abismo, um vácuo classificatório entre o realismo modernista convencional e as vanguardas da década de 60. Como afirma Leyla Perrone-Moisés:

“No momento da publicação de *Nove, novena*, a situação do romance brasileiro, nas suas grandes linhas, podia ser assim definida: de um lado, escritores regionalistas, ligados à tradição narrativa do século XIX, como Jorge Amado; de outro lado, um notável inovador da linguagem literária, João Guimarães Rosa. O livro de Osman Lins situa-se ao lado de Guimarães Rosa, apesar das muitas diferenças.”³⁰⁶

Na verdade, simplificando enormemente, a cena literária do Brasil, nos anos 50 e 60, coagula-se coletivamente em torno de duas orientações: a primeira, uma literatura de exploração dos inúmeros sentidos e manifestações da cultura popular,

³⁰⁴ Cf., sobre o processo ecfrástico na obra osmaniana, FERREIRA, E. *Cabeças compostas*, op. cit., e _____. “A Dama e o Unicórnio”, op. cit., bem como FRITOLI, L. E. *Do ideal e da obra. Visualidade e conformação do espaço literário em ‘Retábulo de Santa Joana Carolina, de Osman Lins’*. Dissertação de Mestrado (Orientadora: Sandra Nitri). Universidade de São Paulo, USP, 2004.

³⁰⁵ LINS, O. “Alegoria da arte do romance” (1974), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 179.

³⁰⁶ PERRONE-MOISÉS, L. “Prefácio” à edição francesa de *Nove, novena*, intitulada *Retable de Sainte Joana Carolina*. Paris: Denoel, 1971, p. 12. O “Prefácio” encontra-se também disponível em <http://www.osman.lins.nom.br/repercursão.asp?id=p4>.

em que se destacavam os nomes justamente de Jorge Amado, Dias Gomes, Ariano Suassuna³⁰⁷, entre outros; uma segunda orientação, centrada na exploração dos conflitos do homem em sociedade, em que os expoentes eram mais numerosos: Fernando Sabino, Autran Dourado, Carlos Heitor Cony, Lígia Fagundes Teles, José Cândido de Carvalho, Otto Lara Resende, Josué Montelo, Dionélio Machado, Dalton Trevisan, Lúcio Cardoso. De certo modo diferenciado, Graciliano Ramos. Casos à parte, naturalmente, também Clarice Lispector e Guimarães Rosa³⁰⁸. No âmbito da poesia eram os anos de Cecília Meireles, João Cabral, Drummond; a partir de 1955, a poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos, José Lino Grünevald, Décio Pignatari³⁰⁹.

É claro que muitos desses autores (bem como outros tantos não citados) enquadrar-se-iam melhor em uma, ou várias categorias intermediárias. A rigor, cada grande autor constitui sua própria e única categoria, oscilando entre o folclórico e o “asséptico”, o regional e o cosmopolita, o social e o intimista, o histórico e o psíquico, o natural e o artificial, o antropológico e o político-ideológico, etc. No caso de Osman Lins, como bem lembra Hugo Almeida, o sertanejo intelectual autodidata “refutou o regionalismo, em nome de uma literatura cosmopolita”³¹⁰; refutou também o trabalho especificamente centrado na inovação lexical, como faz Guimarães Rosa – ou, ampliando a visada ao âmbito “cosmopolita”, como faz Joyce, recordado pelo próprio Lins: “Joyce fez, sobretudo, uma exploração da palavra. Meu trabalho é mais articulado sobre os problemas da estrutura romanesca e da construção de personagens.”³¹¹

Com *Nove, novena* Lins rejeita sobretudo o que Alfredo Bosi chama de “veio neo-realista da prosa regional”³¹². De fato, o texto osmaniano evolui para uma representação não mimética da realidade, que privilegia e explicita o caráter artificial e artesanal da criação literária, rejeitando a ilusão da ficção como imitação da realidade extratextual. O universo ficcional é construção de palavras, os

³⁰⁷ Cf. BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, op. cit.

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ Idem.

³¹⁰ ALMEIDA, H. (Org.). *O sopro na argila*, op. cit., p. 11.

³¹¹ LINS, O. *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 200. Questionado sobre uma possível filiação a “correntes” vanguardistas da literatura brasileira, Lins assim responde: “Hoje em dia é muito difícil estabelecer correntes precisas. Cada escritor de certo nível é um caso isolado: Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Clarice Lispector (...). Só que Guimarães Rosa centrava a sua obra na sintaxe e no léxico, enquanto eu centro a minha na estrutura.” *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 173.

³¹² Cf. BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, op. cit., p. 388.

personagens mostram-se “menos reais do que as letras de seus nomes”³¹³, o espaço é relativo, o tempo um eterno presente. Essa afirmação de valor intrínseco da realidade ficcional não significa uma fuga da história, mas uma definitiva opção por um nítido destaque da representação da realidade empírica em favor de uma afirmação do caráter artificial, simbólico e artístico da literatura, e das possibilidades de reflexão crítica e ampliação de horizontes por ela proporcionados. As novidades são muitas em *Nove, novena*, como já pontuou exaustivamente a crítica ao longo dos anos. Não nos deteremos na análise de aspectos específicos no âmbito interno à dimensão puramente técnico-artística; apenas lembramos *en passant* alguns dos elementos mais destacados: a fragmentação das estruturas, a relativização do espaço e do tempo (a presentificação temporal), a espacialização da narrativa, a rarefação do enredo, a composição dos personagens por aglutinação de partes heterogêneas, a despsicologização dos personagens, a multiplicidade e alternância do foco narrativo, o “eu” abstratizado e ubiquizado, o uso de símbolos gráficos não alfabéticos, a fusão personagem-espaço, a recorrência à estética de outras formas de arte³¹⁴, etc. Além desses todos, há uma ênfase em elementos que nos interessam de modo muito específico neste estudo; elementos que, embora não saltem aos olhos, são determinantes na configuração da arquitetura das narrativas, especialmente o planejamento estrutural acentuado, em que a simetria, a matemática e a geometria comandam mecanismos de combinação variável dos módulos no interior de uma moldura.

Após *Nove, novena* a literatura de Osman Lins ganhará ainda mais fôlego: *Avalovara*, por muitos considerada sua obra prima, é construção poliédrica, geométrica, matemática, enciclopédica, literária, artística. Romance sobre o romance, conquista e história da conquista de uma visão de mundo através da arte, fenômeno estético e epistemológico: hiper-romance³¹⁵. Após *Avalovara* a espiral metaliterária parece, a princípio, voltar-se definitivamente para o próprio interior: o

³¹³ LINS, O. *Guerra sem testemunhas*, op. cit., p. 16.

³¹⁴ Muitos dos aspectos mencionados foram primeiramente assinalados e analisados por Anatol Rosenfeld, José Paulo Paes, João Alexandre Barbosa, João Antonio, Massaud Moisés, Benedito Nunes. Estudos de maior amplitude realizaram Sandra NITRINI, especialmente sobre as questões relativas à ubiquização do eu e ao foco narrativo; mas os estudos sobre o foco narrativo devem a Ismael Ângelo CINTRA sua primeira análise de maior fôlego. O espaço foi tema de análise extensiva de Ana Luiza ANDRADE; Ermelinda FERREIRA dedicou vários e profundos estudos sobre a relação da estética literária com a estética plástica. Referências específicas, bem como uma relação mais extensa dos estudos sobre estes e outros aspectos de *Nove, novena* encontram-se nas Referências Bibliográficas ao final deste estudo.

³¹⁵ Buscaremos justificar tal denominação mais adiante.

“romance” evoluirá para uma progressiva simbiose de gêneros e formas harmonicamente amalgamados em uma única narrativa: *A rainha dos cárceres da Grécia*, seu último livro, romance-ensaio, em que documento e crônica, diário e jornal, discurso lírico e jargão técnico são todos elevados, ironicamente, à condição de discurso ficcional artístico e crítico. A dimensão metanarrativa ganha força ao questionar sua própria forma e gênero, apresentando-se ao mesmo tempo como romance, como diário, como ensaio, e como história, análise e crítica de seus próprios processos de composição, ao mesmo tempo em que critica, com ácida e fina ironia, as excentricidades, exageros e futilidades estéreis da má crítica literária.

3.6 A crítica

Nove, novena nunca chegou a ser nenhum *best-seller*, mas foi um livro muito bem recebido por um determinado público³¹⁶. No entanto, a extrema novidade de muitos de seus elementos narrativos foram também responsáveis por uma rejeição da obra por parte da grande massa de “leitores fáceis”³¹⁷, sob a alegação de que era um “livro difícil” de se ler e de se entender – alegação que continuará a ser pronunciada sobre suas obras futuras. O próprio Lins se manifestará futuramente sobre tal resistência do público:

“O público, infelizmente muito viciado com fórmulas superadas, está percebendo com muita lentidão que o romance não é bombom, algo para ser sugado distraidamente”³¹⁸

Efetivamente, na passagem de *O fiel e a pedra* a *Nove, novena* o texto osmaniano passa de “texto de prazer” a “texto de fruição”, na conhecida distinção operada por Roland Barthes: o “texto de prazer” é aquele que “contenta, enche, dá euforia, não rompe com a cultura, está ligado a uma prática confortável de leitura”; o “texto de fruição” aquele “que coloca em situação de perda, desconforta (chegando até mesmo a aborrecer), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, valores e recordações, faz entrar em crise sua

³¹⁶ Pensamos especialmente naquele tipo de leitor que Antonio DIMAS chama de “leitor inteligente”, em oposição ao “leitor fácil”, in DIMAS, A. *Espaço e Romance*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1994, p. 5.

³¹⁷ Cf. Nota acima.

³¹⁸ LINS, O. Entrevista ao *Jornal do Comércio*, Recife, 16/07/1978. Republicado in LINS, O. *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 265.

relação com a linguagem”³¹⁹. Por isso mesmo, o texto de fruição de *Nove, novena* (e, posteriormente, de *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*), não obstante as afirmações em contrário do próprio autor, é um texto difícil, não é um texto de passatempo desinteressado para leitores despreparados, pois “faz vacilar suas bases”³²⁰, “faz entrar em crise sua relação com a linguagem”³²¹.

Em termos da recepção de *Nove, novena* pela crítica brasileira, há que se levar em consideração ao menos duas instâncias: a primeira, aquela que se atém aos êxitos da narrativa nacional, abstendo-se de traçar paralelos com específicas literaturas ou tendências internacionais – o que não significa que os críticos não as levassem em conta, mas apenas que privilegiaram (ou ao menos assim transparece nos textos da crítica) uma inserção da obra no âmbito específico da literatura brasileira. E a segunda perspectiva crítica, comparatista ou mais puramente de tendência “cosmopolita”, que enveredou pela trilha das aproximações da obra osmaniana principalmente ao *nouveau roman* francês. Lembramos que não se trata de crítica estrangeira, uma vez que somente a partir de 1971, com a publicação de *Nove, novena* na França, Lins começou a ser conhecido e comentado fora do Brasil.

Além de milhares de artigos e ensaios e centenas de dissertações e teses sobre a obra osmaniana, há, até hoje, pelo que pudemos averiguar, pouco mais de dez livros publicados no Brasil e um na Argentina sobre a obra de Osman Lins, que listamos abaixo em ordem cronológica de publicação:

Hill, Telênia. *Osman Lins*. Rio de Janeiro: Agir, 1986. Coleção Nossos Clássicos.

Andrade, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

Nitrini, Sandra. *Poéticas em Confronto - Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec/INL, 1987.

Igel, Regina. *Osman Lins - Uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz/INL, 1988.

Simons, Marisa. *As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas, 1999.

Dalcastagné, Regina. *A garganta das coisas - movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: UNB, 2000.

³¹⁹ BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 58.

³²⁰ Idem, ib.

³²¹ Idem, ib.

- Ferreira, Ermelinda. *Cabeças compostas*. A personagem feminina na narrativa de Osman Lins. Rio: O Autor, 2000.
- Silva, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete*. Reflexões sobre a contribuição artística de Osman Lins. Fortaleza: UFC, 2000.
- Moura, Ivana. *Osman Lins, o matemático da prosa*. Recife: Prefeitura do Recife/Secretaria de Cultura/Fundação de Cultura, 2003.
- Almeida, Hugo (Org.). *Osman Lins*. O sopro na argila. São Paulo: Nankin, 2004.
- Ferreira, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol*. Ensaaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.
- Cariello, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins - Poética de la lectura*. Rosário: Laborde, 2007.
- Camargo, Flávio Pereira. *Nas trilhas da Poética de Osman Lins*. Goiânia: Editora da UCG, 2009.
- Faria, Zênia de, e Ferreira, Ermelinda (Orgs.). *Osman Lins: 85 anos - A Harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2009.
- Nitrini, Sandra. *Transfigurações – Ensaaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec/FAPESP/CAPES, 2010.

No âmbito da primeira instância crítica citada, que privilegia uma análise de *Nove, novena intra muros* da literatura brasileira, “um dos primeiros e melhores artigos a resenhá-lo, em 1966”³²² foi “Nove, novena, novidade”, de João Alexandre Barbosa³²³. A tônica do artigo de João Alexandre Barbosa é a novidade da “construção”, ou seja, da “estrutura” das narrativas, comparadas por Barbosa a “estruturas pictóricas”; o crítico ressalta também que “não se verifica, em nenhum momento, um esforço no sentido de reproduzir dados da realidade”, mas antes de “tornar sensível um universo apreendido através da imaginação poética”. Nesse sentido Barbosa entende que Osman Lins “aproxima-se do desiderato de Paul Klee: a arte não como reprodutora mas como possibilitadora do visível”. Barbosa ressalta ainda alguns elementos que serão sempre retomados em praticamente todas as análises posteriores: o “caráter ornamental da linguagem”, a construção artificial (no “melhor sentido”, isto é, de objeto de arte), uma perspectiva “antes espacial do que

³²² PAES, J. P. “Palavra feita vida”, op. cit., p. 201.

³²³ BARBOSA, J. A. “Nove, novena, novidade”, in *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 12 de novembro de 1966.

temporal da narrativa”, que confere um caráter de simultaneidade e “especialização do elemento temporal”³²⁴, a utilização de sinais gráficos não alfabéticos para indicar os personagens, entre outros.

Também José Paulo Paes ressalta os aspectos inovadores de *Nove, novena*, começando por salientar que o subtítulo de “narrativas”, em vez de “contos”, “já punha implicitamente de manifesto, pela sua abrangência, um desses aspectos”³²⁵ de novidade, ligado à tendência intrínseca da modernidade de “se não abolir, pelo menos pôr em xeque a linha de separação entre formas e gêneros literários”³²⁶. É justamente José Paulo Paes quem primeiro percebe na narrativa “Pentágono de Hahn” uma possibilidade de leitura diferenciada, proporcionada pela estrutura múltipla; define a narrativa como “embrião de romance ou micro-romance”³²⁷. Nessa mesma linha, designa “Conto barroco ou unidade tripartita” como “narrativa de tipo comutativo na qual, sob a égide de um ‘ou’ várias vezes repetido, diferentes alternativas de desenvolvimento do núcleo dramático se sucedem”³²⁸.

Anatol Rosenfeld, em artigo escrito por ocasião da publicação da tradução francesa de *Nove, novena*³²⁹, refere-se ao livro como “uma das mais importantes” obras de ficção que apareceram na década de 60 no Brasil, sobretudo por causa de seus “processos narrativos” extremamente inovadores. Sobre tais processos, Rosenfeld afirma que “não decorrem de cogitações de ordem apenas ‘técnica’ acerca de processos narrativos”³³⁰, e “não são resultado de um jogo ‘formal’ gratuito, mas exprimem uma experiência mais profunda”³³¹; em síntese, Rosenfeld afirma que as inovações técnico-artísticas

“São consequência, em última análise, de considerações ontológicas e antropológicas, de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade, visão que já não é captável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional. É, portanto, a necessidade de abordar esta nova experiência não apenas tematicamente, mas de assimilá-la à própria estrutura da obra, em termos estéticos adequados, para levar o leitor a participar (e não apenas a tomar

³²⁴ Todas as citações deste parágrafo são retiradas de BARBOSA, J. A. “*Nove, novena*, novidade”, op. cit., cf. Nota acima.

³²⁵ PAES, J. P. “Palavra feita vida”, op. cit., p. 202.

³²⁶ Idem, ib.

³²⁷ PAES, J. P., op. cit. p. 203.

³²⁸ Idem, p. 207.

³²⁹ ROSENFELD, A. “O olho de vidro de *Nove, novena*”, op. cit. *Nove, novena* foi publicado na França em 1971, pela editora Denoël com o título de *Retable de Sainte Joana Carolina*. Cf. Nota 306.

³³⁰ Idem.

³³¹ Idem.

conhecimento) dessa experiência, que forçou Osman Lins a renovar a sua arte de narrar.³³²

Quanto à outra vertente da crítica brasileira - a que chamamos de tendência “cosmopolita” -, já desde a publicação de *Nove, novena*, em 1966, as aproximações ao *nouveau roman* francês foram constantes, às vezes para postular um parentesco próximo, às vezes para negá-lo ou relegá-lo a graus diversos de distanciamento. Sandra Nitrini, em seu livro *Poéticas em confronto – Nove, novena e o Novo Romance*³³³, passa em revista tanto a crítica estrangeira (francesa em especial) quanto a crítica brasileira contemporânea ao lançamento de *Nove, novena* no Brasil. Nitrini aponta justamente que a crítica brasileira³³⁴ de imediato identificou um parentesco com o *nouveau roman*, enfatizando porém que

“as colocações da crítica brasileira negam, implicitamente, uma influência direta do Novo Romance Francês sobre Osman Lins ou uma apropriação voluntária, por parte do nosso romancista, da estética dos *nouveaux romanciers*, admitindo, no entanto, um parentesco entre eles.”³³⁵

Com relação à crítica francesa (que depois servirá de base para a crítica alemã, e estrangeira em geral) Nitrini lembra que o *leitmotif* adotado como regra por praticamente toda a crítica jornalística e editorial encontra-se em um único parágrafo do “Prefácio” de Leyla Perrone-Moisés à primeira edição de *Retable de Sainte Joana Carolina*³³⁶. De fato, como bem afirma Nitrini, Leyla Perrone-Moisés não enfatiza o paralelismo, nem jamais sugere uma influência da estética do Novo Romance sobre o autor brasileiro. Muito pelo contrário, Perrone-Moisés afirma que Osman Lins tomava conhecimento das pesquisas técnicas dos *nouveaux romanciers* à medida em que estas lhe eram apontadas³³⁷. Essa realidade não podia impedir, porém, que a crítica francesa se sustentasse sobre as bases que possuía; e, comparando Osman Lins aos (quase únicos) autores brasileiros conhecidos na França - Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Jorge Amado -, diferencia-o destes, bem como

³³² ROSENFELD, A. “O olho de vidro de *Nove, novena*”, op. cit.

³³³ Op. cit.

³³⁴ Sandra Nitrini cita em seu livro, como exemplos dessa aproximação, as críticas de Ricardo RAMOS (“Nove, novena”, publicado n’*O Estado de São Paulo* de 8 de maio de 1967), Aguinaldo SILVA (“Nove, novena é boa novidade”, in *Última Hora*, 10 de agosto de 1966), Guilhermino CÉSAR (“O obstinado Osman Lins”, *Correio do Povo*, 30 de setembro de 1978) e Leo Gilson RIBEIRO (não cita a fonte, que diz não ter conseguido localizar).

³³⁵ NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 29.

³³⁶ Op. cit.

³³⁷ Cf. PERRONE-MOISÉS, L. “Prefácio” à *Retable de Sainte Joana Carolina*, op. cit.

dos autores franceses mais “tradicionais”, aproximando-o definitivamente aos *nouveaux romanciers*, que eram os que, naquele momento, na França, opunham-se à narrativa tradicional. O próprio Lins, tendo conhecido e entrevistado autores, lido obras do *nouveau roman*, e até mesmo afirmando compartilhar muitas concepções estéticas com Robbe-Grillet, não descarta absolutamente ter sofrido influências inconscientes, mas afirma não se empolgar com as formulações teóricas, e principalmente não tentar (conscientemente), de modo algum, realizar na prática o que a teoria do *nouveau roman* propõe³³⁸.

A estudiosa franco-germânica Gaby Kirsch dedicou sua tese de doutorado ao estudo da recepção da obra de Osman Lins na França e na Alemanha³³⁹, ampliando posteriormente os estudos para outros países de língua francesa e alemã³⁴⁰. Gaby Kirsch faz uma cuidadosa e detalhada análise das traduções, das edições e da crítica subsequente às publicações. Em geral a crítica de língua francesa é bastante favorável, embora Lins seja quase sempre segundo em comparação com Jorge Amado, salientadas as diferenças estruturais mais do que as semelhanças temáticas. Sobre estas últimas Kirsch afirma serem constantes as referências aos canaviais, à miséria, à seca, aos nascimentos e mortes pletóricos, aos fazendeiros e aos êxodos³⁴¹. Todos esses “ingredientes brasileiros”³⁴², ao mesmo tempo em que suscitam uma certa curiosidade pelo exótico, determinam também, segundo alguns críticos, um certo distanciamento cultural que dificulta a leitura. Cristophe Stolorow, por exemplo, afirma explicitamente que o público francês tem dificuldade em entender a literatura de Lins porque sua obra, “apesar de ter alcance universal, parece traduzir a carga de sofrimentos muito específicos de seu povo, uma paciência e uma força de suportar o sofrimento que nos é difícil de compreender”³⁴³.

Em relação à crítica de língua alemã, temos um retardo temporal considerável e que certamente terá atenuado o confronto com a poética já exaurida do *nouveau roman*: *Nove, novena* só foi traduzido e publicado na Alemanha em 1978, dois anos

³³⁸ Cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 34-35.

³³⁹ KIRSCH, G. *Poética da tradução e recepção estética: Nove, novena na França e na Alemanha*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 1998.

³⁴⁰ Cf. KIRSCH, G. “Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã”, in ALMEIDA, H. (Org.). *O sopro na argila*, op. cit.

³⁴¹ Cf. KIRSCH, G. “Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã”, op. cit., p. 123.

³⁴² Idem, *ibidem*.

³⁴³ STOLOROW, C. “Retable de Sainte Joana Carolina d'Osman Lins”, in *Combat*, Paris, 24 février 1972, Apud KIRSCH, G. “Recepção da obra de Osman Lins...”, op. cit., p. 126.

após a publicação de *Avalovara*. Também no caso das traduções em língua alemã, a tônica é o apelo aos mais conhecidos nomes de Jorge Amado e Guimarães Rosa, enfatizando porém as especificidades dos experimentalismos osmanianos; a novidade é que muito mais frequentemente do que na França Lins é associado aos grandes escritores da América Latina: Borges, Cortázar, García Márques, Lezama Lima, Carpentier³⁴⁴.

A crítica de língua inglesa é praticamente toda póstuma, pois somente em 1980 veio à luz a primeira tradução de um romance de Osman Lins: *Avalovara*, traduzido pelo premiadíssimo Gregory Rabassa³⁴⁵. Rabassa, tradutor e amigo de Cortázar (este último grande admirador da obra osmaniana³⁴⁶) certamente influenciou a (exígua) crítica norte-americana sobre Lins: em termos gerais nosso autor pernambucano é colocado no mesmo nível do argentino Cortázar, do colombiano García Márquez e do cubano Lezama Lima³⁴⁷. Compartilha com os três, além da qualidade literária, uma “visão cósmica que acumula referências históricas múltiplas”³⁴⁸; e, com o último, compartilha também a baixa aceitação do público, pela dificuldade de leitura - dificuldade da língua, no caso de Lezama Lima, da estrutura no caso de Lins, segundo afirma Gregory Rabassa³⁴⁹.

Obviamente a crítica brasileira serviu-se do conhecimento das obras e da crítica estrangeira para dimensionar o porte das inovações da obra de Lins; sem dúvida, a inicial suposição de uma proximidade maior com as técnicas do *nouveau roman* fez com que se olhasse com profunda atenção os artifícios narrativos

³⁴⁴ Cf. KIRSCH, G. “Recepção da obra de Osman Lins...”, op. cit., p. 128.

³⁴⁵ LINS, O. *Avalovara*. New York: Alfred Knopf, 1980. Seguiram-se, realizadas por Adria FRIZZI, as traduções de *Nove, novena* (*Nine, novena*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1995) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (*The Queen of the Prisons of Greece*. Normall, Illinois: Dalkey Archive Press, 1995).

³⁴⁶ Cortázar declarou que se tivesse escrito *Avalovara*, estaria tão realizado que não precisaria escrever mais nada por pelo menos vinte anos. Cf. LEMOS, G. “Meu amigo Osman Lins”, in Suplemento Cultural do *Diário Oficial de Pernambuco*, maio-junho de 1998, edição especial dedicada a Osman Lins.

³⁴⁷ Cf. RABASSA, G. “Osman Lins and *Avalovara*: the shape and shaping of the novel”, in *World Literature Today*, 53, winter 1979, p. 30.

³⁴⁸ MACHADO, A. M. “Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana”, in *Colóquio/Letras* 33, set. 1966, p. 30.

³⁴⁹ Cf. a interessante entrevista de Gregory Rabassa a *The Feed Book Issues*, disponível em http://www.feedmag.com/book2/re_rabassa.html, acessada em 21 de janeiro de 2011. A Ana Luiza Andrade devemos a informação sobre a repercussão da obra osmaniana junto à crítica norte-americana, não somente através de seus textos, mas também dos diálogos e orientações, durante as aulas na disciplina “Teoria das ficções” (Os gestos como meios: o romance-crônica, o romance-cinema, autobiografia, auto-retrato), frequentada no segundo semestre de 2007, no programa de pós-graduação em literatura da UFSC. Ana Luiza Andrade foi professora de literatura brasileira em Yale e Harvard, estudou, traduziu e contribuiu para divulgar a obra de Osman Lins nos Estados Unidos (traduziu, p. ex., juntamente com Fred P. Ellison, o conto “Domingo de Páscoa”).

utilizados por Lins, identificando suas nuances e sutilezas por contraste ou analogia com seus precedentes franceses³⁵⁰. Em geral, a crítica estrangeira é extremamente positiva, prolífica até em dispensar elogios à obra de Osman Lins. A melhor crítica francesa, em alguns momentos chegou a atribuir a *Nove, nove* um lugar de enorme destaque: o crítico Maurice Nadeau (diretor da editora Denoël), por exemplo, considerou a obra de Lins como um dos cinco melhores lançamentos ficcionais do ano de 1971, na França³⁵¹. Não faltam, porém, críticos que aludem à dificuldade de leitura e compreensão devida em parte aos experimentalismos (que tornam a leitura por vezes cansativa), em parte ao distanciamento cultural (que impede uma precisa atribuição de sentido). Embora redutora, não é incorreta a afirmação de que as críticas referentes à *Avalovara* e à *Rainha dos cárceres da Grécia* seguem os mesmos parâmetros delineados acima, salientando, para o primeiro, a complexidade da estrutura (ora como fator positivo, ora como negativo), e para o segundo (a prescindir da óbvia dificuldade de categorização em um gênero específico: romance? diário? ensaio?) a interpenetração dos vários níveis de realidade metaliterária, novamente ora como qualidade, ora como defeito da obra.

Poderíamos continuar com a lista de críticos e críticas, ampliando consideravelmente a quantidade de detalhes sem dúvida extremamente interessantes sobre a recepção e as análises de *Nove, novena* quando de sua publicação e nos anos imediatamente seguintes, no Brasil e no exterior; mas, sem a pretensão de exaurir o tema, cremos tê-lo delineado em grandes linhas: enquanto a crítica brasileira leu *Nove, novena* como uma verdadeira revolução no âmbito da narrativa nacional, a crítica europeia (leia-se francesa, e posteriormente alemã), de certo modo padecendo de uma certa miopia devida à própria auto-atribuição de centralidade³⁵², restringiu-se, mais ou menos superficialmente, a uma aclamação da bravura de um autor que superou “as vias tradicionais do romance brasileiro evocador e narrativo”³⁵³, afiliando-se a uma corrente estética nascida e maturada no

³⁵⁰ Esse é, inclusive, o movente declarado de Sandra Nitrini, ao realizar a pesquisa que deu origem a *Poéticas em confronto*: “delinear nitidamente as fronteiras entre o romancista brasileiro e os ‘nouveaux romanciers’.” NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 37.

³⁵¹ Cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 18.

³⁵² Sobre a questão da “centralidade” ou “universalidade” em oposição à “periferia” tanto no âmbito da produção artística quanto da crítica, e as respectivas interferências e interações, baseio-me no excelente artigo de SCHWARZ, R. “Leituras em competição”, in *Novos Estudos CEBRAP*, nº 75. São Paulo, julho de 2006. Mas cf. também CASANOVA, P. *A república mundial das letras*, op. cit.

³⁵³ “Littératures ibériques et latino-américaines”, in *Bulletin critique du livre français*. Paris, août/sept. 1972, Apud NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 22.

centro: Paris. Naturalmente essa imagem é grosseiramente indicativa de uma situação amplamente matizada e seriam necessários mais estudos para historiar e determinar com precisão as linhas de interpretação das críticas brasileira e estrangeiras³⁵⁴.

Seria impossível resumir milhares de páginas lidas sobre a obra de Lins – nem é nosso escopo neste trabalho fazer um estudo profundo sobre a crítica da obra osmaniana; mas, da análise dos livros, ensaios, artigos, resenhas, resta um saldo extremamente positivo: autor premiado desde o primeiro romance, a partir do lançamento de *Nove, novena*, começa a dividir o foco, dentro e fora do Brasil, com autores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Tal acolhida privilegiada pelas mais altas esferas de profissionais da leitura infelizmente não se traduz em semelhante recepção pela massa de leitores, motivo pelo qual Lins – embora quase unanimemente aclamado pela crítica - nunca foi tão conhecido quanto Clarice, Rosa ou Jorge Amado (para citar um autor mais popular). Os “profissionais da literatura” (escritores, críticos, acadêmicos, tradutores) formaram – e ainda formam – seu mais fiel e entusiasmado público.

Em nenhum momento das críticas brasileira ou estrangeira encontramos referências a uma leitura das narrativas osmanianas como *literatura combinatória*, que ora nos propomos a apresentar; e há apenas poucos trabalhos em que se trata *Avalovara* como *hyper-romance*. *Nove, novena* e *Avalovara* serão objeto da análise específica que nos interessa (na perspectiva da literatura combinatória hipertextual e do hyper-romance) mais adiante.

³⁵⁴ Além de Sandra Nitrini, os estudos de Gaby Kirsch sobre a recepção da obra de Osman Lins no âmbito geográfico-linguístico francês e germânico são extremamente interessantes e precisos; Ana Luiza Andrade comenta brevemente sobre as traduções e a recepção da obra osmaniana nos Estados Unidos; mas há espaço e desejo para estudos similares em outros âmbitos geográfico-linguísticos.

CAPÍTULO IV - A LITERATURA COMBINATÓRIA

“La struttura è libertà, produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo.”³⁵⁵

4.1 O período parisiense

É certo que não seria razoável definir tempo e espaço para uma revolução do espírito dos tempos; todavia, não é difícil determinar, no âmbito do século XX - e especialmente no período em que Calvino e Lins viveram e produziram - um dos eixos dessa mudança em direção a uma nova concepção epistemológica que afetará as artes em geral: a França da década de sessenta. E será justamente em Paris, na década de sessenta, que Calvino e Lins, como escritores já afirmados, irão viver por um período, breve de poucos meses no caso de Lins, longo de muitos anos no caso de Calvino³⁵⁶. Não obstante as diferentes durações do “período francês”, é uma experiência que certamente muito acrescentou à visão de mundo, da sociedade, da arte e da literatura, com consequentes reflexos na poética dos dois autores. Naturalmente não se pode medir a intensidade dessa experiência, nem especificar quantos e quais seus reflexos diretos na produção subsequente; e por isso não se deve supervalorizar a importância dessa experiência, especialmente pelo fato de que tratamos de escritores maduros, intelectuais de sólida formação, certamente não facilmente influenciáveis nem permeáveis a modismos. No entanto, em leitura retrospectiva, as primeiras obras de ficção após a chegada a Paris atestam uma mudança profunda acontecida ou mais provavelmente maturada em contato com as propostas poéticas diversas, com o clima cultural e intelectual múltiplo e dinâmico da filosofia, da arte e do pensamento de vanguarda da França dos anos 60.

É um momento, esse do período parisiense, em que as atenções dos dois escritores se bifurcam da literatura para as artes e as ciências; mais diretamente

³⁵⁵ CALVINO, I. “Introduzione” a QUENEAU, R. *Segni, cifre e lettere e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1981, p. III.

³⁵⁶ Calvino se estabelece estavelmente (por 13 anos) na França somente em 1967, mas já em 1965 passava muito tempo em Paris. O primeiro livro que lança após ter se estabelecido na França é *Ti con zero*, de 1967. 1965 é o ano de lançamento de *Le cosmicomiche*.

para as artes visuais no caso de Osman Lins, para as ciências no caso de Calvino. Ciência não como dado objetivo ou matéria a ser estudada; arte não só como tema a ser retratado; mas ambas, arte e ciência, como princípio de organização dos dados³⁵⁷, como possibilidade de acesso aos conhecimentos, como processo informador de uma prática contínua de aquisição de consciência, de si e do mundo (mundo escrito e mundo não-escrito); a ciência como possibilidade de conhecimento do homem e do mundo, e como possibilidade de revisão da história; a arte, exacerbando ironicamente a autoreferencialidade tipicamente moderna, como representação e ao mesmo tempo questionamento de seu próprio valor de representatividade; ambas como elementos fundamentais na constituição de um saber narrativo próprio e intrínseco à forma literária – mas conectado em rede a inúmeros outros saberes. E é com esse *status* de princípio informador que uma dimensão científica virá se incorporando à *práxis* literária de Calvino. Embora tenha a ciência em alta consideração³⁵⁸, será muito mais impactante para Osman Lins o contato com a arte francesa, italiana e europeia em geral: segundo suas próprias palavras, o conhecimento da pintura, da arquitetura, dos vitrais, da perspectiva barroca, marcou definitivamente a evolução de sua poética.

Ainda no final dos anos cinquenta, a ciência, que tivera, na década anterior, praticamente um único padrão, a guerra, ao mesmo tempo em que dava o tom do progresso, começava a reconhecer seus limites. Em Paris, devido à ebulição cultural, intelectual, artística, respirava-se um ar de liberdade de pensamento, de teorizações e revisões de conceitos em todas as áreas, um fermento histórico que iria desembocar no grande ponto de referência da cultura humanística ocidental pós-segunda guerra: maio de 68.

³⁵⁷ Cf., por ex., a afirmação de Marcel Bénabou, membro do Oulipo, sobre a obra de Calvino: “Todos os seus livros (...) se apresentam, por certos aspectos, como uma etapa de un percurso no qual pouco a pouco se recorre produtivamente a todos os campos do saber: ciências exatas (principalmente as matemáticas), ciências humanas (sobretudo história e geografia), ciências da linguagem (linguística). Em segundo lugar, como para Queneau, a ciência não é concebida somente como fonte de inspiração, mas é utilizada, graças às suas possibilidades de formalização, como princípio de organização da matéria literária” (BENABOU, M. “L’Oulipo tra Francia e Italia: l’esempio Calvino”. In ARAGONA, R. (Org.). *Italo Calvino. Percorsi potenziali*. San Cesario di Lecce: Piero Manni, 2008). Cf., também de Bénabou, “Si par une nuit d’hiver un oulipien”, in *Magazine littéraire*, 274, fev 1990, p. 41-44.

³⁵⁸ Lembramos a afirmação de Lins: “Minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka: *Esthétique des Proportions dans La Nature et dans les Arts e Le Nombre d’Or*. (...) Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas.” LINS, O. “Alegoria da arte do romance” (1974), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 179.

“O que aconteceu durante os Anos Sessenta é algo que mudou profundamente muitos dos conceitos que nos circundavam, mesmo que se continue a chamá-los pelos mesmos nomes. Não sabemos ainda o que significará tudo isso como efeitos últimos sobre o futuro da nossa sociedade, mas já sabemos que houve uma revolução da mente, uma reviravolta intelectual. Se tivéssemos que dar uma definição sintética desse processo, poderíamos dizer que *a ideia de homem como sujeito da história acabou*, e que o antagonista que destronou o homem deve-se ainda chamar homem, mas um homem bem diferente de antes: o que significa o gênero humano dos ‘grandes números’ em crescimento exponencial em todo o planeta, a explosão das metrópoles, a ingovernabilidade da sociedade e da economia, qualquer que seja o sistema a que pertençam, o fim do eurocentrismo econômico e ideológico, e a reivindicação de todos os direitos por parte dos excluídos, dos reprimidos, dos esquecidos, dos inarticulados. Todos os parâmetros, as categorias, as antíteses que usávamos para definir, classificar, projetar o mundo foram postos em questão. Não somente aqueles mais ligados a valores históricos, mas também aqueles que pareciam ser categorias antropológicas estáveis: razão e mito, trabalho e existência, macho e fêmea, e até mesmo as polaridades das topologias mais elementares: afirmação e negação, alto e baixo, sujeito e objeto.”³⁵⁹

É claro que nesse universo complexo as difíceis questões ideológicas – especialmente se considerados os contextos de origem de ambos os autores – são parte importante de suas reflexões; sendo assim, não poderiam deixar de fazer parte de seus projetos estéticos – o que não significa necessariamente que adquirirão maior espaço no texto. Ao contrário, no caso de Calvino, a dimensão política, antes premente, acaba absorvida e camuflada sob o verniz literário³⁶⁰; uma espécie de “engajamento histórico” vai, de certo modo, substituindo o engajamento político com o passar dos anos, tanto na literatura de ficção quanto nos ensaios de teoria e crítica. No caso de Osman Lins, embora central, a questão política é ainda menos explícita, ao ponto de passar despercebida à maioria dos leitores:

“O *Retábulo de Santa Joana Carolina* é uma narrativa a meu ver política, e altamente violenta, enquanto a maioria das pessoas tende a ver naquele texto uma narrativa quase religiosa, a partir inclusive do título, mas ela é a narrativa de um protesto violento contra o modo de como o pobre é tratado no meu país.”³⁶¹

³⁵⁹ CALVINO, I. “Usi politici giusti e sbagliati della letteratura” (1976), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 286-287. Grifos meus. Trad. bras., p. 339.

³⁶⁰ Cf. especialmente *La giornata di uno scrutatore* (Torino, Einaudi, 1963), *La nuvola di smog* e *La formica argentina* (Torino: Einaudi, 1965). Um caso à parte, pois explícito, é o conto “La gran bonaccia delle Antille”, publicado (*Rivista Città Aperta*, nº 4-5, jul 1957) logo após a saída de Calvino do Partido Comunista Italiano; o conto é uma ácida crítica do autor ao “imobilismo” do partido, ou seja, ao conservadorismo, à incapacidade de autocrítica, à incapacidade de renovar-se e opor-se efetivamente à Democracia Cristã, partido conservador de extrema direita, ligado ao Vaticano. O conto remete imediatamente a uma raiz gramsciana: lembre-se a dura crítica ao imobilismo do Partido Socialista publicada por Antonio Gramsci na revista semanal de cultura socialista que dirigia, *Ordine Nuovo*, em 08 de maio de 1920, após o fracasso da greve geral de abril.

³⁶¹ LINS, O. “O desafio de Osman Lins” (1976), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 220.

Na verdade, a própria escolha dos temas revela um enquadramento ideológico, não explícito porque não discutido no texto, mas absolutamente presente no retrato da situação. Lígia Chiappini, comentando a obra de Umberto Eco, faz uma excelente síntese desse processo subjacente à interpretação:

“Coerentemente com os princípios da Semiologia, [Eco] considera a circunstância um elemento que está fora da mensagem, extra-semiológico, portanto, mas sabe que, mesmo estando fora, a circunstância influi na mensagem, enquanto orienta a sua decodificação. O mesmo acontece com a *ideologia* que está fora da *retórica*, pois aquela pertence ao ‘universo do saber’ e esta ao ‘universo do signo’: mas a ideologia só se exprime através da retórica. O homem só revela o que é (sua cultura, seus tabus, seus sistemas de expectativa psicológica) na maneira como utiliza a linguagem.”³⁶²

Justamente: na maneira como utiliza a linguagem o homem se revela; de modo especialíssimo o escritor, para quem a linguagem é método, meio e fim. Através da linguagem o escritor revela o que sabe – e o que lhe falta – do mundo e de si. Mais do que as outras formas de arte, a literatura tem a capacidade da auto-reflexividade, portanto apresenta-se enquanto apresenta o que não é, discute-se enquanto discute o que lhe é diferente (ou indiferente), é si mesma enquanto é outra, é verdadeira enquanto finge. A literatura tem seu saber específico – que está codificado na linguagem, e no entanto (como a ideologia) extrapola o âmbito da linguagem - mas seu discurso múltiplo, através da expropriação paródica dos discursos de outros saberes, adota diferentes perspectivas que revelam diferentes formas de conhecimento; e assim representa um repertório inesgotável de formas de abordagem e interpretação de outros saberes e histórias de que é feita a grande História, a ciência, a arte. Quando um vento contestador ameaça os parâmetros estáveis e renova os discursos dessas instituições sócio-antropológicas, essa revolução inevitavelmente se tornará também conquista estética: um novo modo de ver tempo e espaço se reflete no modo insólito de representá-los na pintura, no cinema, na música, no texto literário.

Restringindo o olhar ao âmbito da literatura, no pós-guerra uma nova visão de mundo, uma dimensão (para-científica) relativista, não linear, já ensaiada desde o começo do século, incorpora-se ao ponto de vista narratorial; uma atenção maior à estrutura narrativa se anuncia como proposta de gêneros literários inovadores;

³⁶² LEITE, L. C. M. “Apresentado Eco”, in *Língua e literatura* - Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, a. 1, nº 1. IEB-USP, São Paulo, 1972, p. 209.

fórmulas, equações, teoremas, teorias, conceitos, estruturas e modelos de outras artes e ciências, como fatores e elementos que auxiliam na compreensão do mundo (da História), são chamados a fazer parte de uma experiência epistemológico-estética unificadora; esses e outros elementos tornam-se tema e esquema de novas formas ficcionais, de novos modos de narrar mundo externo e mundo interno.

Todos esses são elementos que aparecem e que evoluirão nas obras futuras de Lins e Calvino, beneficiários ambos do contato, direto ou indireto, com o grupo de estudos semióticos de Greimas, Todorov, Barthes, bem como com experimentos como o do *Nouveau Roman*, cuja fundamentação fenomenológica³⁶³ pressupõe um olhar de cientista por parte do escritor, ou do OULIPO³⁶⁴, cujo princípio básico era a aplicação de regras matemáticas e combinatórias à análise e produção de literatura. Mas também tirarão grandes lições do contato com outros escritores, artistas e pensadores³⁶⁵. Isso não significa que Lins ou Calvino compartilhem processos ou técnicas com os escritores franceses, mas sim que refletem sobre sua prática³⁶⁶ sob uma ótica comparatista. Seria temerário arriscar afirmações sobre o quanto o ambiente parisiense influenciou a produção de Lins e Calvino; mas, ao contrário, parece razoável afirmar que durante o “período parisiense” embora não se complete pelo menos chega a bom termo o processo de maturação estética que trará à luz os primeiros grandes experimentos estilístico-formais e temáticos osmanianos e calvinianos. Lins admite-o explicitamente:

“Minha temporada na Europa foi muito importante, porque eu a levei muito a sério, estabeleci programas muito rígidos de visitas a museus, concertos, de visitas a determinadas cidades, fui a Arezzo só pra ver certos murais de pedra, fiz uma viagem rigorosa do ponto de vista cultural. E a viagem me marcaria muito porque nela viriam a se definir certas coisas que já se esboçavam no meu espírito antes de partir. Eu diria que a principal experiência desta minha temporada, que me marcou e marcará o

³⁶³ Sobre o tema, cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit.

³⁶⁴ O OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) era, usando a definição do próprio Calvino, “um grupo de dez pessoas que fazem experimentos e pesquisas matemático-literárias”; o grupo foi fundado em Paris por Raimond Queneau e François Le Lionnais nos anos 60. Cf. CAMPAGNOLI, R. e HERSANT, Y. *OULIPO. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*. Bologna: CLUEB, 1985; cf. especialmente a síntese essencial de François Le Lionnais, “Teoria e Storia”, p. 17-21, e a “Piccola storia dell’Oplepo”, p. 28-41 (“Oplepo” é a tradução de “Oulipo” escolhida por Campagnoli e Hersant para o italiano).

³⁶⁵ Durante sua permanência na França Osman Lins conheceu e entrevistou inúmeros escritores, cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit. Mas além dos escritores de ficção, lembramos da forte influência do pensamento dos intelectuais da segunda geração da “École des Annales” sobre todos os campos do saber.

³⁶⁶ Sobre as diferenças fundamentais entre os processos de representação dos escritores do *Nouveau Roman* francês e Osman Lins, ver: NITRINI, S. *Poéticas em Confronto*, op. cit. Já Calvino criticará veementemente a postura da *école du regard*, mas partilhará de parte das convicções do grupo OULIPO (do qual será membro honorário), e adotará em parte seus procedimentos.

resto da minha vida, foi o contato com os vitrais e com a arte românica, a arte medieval em geral.”³⁶⁷

Nove, novena e *Le Cosmicomiche* são os livros de ficção que inauguram definitivamente a nova fase no percurso, a ruptura das estruturas narrativas tradicionais (o que pressupõe uma nova perspectiva epistemológica) e apresentam uma nova tomada de posição diante da literatura, da história, da sociedade, da relação literatura-sociedade, teoria e prática; obras-resultado de uma definitiva superação de uma fase em que, não obstante a indiscutível originalidade dos olhares sobre os temas e do tratamento poético dado a tais temas, a preocupação dos autores parecia concentrar-se ainda prevalentemente no conteúdo, desenvolvido nos limites de seus estilos. A partir, respectivamente, de *Le Cosmicomiche* (1965), e *Nove, novena* (1966), ao contrário, a forma passa a contar muito mais - sem diminuir a importância do conteúdo. *Le Cosmicomiche* não são contos, não são novelas; são simplesmente “cosmicômicas” calvinianas. No caso de Lins a virada é mais radical, as inovações são muitas e profundas. Especialmente o “Retábulo de Santa Joana Carolina”, a mais longa e complexa das nove narrativas de *Nove, novena*, extrapola um enquadramento nas tipologias textuais comuns. É um “retábulo escrito”³⁶⁸. Tais inovações formais são reveladoras de um desvio poético em direção à metaliteratura, não gratuito, mas devido a um novo modo de conceber a relação cognitiva entre mundo escrito e mundo não escrito: ambos são espaços de ação e de conhecimento, arena de produção de saberes múltiplos; e o saber narrativo³⁶⁹ renova sempre sua especificidade na realização da complexidade dos discursos e das formas.

Por isso, paralelamente à profundidade dos temas tratados, torna-se mais evidente também uma função auto-referencial das narrativas: as formas que a escrita pode assumir passam a ser tema essencial. Ao incorporar fundamentos e modelos de outras artes e ciências, são *realizados* progressivamente nos textos ficcionais os conceitos de relatividade de tempo e espaço, não apenas como artifícios literários, mas como representação de uma visão de mundo, de uma busca

³⁶⁷ LINS, O. “O desafio de Osman Lins” (1976), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 212.

³⁶⁸ Cf. NITRINI, S. *Poéticas em Confronto*, op. cit.; cf. também FRITOLI, L. E. *Do ideal e da obra*, op. cit.

³⁶⁹ Sobre a especificidade do saber narrativo, cf. MOREIRA, M. E. R. *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007; cf. também LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002; cf. ainda SOUZA, E. M. “Saberes narrativos”. *Semear*, nº 7, 2002. Disponível em: www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7sem_03.html.

de compreensão e de representação da tradição e da história, mas também da multiplicidade do real, do presente, emulados na arquitetura da narrativa. Nada é gratuito ou produto de uma fantasia extravagante para Calvino ou Lins, mas tudo se assenta no concreto do mundo, dele tira sua matéria e, uma vez reelaborada pela técnica, a ele a restitui:

“Poderíamos mesmo afirmar, sem intenções polêmicas, que o traço específico do ficcionista não é a capacidade de organizar enredos, nem a de retratar personagens. Nem mesmo a de conceber uma estrutura; e sim a capacidade de introduzir em suas obras o mundo sensível, a realidade concreta, o osso do universo.”³⁷⁰

“Eu desconfio muito desse imperativo da criatividade. Eu creio que antes de mais nada é necessário ter uma base de exatidão, método, concretude, senso da realidade... É somente sobre uma certa solidez prosaica que pode nascer uma criatividade: a fantasia é como a geléia, tem que ser espalhada sobre uma sólida fatia de pão. Se não, permanece como uma coisa informe, como uma geléia, sobre a qual não se pode construir nada.”³⁷¹

Exatidão, método, concretude, senso da realidade: que são esses elementos senão a base da própria ciência? E no entanto não são cientistas, são artistas, são literatos; e mesmo incorporando discursos científicos, fundamentos, métodos e modelos de produção de saber, fazem-no em função paródica (em vários níveis de paródia), re-produzindo-os como saber narrativo. Tudo, na literatura madura de Calvino e Lins, é regulado pela razão, pela lógica (frequentemente matemática) interna do “mundo criado”; mas esse “mundo”, uma vez “criado”, já incorporou “o elemento social (...) como fator da própria construção artística”³⁷². Em outras palavras, a “nova visão de mundo” está na base, ou é a própria base das novas formas narrativas privilegiadas por Lins e Calvino a partir de meados dos anos 60: as narrativas modulares, hipertextuais, combinatórias, nas quais veremos processos interestéticos ou pseudocientíficos de caráter matemático-geométrico adotados como regra de composição e organização das estruturas do texto. Tais narrativas, que a partir desse período tenderão cada vez mais a se configurar em módulos semi-autônomos sob uma moldura (ou “microtextos” internamente a um

³⁷⁰ LINS, O. *Guerra sem testemunhas*, op. cit., p. 57.

³⁷¹ Entrevista a B. PLACIDO: “La precisione è utile, parola di Calvino”, in *La Repubblica*, Roma, ed. 24 de setembro de 1985. Disponível também em:

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/09/24/la-precisione-utile-parola-di-calvino.html>

³⁷² CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998, p. 7.

“macrotexto”³⁷³), são representações de um mundo fragmentado, múltiplo, labiríntico, em que o “novo estatuto do saber”³⁷⁴ está definitivamente sobredeterminado pelo conceito de complexidade, e o novo paradigma corresponde a um mosaico epistemológico, de saberes e discursos³⁷⁵ que tendem a afirmar sua autonomia sem, porém, negar suas conexões com outras esferas cognitivas.

4.2 Literatura combinatória

A combinatória é um ramo da matemática que estuda, *grosso modo*, as possibilidades de ordenação de elementos em conjuntos específicos. Um exemplo clássico é o problema das cartas de baralho: quantas combinações (ou, mais precisamente “ordenações”) diferentes são possíveis com um conjunto de 52 cartas?³⁷⁶ Na combinatória matemática a ordem em que os elementos aparecem não importa; chama-se “permutação” o processo específico de cálculo que leva em consideração as maneiras de arrumar *x* elementos em *n* posições, de modo que cada maneira se diferencia da outra pela ordem em que os elementos aparecem, sem repetições³⁷⁷.

Já com a expressão “literatura combinatória”³⁷⁸ referimo-nos, de modo geral, a um conceito de literatura como *ars combinatoria* ou jogo literário em que elementos textuais (módulos ou blocos de formas e dimensões muito variáveis, parágrafos, frases, palavras, letras, fonemas, etc) são permutados e combinados de acordo com regras ou restrições (frequentemente correspondentes a alternativas binárias, à álgebra booleana, equações matemáticas, simetrias lógicas e geométricas, sequências numéricas ou alfabéticas) estabelecidas pelo autor da

³⁷³ Sobre o uso dos termos “microtexto” e “macrotexto” na análise das narrativas calvinianas, cf. CORTI, M. “Testi o macrotesti? I racconti di Marcovaldo”, in *Strumenti critici*, 27, 1975, p. 182-197 (depois in CORTI, M. *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978, p. 185-200); cf. também BONSAVER, G. *Il mondo scritto*, op. cit.

³⁷⁴ Cf. LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*, op. cit., p. 36. Cf. também MOREIRA, M. E. R. *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino*, op. cit.

³⁷⁵ Guido Bonsaver sintetiza muito bem a relação entre estrutura aparente e substrato epistemológico nas narrativas combinatórias de Calvino: “Por um lado, o irromper do macrotexto viria a manifestar-se como sinal da fragmentação de uma moderna visão de mundo, e por outro lado controlaria (e ‘redimiria’) o caos através de uma confortável ordem geométrica”. BONSAVER, G. *Il mondo scritto*, op. cit., p. 75.

³⁷⁶ A resposta é o número 8.065.817.517.094 seguido de 64 zeros.

³⁷⁷ No caso em que se considerem possíveis as repetições, o processo é chamado de “arranjo”; tanto o arranjo quanto a permutação são considerados subdivisões da combinatória.

³⁷⁸ Para uma literatura crítica sobre o tema, cf. Referências Bibliográficas ao final.

obra, de modo a fornecer ao leitor a possibilidade de determinar diferentes sequências de composição e leitura. Desse modo, o papel do leitor não é mais somente o da interpretação, mas de construção de um texto final. O leitor assim assume parte da função autoral, pois o que lhe é oferecido é um método de produção e não um produto final³⁷⁹. A literatura combinatória não é novidade, nem invenção de Italo Calvino ou Osman Lins. Praticada desde a antiguidade, por muitos séculos mantém seu foco quase exclusivamente na poesia, arte combinatória por excelência³⁸⁰.

Mas não faltaram também, ao longo dos séculos, experiências literárias em prosa que se utilizaram fartamente do jogo entre as partes, da combinatoriedade, dos índices vários, da fragmentação, da *mise en abyme*, dos gráficos e mapas, ilustrações, começos falsos, bifurcações, falsos ou vários finais; muitas dessas experiências narrativas seculares não se enquadram passivamente no conceito de “literatura combinatória”, principalmente por não apresentarem uma “regra” de combinação clara, que permita a permutação de elementos ou a escolha de percursos diversos; mas são experiências (algumas das quais veremos mais adiante) que apresentam elementos ou procedimentos que fogem à linearidade padrão do texto apenas escrito convencional. Por outro lado, muitas outras experiências, especialmente as mais recentes, parecem verdadeiramente justificar a denominação. E sem dúvida pelo menos algumas dessas experiências combinatórias (ou potencialmente hipertextuais) mais recentes (séculos XIX e XX) estiveram entre as leituras de Lins e Calvino. A seguir passamos rapidamente em revista alguns exemplos dessas experiências combinatórias, partindo do livro não realizado (Mallarmé), passando pelo quase realizado (Borges), até chegar aos finalmente realizados (Queneau, Cortázar, Perec).

³⁷⁹ Cf. LE LIONNAIS, F. “La Lepo – Il primo manifesto” e “Il secondo manifesto”, in CAMPAGNOLI, R. e HERSANT, Y. *Oulipo - La letteratura potenziale - Creazioni Ricreazioni Ri-creazioni*, op. cit.

³⁸⁰ O uso de procedimentos combinatórios para produzir poemas múltiplos data de muitos séculos; Rabano Mauro (séc. VIII), Cecco Angiolieri (séc. XIII), Arnaut Daniel (séc. XIII), Pascásio de San Giovanni Evangelista (*Poesis artificiosa*, Innsbruck, 1674), Stefano Lepsenyi (*Poesis ludens*, Budapest, Biblioteca Nacional da Hungria, Széchényi, 1551), Caramuel de Lobkowitz (*Primus calamus ob oculos ponens metametricum*, Roma, 1663), Eugenio de Toledo (“Carmine et epistulae”, in *Minumenta Germaniae Historica, Auct. Antiquissima*, 14, ano XIV, 262, Berlim, 1614), Eberardo Alemanno (“*Laborintus*”, citado por Giovanni Pozzi in *Poesia per gioco*. Prontuario di figure artificiose. Bologna: Il Mulino, 1984, p. 102) são alguns dos autores de “poemas combinatórios” dos séculos VIII ao XVIII. Mas já os romanos praticavam esse tipo de exercício de estilo. Cf., sobre o assunto, o excelente estudo de MARTINES, A. *La Letteratura Combinatoria*. Disponível em http://www.teloos.it/company/la_letteratura_combinatoria/htm.

4.3 Alguns precedentes imediatos

Poder-se-ia ser atribuído a Mallarmé, ainda no século XIX, o mérito de ter modernamente buscado o “Livro total”, um projeto que não chegou a realizar, mas no qual estava trabalhando e do qual deixou inúmeras anotações e manuscritos, reunidos e estudados por Jacques Scherer³⁸¹ quase um século mais tarde. O *Livre* idealmente deveria ter uma estrutura dinâmica que refletisse sobre si mesma, sobre a disposição de suas partes, que fornecesse infinitas possibilidades de leituras diferentes, inclusive da esquerda para a direita e de baixo para cima³⁸². Da letra dever-se-ia, segundo Mallarmé, extrair o próprio movimento: sua expansão geraria a palavra, a frase, a página; as próprias páginas seriam móveis, obedecendo a regras de combinação e permutação, de modo que o livro não obrigaria a uma leitura linear, não teria início nem fim. Mallarmé – que dava extrema importância à materialidade do objeto livro³⁸³ e do ato de escrever - previa para o livro uma construção absolutamente artesanal, calculada, em que o acaso e o imprevisto fossem eliminados pelo projeto e pela construção física. Segundo Arlindo Machado, o *Livre* de Mallarmé previa uma estrutura potencial não-linear que somente as atuais tecnologias eletrônicas e informáticas são capazes de produzir efetivamente³⁸⁴. Nesse sentido, seria, se realizado, o grande precursor da moderna narrativa combinatória hipertextual.

Já no século XX, o primeiro exemplo de uma narrativa *potencialmente* combinatória moderna, conhecida por todos, talvez seja *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Jorge Luís Borges (publicado em 1941). Justamente pela estrutura baseada na alternativa binária que vai se desdobrando indefinidamente, pode ser considerado, conceitualmente (porque o texto escrito não realiza efetivamente as possibilidades do livro-labirinto de Ts’ui Pên, que apenas sugere como hipótese), um protótipo de narrativa hipertextual, citado por Calvino como o “modelo da rede dos possíveis”, base da literatura combinatória³⁸⁵. Mas vejamos

³⁸¹ SCHERER, J. *Le Livre de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1978.

³⁸² Cf. SCHERER, J., op. cit., bem como ECO, U. *Opera aperta*, op. cit., especialmente p. 47 a 50. Trad. bras., p. 52 a 54.

³⁸³ Cf. PANEK, B. “Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto”, in *Revista Ars*, vol. 4, nº 8, 2006. A *Revista Ars* é uma publicação do Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP, disponível em <http://www.eca.usp.br/cap/ars8/panek.pdf>. A autora baseia sua análise da obra de Mallarmé na precedente análise realizada por Jacques Scherer, acima citada.

³⁸⁴ MACHADO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 165-166.

³⁸⁵ Cf. CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 131. Trad. bras., p. 134.

brevemente alguns dos mais conhecidos exemplos de literatura combinatória efetivamente realizados – começando com aquele que deu origem ao termo – para, em seguida, explicitar algumas de suas principais características.

4.3.1 Raymond Queneau

Foi François Le Lionnais quem cunhou, em 1961, a expressão “literatura combinatória”, para tentar classificar ou definir o “novo” modelo proposto por Raymond Queneau com seu poema múltiplo *Cent mille milliards de poèmes*³⁸⁶. Essa obra de Queneau não é um comum livro de poesia; Queneau idealizou uma *estrutura produtora* de poemas, montados a partir dos versos por ele escritos. Segundo o próprio Queneau (no prefácio ao livro) a obra permite ao leitor compor cem trilhões de sonetos, todos seguindo as regras clássicas da forma soneto. É “une sorte de machine à fabriquer des poèmes” em número limitado, mas suficiente para ocupar um hipotético leitor (que lesse vinte e quatro horas por dia) por duzentos milhões de anos. Materialmente, o “livro” é composto por dez “folhas”, cada uma separada em quatorze faixas horizontais em que está impresso um verso. Voltando as faixas como páginas, o leitor pode escolher uma das dez versões do mesmo verso (todos têm a mesma métrica e mesma rima final) e montar sua versão do soneto. É claramente um jogo matemático combinatório literário. Embora os versos sejam escritos pelo “primeiro autor” (Queneau), esse modo de “compor” o poema delega uma grande “parte autorial” ao leitor, a quem será atribuída a tarefa (e o prazer, imagina-se) de dispor os versos em uma sequência que melhor o satisfaça.

Há críticos que, com uma certa razão, questionam a definição de Le Lionnais, argumentando que seria o caso de batizar o processo mais propriamente de “leitura combinatória”³⁸⁷, visto que quem efetivamente combina os elementos é o leitor. Mas isso seria limitar o processo todo ao último estágio, que é o da leitura, minimizando a ideação da estrutura, a composição dos versos e o estabelecimento das regras de combinação, estas últimas sempre fornecidas pelo autor – embora nada impeça que o leitor elabore novas regras, mas fá-lo-ia sempre para manipular os versos do autor (ou, em caso contrário, estaria criando uma nova obra). E, mesmo que

³⁸⁶ QUENEAU, R. *Cent milles milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961.

³⁸⁷ Cf. MARTINES, A. *La letteratura combinatoria*, op. cit.

concordássemos com tal objeção à propriedade e correção da expressão “literatura combinatória”, é fato que a expressão logo adquiriu um sentido mais largo, e passou a definir uma ampla gama de procedimentos compositivos, tais como a repetição de uma figura retórica, a distribuição dos elementos, livremente ou segundo uma equação dada, a permutação dos elementos³⁸⁸, e vários outros processos baseados nas potencialidades combinatórias, lógicas, matemáticas, associativas ou multilineares.

4.3.2 OULIPO

Raymond Queneau foi, juntamente com François Le Lionnais, fundador do grupo OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentiel*, ou seja, em tradução livre, ateliê ou oficina ou laboratório de literatura potencial), na França, em 1960³⁸⁹. A “literatura potencial” a que se refere o nome do grupo define o escopo principal de seus fundadores: o de propor esquemas e estruturas, não só mas principalmente baseados em regras de caráter matemático-combinatório ou “contraintes” (restrições), tais como fórmulas e equações, exclusão de uma letra (lipograma) ou de uma classe gramatical, ou, sobre um esquema semiótico, propor a evolução narrativa baseada em movimentos do jogo de go³⁹⁰, de xadrez³⁹¹ ou similares³⁹². Em

³⁸⁸ No âmbito da palavra, os procedimentos mais conhecidos são o simples *acróstico* e o mais elaborado *anagrama*; no âmbito da frase, o *palíndromo*. No âmbito do texto, o *lipograma* talvez seja o mais comum (o lipograma consiste em uma restrição ao uso de uma letra ao longo de todo o texto). Exemplo sublimado de lipograma é romance de Georges Perec, *La disparition*, todo escrito sem a vogal “e”. Lembramos, de passagem, que o palíndromo é a estrutura de composição do “quadrado Sator”, sobre o qual Osman Lins erige todo o edifício de *Avalovara*. Para uma lista dos processos compositivos combinatórios mais típicos do OULIPO, cf. CAMPAGNOLI, R. e HERSANT, Y. *La letteratura potenziale - Creazioni Ricerche Ri-creazioni*, op. cit.

³⁸⁹ Para um histórico detalhado, relação de membros e obras, ou informações atuais, conferir o site oficial do grupo: www.ouliipo.net.

³⁹⁰ O jogo de go é a base estrutural do livro de ROUBAUD, J. (Paris: Gallimard, 1967), constituído de 361 textos, correspondentes às 180 peças brancas e 181 peças negras do jogo.

³⁹¹ O jogo de xadrez é idealmente o esquema do “romance” de Georges PEREC *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978. Trad. bras., PEREC, G. *A vida modo de usar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

³⁹² Na verdade, o OULIPO propunha basicamente duas direções de pesquisa: uma de análise de obras literárias já escritas, buscando evidenciar seu caráter combinatório ou sua “regra” de produção, não ainda satisfatoriamente estudados; e outra direção, que era justamente a proposição de *contraintes*, restrições, regras, modelos, esquemas, como pontos de partida para a produção de novas obras. Cf. CAMPAGNOLI, R. E HERSANT, Y. OULIPO, op. cit., especialmente o “Primeiro manifesto”, escrito por Le Lionnais, e a “Pequena história do Oulipo”, na qual Jean Lescure especifica: “Há, portanto, continua Le Lionnais, duas Lipo: uma analítica e uma sintética. A lipo analítica procura possibilidades que se encontram em certos autores sem que os próprios autores

termos muito gerais poder-se-ia dizer que tais regras tenderiam a “potencializar” a produção de inúmeros textos a partir de elementos primários (palavras, versos, frases, parágrafos, “capítulos”) combinados de maneira variável; eis porque o poema de Queneau *Cent mille milliards de poèmes* foi e continua a ser, no âmbito da poesia, o modelo arquetípico da “literatura combinatória”. Já no âmbito da narrativa, tem paridade de *status* o romance de Georges Perec, *La vie mode d'emploi*³⁹³.

4.3.3 Georges Perec

O romance de Perec *La vie mode d'emploi* é a tal ponto complexo que se torna muito difícil tentar resumi-lo. Começamos pela estrutura, que é um verdadeiro quebra-cabeças: Perec imagina uma espécie de tabuleiro de xadrez com cem casas; cada casa dá nome a um capítulo, e a cada capítulo corresponderia um apartamento do edifício número 11 da rua Simon-Crubellier, em Paris, no dia 23 de junho de 1975, aproximadamente às oito horas da noite. Deveriam ser 100 capítulos; mas na verdade são, na prática, apenas 99. O próprio Perec explica:

“A invenção, no que me diz respeito, parte sempre de uma invenção formal. No início há uma necessidade definida de escrever, e esta necessidade tem sua origem em uma experiência pessoal ou em algo que me acontece e que é depois transformado por meio de uma invenção formal. Para dar um exemplo: a senhora que faz aparecer o diabo nasceu daquela invenção formal porque eu sabia que no capítulo 66 devia aparecer o diabo; estava decidido de antemão, porque o número 66 tem um valor cabalístico; 6 é o número do diabo, sabemos disso até mesmo da leitura daqueles estúpidos livrinhos sobre o ocultismo, e esta personagem de mulher devia fazer aparecer o diabo para suprimir um capítulo, porque, normalmente, segundo o projeto do livro, deveria haver 100 capítulos, enquanto de fato há somente 99. Um capítulo foi suprimido por causa da mocinha que morde o seu biscoito amanteigado. Mais adiante, é necessário que este capítulo desapareça para romper a simetria, para introduzir um erro no sistema, porque quando se estabelece um sistema de *contrainte* é preciso que haja também as *contra-contraintes*. É preciso – e é importante – destruir o sistema de vínculos. Não deve ser rígido, é preciso que seja também um jogo, como podemos dizer, que destoe um pouco; não deve ser completamente coerente; é preciso um *clinamen* – veja-se a teoria dos átomos de Epicuro: ‘o mundo funciona porque no início há um desequilíbrio’. Segundo Klee ‘o gênio é o erro no sistema’.”³⁹⁴

tenham pensado nelas. A lipo sintética constitui a grande missão do Oulipo, trata-se de abrir novas possibilidades desconhecidas dos autores antigos” (Idem, p. 38).

³⁹³ Mas o romance de Perec só será publicado em 1978, dezoito anos após o poema múltiplo de Queneau, de modo que o inserimos nesta seção por ser um dos exemplos canônicos de literatura combinatória e não um dos “precedentes”.

³⁹⁴ PEREC, G. “Conversa com Eva Pawlikowska”, entrevista publicada na revista polonesa *Literatura na Swiecie*, abril de 1981, depois republicada na França in *Littérature*, n. 7, 1983.

Cada capítulo narra o ambiente e os fatos, história e personagens presentes e passados, relativos a um apartamento; a sequência em que se narra também é bastante complexa: a partir do primeiro capítulo, segue-se o movimento do cavalo no jogo de xadrez, de modo a passar somente uma vez por cada casa do tabuleiro, como no esquema a seguir³⁹⁵:

5 9	8 3	1 5	1 0	5 7	4 8	7	5 2	4 5	5 4
9 7	1 1	5 8	8 2	1 6	9	4 6	5 5	6	5 1
8 4	6 0	9 6	1 4	4 7	5 6	4 9	8	5 3	4 4
1 2	9 8	8 1	8 6	9 5	1 7	2 8	4 3	5 0	5
6 1	8 5	1 3	1 8	2 7	7 9	9 4	4	4 1	3 0
9 9	7 0	2 6	8 0	8 7	1	4 2	2 9	9 3	3
2 5	6 2	8 8	6 9	1 9	3 6	7 8	2	3 1	4 0
7 1	6 5	2 0	2 3	8 9	6 8	3 4	3 7	7 7	9 2
6 3	2 4	6 6	7 3	3 5	2 2	9 0	7 5	3 9	3 2
	7 2	6 4	2 1	6 7	7 4	3 8	3 3	9 1	7 6

Há ainda um outro mecanismo de “construção”: a cada casa do tabuleiro são associadas listas, divididas em 42 categorias, tais como objetos, datas históricas, citações literárias, localidades geográficas, comidas, animais, móveis, plantas, cores, etc; na narração de cada capítulo deve aparecer, de modo coerente, um item de cada categoria. Não há uma história global – embora muitas das micro-histórias sejam indiretamente interligadas – pois às vezes há apenas uma descrição detalhada que nos põe diante de uma cena imóvel, ou de um quadro. Mas, ao final do livro, dessa pluralidade de situações, do entrecruzamento das histórias, da multiplicidade de temas e personagens, enfim, do convívio “social” estabelecido através da leitura, fechando a última porta tem-se a impressão de ser mais um morador do edifício; sabemos um pouco *da vida* de cada um dos vizinhos - muito

³⁹⁵ O esquema (tecnicamente chamado de “biquadrado latino”) é apresentado por Marco Fulvio BAROZZI, no artigo intitulado “La letteratura combinatoria”, disponível em: http://www.fisicamente.net/SCI_SOC/index-1758.htm. Os números 1 e 99 indicam o primeiro e o último movimentos do cavalo.

provavelmente de modo mais realista do que se tivéssemos lido algumas poucas histórias “completas” de alguns poucos personagens. Contribui para essa impressão de naturalidade (a naturalidade do relativo pouco conhecimento possível da vida dos outros) o fato de que a simples leitura não revela as inúmeras e complicadas regras de composição autoimpostas por Perec. Daí também a sensação de que o título (“A vida”) é extremamente aderente à intenção do autor: a compreensão de que a vida é regida por inúmeras regras e constrições (do poder, históricas, sociais, psicológicas, afetivas...), às quais subjazemos mas das quais apenas de pouquíssimas nos damos conta.

4.3.4 Marc Saporta

O francês Marc Saporta publicou, em 1962, o “romance” *Composition n. 1*³⁹⁶. O livro é constituído por uma caixa na qual há 142 folhas (ou “fichas”) não numeradas, impressas somente de um lado, não encadernadas, mantidas unidas com uma faixa na qual se lê: “Tantos romances quantos são os leitores. A ordem das páginas é casual: misturando-as, para cada um o seu romance”. Já antes, na capa, está escrito: “Embaralhem as páginas como um maço de cartas e leiam”. Pode-se (ou deve-se) considerar parte do “romance” também a face interna da capa posterior, que traz uma espécie de diálogo do qual participam 17 personagens, dizendo cada um uma frase. Junto com as 142 folhas ou “fichas” vem um cartão um pouco menor, impresso em uma cor diferente da cor das folhas (em preto as folhas, em azul o cartão) com as “instruções de uso” que novamente reproduzem o convite a embaralhar as cartas:

“Convida-se o leitor a embaralhar estas páginas como um maço de cartas. Se quiser, pode também erguê-las com a mão esquerda, como se faz na cartomante. Seja como for, a ordem na qual aparecerão então as diversas folhas determinará o destino de X. Em uma vida, de fato, o tempo e a ordem dos eventos contam muito mais do que a natureza dos próprios eventos. Certamente neste quadro há elementos impostos pela história; a participação de um homem à Resistência e a sua presença entre as tropas de ocupação da Alemanha estão ligadas a uma época bem precisa. E assim os fatos que marcaram a sua infância não podem ser apresentados do mesmo modo em que são apresentados os fatos que constituem a sua experiência de adulto. Mas não é indiferente saber se ele encontrou a amante, Dagmar, antes ou depois do matrimônio; se abusou da pequena Helga quando era adolescente ou homem

³⁹⁶ A versão à qual tivemos acesso foi a tradução em italiano: SAPORTA, M. *Composizione n.1*. Trad. italiana di Ettore Capriolo. Milano: Lerici, 1962.

maduro; se o furto do qual se tornou culpado foi cometido em nome da Resistência ou em tempos menos turbulentos, se o acidente do qual foi vítima não tem nenhuma relação com o furto – ou com o estupro – ou se aconteceu durante a sua fuga.

Da ordem em que se sucederão os episódios individuais depende também que a história acabe bem ou mal. Uma vida se compõe de muitos elementos. Mas infinito é o número das possíveis combinações.”³⁹⁷

Os módulos de texto são escritos todos no presente, como se fossem memórias de fatos ou cenas “recordadas” ou “descritas” pelo narrador que não procura dar-lhes um sentido (crono)lógico, mas, ao contrário, somente presentificá-las. Por isso o texto de cada ficha é um módulo linear que inicia e acaba sem conexões sintáticas que remetam a um antes ou a um depois; os módulos simplesmente se somam para produzir uma história configurada semanticamente e não sintaticamente, o que exige do leitor uma participação necessariamente ativa. Devido a esta estrutura modular *Composition n. 1* é um verdadeiro quebra-cabeças narrativo, inovador em sua forma estrutural absolutamente aberta. Todavia, no que diz respeito à combinatória de Calvino e Lins este “hiper-romance” de Saporta pertence a um filão totalmente diferente³⁹⁸, visto que o jogo proposto ao leitor não segue nenhuma regra que não a de embaralhar as cartas. Isto significa que as combinações possíveis são aleatórias, confiadas totalmente ao acaso, e não a uma lógica³⁹⁹. Segundo os cálculos das possibilidades de combinação ou permutação, o número de configurações seria igual a 269 seguido de 243 zeros.

³⁹⁷ SAPORTA, M. *Composizione n. 1*, op. cit.

³⁹⁸ Parece que da mesma opinião fossem os membros do OULIPO, já que não obstante o caráter absolutamente combinatório de *Composition n. 1*, não aceitaram Saporta como candidato a membro nem mesmo provisório, como se lê na página 190 do *OULIPO Compendium* (remetemos à versão inglesa: MATTHEWS, H. e BROTHIE, A. *OULIPO Compendium*. London: Atlas Press, 2005). É possível que à rejeição tenha contribuído o fato de que o romance de Saporta não se baseia em nenhum jogo matemático-literário, que não responda a nenhuma forma de *contrainte* nem pressuponha regra alguma de configuração ou lógica que determine ou impeça uma ou algumas sequências; de fato, o jogo se apresenta puramente como *paidia* e não como *ludus*, segundo a distinção operada por Caillois. Roger CAILLOIS, no seu *Les jeux e les hommes. La masque et le vertige* (Paris: Gallimard, 1967) chama “paidia” o jogo infantil e espontâneo, a brincadeira, muitas vezes sem regras definidas, mas desenvolvido espontaneamente em torno de um tema; e chama “ludus” o jogo como exercício intelectual de tão maior prestígio quanto mais complexo for. Na Itália Stefano BarTEZZAGHI desenvolveu um estudo muito interessante cujo objetivo era o de aplicar as categorias de Caillois ao âmbito literário; cf. BARTEZZAGHI, S. *Immensi ingranaggi. Caillois, il gioco, la circoscrizione dell'assoluto*. Milano: Marcos y Marcos, 2004. Especificamente sobre o *ludus* calviniano, cf. também de BARTEZZAGHI, S. “Calvino giocatore: regole e giochi della scrittura nello spazio”, artigo publicado em: http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/bartezzaghi.pdf.

³⁹⁹ *Composition n.1* parece corresponder perfeitamente à definição de “texto ideal” formulada por Roland Barthes em *S/Z: uma configuração rizomática formada por lexias “autônomas”, sem início nem final pré-definidos, ao qual se pode ter acesso a partir de qualquer ponto*; cf. BARTHES, R. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, Collection “Tel Quel”, 1970, p. 11. Trad. bras., BARTHES, R. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992; cf. Nota 425, logo adiante.

4.3.5 Julio Cortázar

Em termos de narrativas combinatórias que antecipam o moderno modelo hipertextual, podemos arrolar *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, como um dos modelos mais próximos de Calvino e Osman Lins. Ambos, em mais de uma ocasião, manifestaram sua admiração pela obra do argentino nascido em Bruxelas⁴⁰⁰. O próprio Cortázar explica que há dois modos principais⁴⁰¹ de se ler *Rayuela* (em português, *O jogo da amarelinha*⁴⁰²) - permitidos justamente pela estrutura tipicamente reticular em que o romance é configurado; o primeiro modo é linear: começa-se no primeiro capítulo e se prossegue até o quinquagésimo sexto (o que corresponde à primeira e segunda partes do livro). O segundo modo consiste em iniciar a leitura pelo capítulo 73, ao fim do qual é indicado o próximo capítulo a ser lido, e assim por diante; desse modo a leitura das duas primeiras partes é interpolada pelos capítulos da terceira parte (que no primeiro modo de leitura seriam apenas “complementares”). Vejamos como o próprio Cortázar, no “Quadro de orientação” ao leitor, define seu romance múltiplo ou hiper-romance, e explica as possibilidades de leitura:

“à sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das seguintes possibilidades: o primeiro livro pode ser lido na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra ‘Fim’. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois.

O segundo livro pode ser lido começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo”⁴⁰³

Além disso, o livro é subdividido em “Do lado de lá”, que indica a ação que ocorre em Paris, “Do lado de cá”, que indica os acontecimentos em Buenos Aires, e uma terceira subdivisão que é “De outros lados, capítulos prescindíveis”, em que um claro alter-ego do autor, o personagem-escritor chamado Morelli, apresenta as suas reflexões. É evidente a semelhança da estrutura do romance à de um hipertexto informático, em que muitos módulos, alguns explicitamente declarados

⁴⁰⁰ Julio Florêncio Cortázar nasceu em 26 de agosto de 1914, na Embaixada Argentina em Bruxelas, filho de pais argentinos; cresceu na Argentina.

⁴⁰¹ Em uma entrevista Cortázar afirma que além desses dois modos principais há um terceiro (e melhor) modo (que pode ser entendido como “muitos modos”) em que o leitor pode ler *Rayuela*: simplesmente não obedecer às suas indicações e definir seu próprio percurso de leitura. A entrevista está disponível em: <http://leer-y-charlar.foroespana.com/t304-rayuela-julio-cortazar>.

⁴⁰² CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*. 6ª ed. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. Na Itália a primeira tradução de *Rayuela* foi publicada em 1966, com o título *Il gioco del mondo*. Trad. italiana de Flaviarosa Nicoletti Rossini. Torino: Einaudi, 1966.

⁴⁰³ CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*, op. cit., p. 5.

complementares, estão à disposição do leitor via *links* evidenciados, permitindo que o leitor escolha um percurso ou outro - o que nos permite sem hesitação classificar *Rayuela* como uma narrativa hipertextual (na verdade um hiper-romance⁴⁰⁴).

Todos os exemplos acima compartilham algumas características (realizadas ou em potencial) que tornam um texto literário classificável sob o mesmo alto teto denominado “literatura combinatória”. Vejamos brevemente, a seguir, quais são as principais entre tais características.

4.4 Estrutura modular e narrativa hipertextual

Grande parte das obras literárias em prosa, impressas, hoje classificáveis sob o conceito de “literatura combinatória”, baseia-se no princípio de semelhança ao hoje tão comum hipertexto informático. São muitos os elementos que poderiam ser chamados em causa para advogar a homologia estrutural: uma organização em rede, combinando diversos gêneros, linguagens, códigos (quando além de texto escrito há desenhos, números, mapas, símbolos, gráficos), organizados (ou funcionalmente desorganizados) em módulos semânticos autônomos ou semi-autônomos, e principalmente os vários *links* e as possibilidades de escolha de percursos postas à disposição do leitor. É preciso enfatizar que o conceito de literatura combinatória é muito mais antigo e mais amplo do que o de hipertexto ou de narrativa hipertextual – mesmo que consideremos o hipertexto puramente como forma simbólica, desvinculado do universo cibernético ou do contexto informático. Mas o princípio da “combinatoriedade” dos módulos, ou seja, da possibilidade de escolha de percurso dado ao leitor, é o que caracteriza tanto o hipertexto quanto a literatura combinatória. Na verdade, porém, algo mais acomuna naturalmente hipertexto e literatura: o próprio hipertexto nasceu como *ficção* antes de se tornar uma realidade.

O termo “hipertexto” foi cunhado pelo americano Theodor Nelson nos anos 60, e é atualmente corriqueiro em todas as línguas, faz parte do léxico da informática e significa, *grosso modo*, um texto virtual constituído de “blocos” de informação⁴⁰⁵,

⁴⁰⁴ Do hiper-romance trataremos no capítulo VII.

⁴⁰⁵ Tratando-se de hipertexto, tais “blocos” de informação são constituídos basicamente de texto escrito; mais propriamente chamar-se-ia hipermídia o conjunto de “blocos” de informação constituídos

cujos termos evidenciados constituem acessos (*links*) a outros “blocos” ou hipertextos, e assim indefinidamente.

Mas a história do hipertexto ligado à informática começa realmente com outro cientista americano chamado Vannevar Bush, em 1945. Bush publicou um artigo intitulado *As we may think*⁴⁰⁶, no qual conceitua uma máquina naquela época ainda imaginária, uma bela ficção que chamou de *Memex*:

“um *Memex* é um dispositivo no qual um indivíduo memoriza todos os seus livros, documentos e comunicações, e que é mecanizado de modo que pode ser consultado com extrema rapidez e flexibilidade. É uma extensão pessoal de sua memória. (...) Uma informação seleciona imediata e automaticamente uma outra. Esta é a característica essencial do *Memex*. O mais importante é o processo que permite conectar duas informações.”⁴⁰⁷

Eis aqui acima o que se considera o registro de nascimento do conceito hipertexto, todavia ainda não assim batizado. Bush é o idealizador de uma estrutura em rede, constituída por *paths* interligados por *links*, ainda como teoria - ou como escreve Bush, como “profecia” realizável no futuro. Mas será Theodor Nelson, em 1965, a definir como “hypertext” a série de “produtos”, já realizados, em forma de textos registrados em memória magnética e compartilháveis por vários usuários, através de vínculos associativos. Nelson assim caracteriza o hipertexto:

“Por ‘hipertexto’ entendo um texto escrito, não sequencial, que se ramifica e permite escolhas aos leitores, lido preferivelmente em uma tela interativa (...) pelo modo como é concebido, trata-se de uma série de blocos de texto unidos por ligações que oferecem ao leitor percursos diferentes.”⁴⁰⁸

Está claro que Nelson batiza como “hipertexto” um conjunto binário: um registro em memória magnética, não diretamente acessível (não “visível”) a nossos olhos, e uma manifestação “aparente” desse registro (que Nelson especifica: “texto escrito”) sobre uma tela (devendo passar por um processo de transcodificação para

por imagens, sons, ou quaisquer outras possibilidades que o meio informático permita. O termo “hypermedia” também foi cunhado por Theodor Nelson.

⁴⁰⁶ BUSH, V. “As we may think”, in *Atlantic monthly*, vol. 176, nº 1, parcialmente reproduzido in NYCE, J. M. e KAHN, P. (Orgs.). *From Memex to Hypertext: Vannevar Bush and the Mind Machine*. Boston: Academic Press, 1991. Usamos a versão italiana: BUSH, V. “Come possiamo pensare”, in J. M. NYCE e P. KAHN (Orgs.). *Da Memex a hypertext: Vanevar Bush e la macchina della mente*. Padova: Muzio, 1992, p. 41-62. O texto original de Bush, *As we may think*, está integralmente disponível também em <http://www.ps.uni-saarland.de/~duchier/pub/vbush/vbush.shtml>. Sobre o histórico da evolução do hipertexto, cf. o artigo de Jacques ANIS, “L’ipertesto come ipermetafora”, disponível em *Bollettino '900* - Electronic journal of '900 Italian Literature, <http://www3.unibo.it/bol900/numeri/2005-i/anis/html>.

⁴⁰⁷ BUSH, V. “Come possiamo pensare”, op. cit., p. 55-56.

⁴⁰⁸ NELSON, T. *Literary machines* 93-1. 2ª ed. Sausalito (CA): Mindful Press, 1993, p. 10.

poder se tornar visível sobre a tela). Fica claro que se trata de um “produto” ou “processo” materialmente muito diferente de um texto impresso (ou manuscrito)⁴⁰⁹. Além disso, oficialmente, o termo “hipertexto” nasce sem pretensões artísticas, mas essencialmente práticas: definir “produto” e “processo” de armazenamento e manuseio da informação através da interconectividade por associação de idéias, constituindo uma estrutura reticular. Bush, por exemplo, já previa como hipótese que “formas totalmente novas de enciclopédia aparecerão”⁴¹⁰, baseadas em redes de percursos associativos, já que

“a mente humana (...) opera por associação. A partir de um item salta instantaneamente para o próximo, sugerido por associação de pensamentos, de acordo com uma intrincada rede de percursos transmitidos por células do cérebro.”⁴¹¹

Com o passar dos anos a amplitude semântica aumentou, e o termo hipertexto foi usado para definir, caracterizar ou referir-se a vários produtos ou processos diferentes. Gérard Genette, por exemplo, usa “hipertexto” como termo complementar a “hipotexto”, este segundo como o “texto origem” do primeiro (segundo o exemplo de Genette *Ulisses*, de Joyce, é o hipertexto da *Odisseia* de Homero)⁴¹².

Nesse processo evolutivo não desconsideramos que ao longo de décadas o senso comum praticamente sacraliza o uso do termo como restrito ao meio virtual; e por isso pareceria, a princípio, realmente não ser apropriado o uso do termo para denominar o texto impresso em forma de livro⁴¹³. No entanto, é evidente a homologia estrutural em relação a uma parte considerável daquilo que a princípio, e provisoriamente, abrigamos sob a expressão mais geral “literatura combinatória”, e ora procuramos reduzir a sua variante específica, a narrativa hipertextual.

É preciso, portanto, esclarecer: com “narrativa hipertextual” não remetemos diretamente (embora não descartemos) à narrativa produzida, armazenada ou lida

⁴⁰⁹ A analogia mais adequada, neste caso, parece ser a comparação memória (ideal) do escritor/memória magnética, “lugar” onde estão “registrados” os textos, não acessíveis ao leitor antes de um processo que torne “aparente” tal registro sobre um determinado suporte (tela ou papel).

⁴¹⁰ BUSH, V. “Come possiamo pensare”, op. cit., p. 58.

⁴¹¹ Idem, p. 55. Segundo os neurologistas, é exatamente pelo mesmo princípio de associação que funciona também a memória.

⁴¹² GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982. Trad. bras., GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria A. Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

⁴¹³ Embora, obviamente, essa não seja uma questão fechada: poderíamos, enfatizando que o criador do termo afirma que o hipertexto seria lido “preferivelmente” em uma tela interativa, interpretar o advérbio como possibilidade de extensão a outros meios, primeiro dos quais o impresso.

em computador; tampouco adotamos o termo no sentido genettiano. Mas fundamentalmente adotamos em nosso estudo o **conceito** de “hipertexto” (prévio à realização em meio informático) como critério auxiliar de análise de funcionamento de uma estrutura narrativa dinâmica, associativa, não sequencial, não hierárquica e combinatória; e como o termo define o conceito e não o meio em que ele se realiza, não vemos motivo para rebatizá-lo. Entendemos, portanto, “narrativa de tipo hipertextual” como um caso específico de combinatória literária, em que módulos de texto são postos a disposição do leitor para que este monte, desmonte e remonte seu texto final, estabelecendo percursos possíveis segundo “regras” ou possibilidades “sugeridas” ou disponibilizadas pelo autor. É preciso esclarecer que nem sempre, na narrativa de tipo hipertextual, há uma regra que defina as possibilidades permutativas ou combinatórias; mas sempre haverá possibilidades de escolha de um percurso. A narrativa de tipo hipertextual pode ser simples, contendo somente elementos alfabéticos, ou composta, contendo elementos gráficos não alfabéticos, como símbolos ou imagens de vários tipos. Lins e Calvino produziram narrativas hipertextuais de ambos os tipos.

À pergunta que surge naturalmente: mas não seria uma superinterpretação, um exagero, propor uma leitura hipertextual das obras de Osman Lins e Italo Calvino, sem desvirtuar seus textos, sem trair uma cronologia impositiva de leitura e interpretação?, não temos resposta definitiva, podemos apenas declarar em nossa defesa que nossa intenção é a de utilizar um modelo de análise e interpretação, sem jamais afirmar que os autores das obras em análise, quando realizadas, teriam levado em consideração os mesmos elementos de que disporemos para analisá-las. Poderíamos chamar Umberto Eco em nosso socorro, quando este, retoricamente, se pergunta:

“Quando Lévi-Strauss e Jakobson analisam *Les chats* de Baudelaire trazem à luz uma estrutura que está *além* de suas leituras possíveis, ou será que não lhe dão, ao contrário, uma execução possível somente hoje, à luz das aquisições culturais do nosso século? Nessa suspeita se baseia totalmente *Opera aperta*.”⁴¹⁴

Raquel Wandelli, estudiosa do hipertexto, questiona-se também, retoricamente, se o hipertexto não estaria mais ligado a uma forma de leitura do que a uma concepção de “objeto”; e, embora sabiamente evitando uma resposta direta, prefere ver o hipertexto (entre outras coisas) também como “uma nova forma de ler

⁴¹⁴ ECO, U. *Opera aperta*, op. cit., p. 22. Trad bras., p. 29-30.

velhos textos e revisitar velhas teorias”⁴¹⁵. Enfatiza que embora as teorias sobre o hipertexto tenham sido constituídas nas últimas décadas, “nascem como tributárias e corolárias das reflexões estruturalistas e pós-estruturalistas sobre o texto que se vinham acumulando e sedimentando no final do último século”⁴¹⁶, e que “reassimilam experiências narrativas de épocas distintas e antigas técnicas de linguagem, que vão da oralidade à escrita computadorizada”⁴¹⁷. *Dom Quixote* e *Tristram Shandy* – só para lembrar dois títulos famosos – são citados por Wandelli como textos que já utilizavam “recursos hoje potencializados pelo hipertexto”⁴¹⁸, como “a rede imensa de histórias interpoladas que entrecortam a narrativa do velho Dom Quixote”⁴¹⁹, ou o uso de “recursos que trazem o não-verbal para o campo da linguagem e conferem ao romance uma heterogeneidade hoje intensificada pelo hipertexto”⁴²⁰. Wandelli cita ainda como precedentes da literatura hipertextual o conjunto de

“rébus, acrósticos, emblemas, palíndromos e poemas da literatura ocidental do Primeiro Milênio ou os *haikais* da tradição oriental. Índices, intertítulos, gráficos, linhas de apoio, retransas que permitem várias entradas e saídas do texto sempre fizeram parte da arquitetura das publicações periódicas e jornalísticas, e serviram de modelo para os *front-pages* (páginas de entrada) da Internet. Capas e sumários de revistas e jornais (...) trazem implícito o princípio de escolha de percurso que caracteriza a literatura hipertextual.”⁴²¹

Percebe-se, da citação, que a autora lista gêneros e subgêneros literários e informativos, enfatizando essencialmente duas características: “a quebra da espacialidade bidimensional da página”⁴²² (justamente por trazer o não-verbal para compartilhar com o verbal o espaço da página, processo largamente utilizado por

⁴¹⁵ WANDELLI, R. *Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar*. Florianópolis: Editora da UFSC/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 24. Para uma discussão mais profunda sobre as relações entre hipertexto e teoria literária, cf. LANDOW, G. P. *L'ipertesto: technologie digitale e critica letteraria*. Milano: Mondadori, 1998.

⁴¹⁶ Idem, p. 25.

⁴¹⁷ Idem, ibidem.

⁴¹⁸ Idem, p. 24. A autora aponta como características hipertextuais do *Don Quixote* “a divisão em capítulos (fragmentação), marcados por subtítulos, os prólogos, as linhas de apoio, sumários, dedicatórias e recursos que Genette chamou de paratextos” (p. 24); do *Tristram Shandy* aponta as “digressões, remissões a páginas anteriores, capítulos que surgem interrompendo outros, o metanarrador (...) [que] faz a leitura circular sobre si mesma. Sterne já chamava a atenção para a materialidade do livro, ao interpor páginas em branco que marcam a exclusão de pedaços da história, páginas em negro (...), cruzes e sinais gráficos que indicam o fluxo de leitura.” (Idem, p. 25).

⁴¹⁹ Idem, p. 24-25.

⁴²⁰ Idem, p. 25.

⁴²¹ Idem, ibidem.

⁴²² Idem, ibidem.

Lins, um pouco menos por Calvino) e, devido à interconectividade, a possibilidade de escolha de percursos.

Levando em conta essa última e fundamental característica das narrativas hipertextuais, poderíamos acrescentar outros textos, como o *Orlando furioso*, de Ariosto, que é uma imensa rede de micro-narrativas autônomas, abrigadas sob uma moldura que lhes dá coesão de conjunto. Outro exemplo de narrativas autônomas interligadas é o clássico *As mil e uma noites*, em que as histórias vão se sucedendo *en abyme*, como se novas páginas virtuais fossem abertas via *links* hipertextuais. Até mesmo a *Divina Comédia*, de Dante, totalmente baseada no princípio da simetria e da numerologia - dividida em cem cantos estruturados em três cânticas que retratam os três reinos do além, divididos estes últimos em dez partes cada um - permite ao leitor uma escolha: embora tenha um enredo sequencial em que o leitor acompanha a jornada do personagem narrador Dante, se preferir o leitor pode escolher uma leitura (pensamos em uma segunda leitura, após se ter conhecido toda a estrutura da obra) por tema (pecado ou virtude), por personagem, por lugar, visto que os episódios são autônomos, embora conectados entre si como numa imensa rede universal. Famosa, por exemplo, a simetria dos cantos VI: no Inferno, a política de Florença, no Purgatório, a da Itália; no Paraíso, a do Império.

Outro belo exemplo de estrutura potencialmente hipertextual – “módulos” temáticos independentes, sob uma “moldura” - é o *Decameron*, de Boccaccio, estruturado em cem novelas autônomas mas interligadas “em rede”, divididas em dez temas, desenvolvidos por dez narradores, em dez dias: o leitor pode definir seu percurso, escolhendo por tema, por narrador, por dia.

A própria facilidade de transposição dessas obras ao formato virtual informático⁴²³ confirma nossa certeza de uma possibilidade de leitura hipertextual, acronológica, produtiva, de tais textos literários; basta que para isso privilegiemos como fundamental o critério estrutural da narrativa – que é o que fazemos, em função de nossa perspectiva de análise: lançar um novo olhar às obras e ao mundo que as engendrou. Michel Bernard afirma que “como todas as técnicas de

⁴²³ Cf., por exemplo, os projetos: “Uma rede no ar – os fios invisíveis da opressão em *Avalovara*, de Osman Lins”, liderado pela professora Leny da Silva Gomes, do Centro Universitário Ritter dos Reis, de Porto Alegre, disponível em <http://www.um.pro.br/avalovara/>; cf. também o interessante projeto “Decameron web”, coordenado pelo professor Massimo Riva, da Brown University, (http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/index.php); naturalmente além dessas aqui indicadas há outras versões *on line* das mesmas obras ou suas partes; versões hipermediáticas da *Divina Comédia*, de *Don Quijote*, de *Tristram Shandy*, e de *As mil e uma noites* são tão abundantes na *world wide web* que se torna inviável indicá-las.

comunicação novas, o hipertexto nada faz além de dar a possibilidade de materializar, de exprimir uma nova visão – ao mesmo tempo do mundo e da escrita”⁴²⁴.

4.5 A estrutura reticular e a multilinearidade

Roland Barthes, no final dos anos 60, já falava de um texto ideal como “galáxia de significantes” constituído por “redes múltiplas”. Na verdade, a definição de Barthes radicaliza o conceito de estrutura reticular, pois prevê um texto no qual os “blocos” de palavras poderiam ser conectados segundo percursos múltiplos, sem nem mesmo um início pré-estabelecido definido pela primeira página:

“Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si, sem que nenhuma delas se sobreponha às outras; esse texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; ele não tem começo; é reversível; tem-se acesso a ele por muitas entradas, das quais nenhuma pode ser declarada principal; os códigos que ele mobiliza estendem-se a *perder de vista*, e são indetermináveis (o sentido aqui não é jamais sujeito a um princípio de determinação, mas aberto por um lance de dados); desse texto absolutamente plural os sistemas de significado podem se apoderar, mas seu número nunca é fechado, tendo por medida a infinitude da linguagem”⁴²⁵

O mesmo conceito de redes múltiplas de Barthes é tratado em outra forma por Deleuze e Guattari, que, enfatizando sua dimensão caótica, teorizam o texto como rizoma (em oposição ao texto-árvore), uma estrutura múltipla, ramificada, que se estende livremente em todas as direções, desvinculada de uma raiz principal. Veem o livro não como imagem do mundo, mas como “agenciamento com o fora-do-mundo”, remetendo ininterruptamente a diversas “cadeias semióticas” externas: política, economia, conflitos sociais, ciências, artes⁴²⁶. Também Foucault define a

⁴²⁴ BERNARD, M. “Lire l’hypertext”, in VUILLEMIN, A., LENOBLE, M. (Orgs.). *Littérature et informatique: la littérature générée par ordinateur*. Paris: Artois Presses, 1995, p. 324.

⁴²⁵ BARTHES, R. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, Collection “Tel Quel”, 1970, p. 11. Trad. bras., p. 39. A propósito, notamos que a proposta de leitura que se infere da definição desse “texto ideal” de Roland Barthes parece perfeitamente aplicável ao texto de Marc Saporta, *Composition n. 1* (cf. item 4.3.4, *supra*); mas também a um texto menos radicalmente inovador como *Marinheiro de primeira viagem*, de Osman Lins.

⁴²⁶ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. Deleuze e Guattari especificam como principais características do rizoma os princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro, mesmo tratando-se de códigos ou “linguagens” diferentes; princípio de multiplicidade: contra a linearidade, a favor da conectividade (conceito de grade); princípio de ruptura a-significante: insurreição contra os cortes demasiado significantes entre as

obra literária como um “nó em uma rede” discursiva⁴²⁷, em conexões múltiplas com infinitas outras obras, infinitos outros discursos.

Apesar das diferentes concepções e amplas aberturas, os conceitos de Barthes e Deleuze-Guattari parecem ser bastante aderentes à essência do hipertexto informático, em que a multiplicidade tendente ao infinito, bem como o contínuo deslocamento de centros provisórios, efetivamente acrescenta uma dimensão caótica ao labirinto virtual: teoricamente poder-se-ia passar uma vida inteira saltando entre os trilhões de textos da *world wide web*, sem jamais repetir um texto, sem jamais estabelecer um centro, sem jamais poder indicar com certeza início e fim. Desse ponto de vista, a rede mundial constitui o livro infinito, ao mesmo tempo em uma estrutura definida e em estado de caos. Mas, obviamente, esse conjunto de textos *on line* não é uma narrativa, assemelhando-se mais à borgeana biblioteca de Babel. A passagem de um texto a outro se dá por associação de ideias, como profeticamente predizia Bush em 1945; a coesão (assim como a coerência daí decorrente) é portanto prerrogativa individual – permitida inclusive a não-coesão e a incoerência como escolhas autônomas do leitor/internauta.

Já para a forma de narrativa hipertextual (impressa) de que tratamos, os conceitos demasiado abertos de Barthes e Deleuze-Guattari parecem menos funcionais, pois, tendendo ao infinito, esquivam-se ao estabelecimento de uma “regra” combinatória. Na forma mais comum de narrativa hipertextual de que tratamos, os módulos (mesmo quando constituídos por elementos que vão além do texto escrito estritamente “convencional”, a textos visualmente diferenciados, a representações efrásticas, a imagens, a híbridos, etc) devem ter uma coerência, uma coesão e – tratando-se de texto escrito - uma linearidade individuais; mas como há alternativas de sequências, não há uma linearidade pré-definida para o conjunto. Essa não-linearidade do hipertexto significa simplesmente a não-obediência restrita a uma ordem sequencial única estabelecida pelo autor do texto. Como lembra Alberto Cadioli, em se tratando de texto escrito, no hipertexto “muda a sequencialidade da estrutura do livro, não a linearidade dos textos individuais que o compõem, que, para serem plenamente compreendidos, continuam a ser lidos

estruturas, que acabam por determinar hierarquias; princípios de cartografia e decalcomania: um rizoma não segue nenhum modelo estrutural ou gerativo, não é um decalque, mas um mapa, aberto, desmontável, reversível, adaptável, modificável. Assim também o texto, que não copia o mundo, mas, como “mapa”, remete a ele.

⁴²⁷ FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*, op. cit., p. 25-26.

linearmente”⁴²⁸. O que é óbvio se referido a um texto qualquer, não o é tanto em se tratando de texto literário-artístico, em que uma desorganização estrutural, sintática ou lexical pode ser voluntária. Mas excetuando-se essa possibilidade, o que nos interessa é evidenciar justamente o fato da manutenção da linearidade nos blocos de textos, de modo que seria seguramente mais correto falar-se de multilinearidade ao invés de não-linearidade. Segundo Elisa Russello,

“Nos escritos de muitos teóricos estruturalistas e pós-estruturalistas que rejeitam a linearidade da forma, como Barthes, Derrida, Bakhtin e Foucault, o texto é frequentemente definido em termos de rede. O paradigma da rede aparece recorrentemente nos debates sobre o hipertexto e na teoria da literatura contemporânea. Por outro lado a ideia de hipertexto aproxima-se frequentemente à de labirinto, tipo mais simples de rede.”⁴²⁹

Também Ulla Musarra-Schroeder lembra que Umberto Eco, na sua classificação dos tipos de labirinto, aponta no tipo reticular (ou ciclomático) a categoria mais complexa porque “é uma estrutura na qual cada ponto pode ser conectado com qualquer outro ponto e na qual todo percurso é possível”⁴³⁰. A narrativa hipertextual a princípio parece ser, portanto, como estrutura reticular, a verdadeira “obra aberta”. Embora normalmente o autor indique o início, às vezes sugira uma sequência, é o leitor quem terá a responsabilidade de escolher, no âmbito das possibilidades colocadas a sua disposição, o percurso que preferir, assim como ao leitor é dada a prerrogativa de considerar a leitura acabada uma vez que se considere satisfeito com um ou alguns dos percursos realizados⁴³¹. Justamente por essa possibilidade de escolher o próprio percurso, o leitor tem também acentuada a percepção *espacial* da narrativa hipertextual, como assinala J. D. Bolter:

“o hipertexto pode adotar princípios de organização que associamos comumente à moderna narrativa impressa, como o *stream of consciousness* de um personagem ou a adoção de pontos de vista de mais de um personagem. (...) Os mesmos eventos podem ser contados de perspectivas diferentes.”⁴³²

⁴²⁸ CADIOLI, A. *Il critico navigante*. Milano: Marietti, 1998, p. 73.

⁴²⁹ RUSSELLO, E. *Italo Calvino e l'iper-romanzo*. Disponível em <http://www.tesionline.it/default/tsi>.

⁴³⁰ ECO, U., *apud* MUSARRA SCHROEDER, U. *Il labirinto e la rete*. Roma: Bulzoni, 1996, p. 75.

⁴³¹ Esse é exatamente o processo constitutivo do “Conto barroco ou unidade tripartita”, de Osman Lins, que analisaremos logo adiante.

⁴³² BOLTER, J. D. *Lo spazio dello scrivere*. Milano: Vita & Pensiero, 2002, p. 172.

Embora a afirmação de Bolter, acima, seja bastante geral, poderia ter sido escrita para descrever várias narrativas de *Nove, novena* (“Um ponto no círculo”, “Pentágono de Hahn”, “Retábulo de Santa Joana Carolina”, “Conto barroco” e “Perdidos e achados”); ou as histórias de *Il castello dei destini incrociati*, e *La taverna dei destini incrociati*, de Calvino. Estes últimos textos (*Il Castello* e *La taverna*) são exemplos cabais de écfrasis literária, narrativa visual, espacializada, que se torna escrita através da intervenção de um narrador muito criativo mas nada confiável; pelo filtro da vacilante interpretação desse narrador, os vários diferentes personagens “contam”⁴³³ o que podem ser muitos eventos ou o mesmo evento de inúmeras perspectivas diferentes (possibilidade enfatizada pelas sequências palindrômicas⁴³⁴ das micro-narrativas). As várias histórias, embora entrelaçadas, são autônomas e podem ser lidas em ordem diferente da apresentada na sequência das páginas – mesmo porque, como afirma o narrador, são todas simultâneas⁴³⁵.

A citação de Bolter é ainda especialmente aderente a nossa proposta de leitura de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins, em que a história é espacializada em quadros, numa estrutura modular que adquire coesão e completude na soma das narrações dos vários personagens que observam e descrevem os quadros em que aparecem retratados⁴³⁶. E embora Lins estabeleça uma sequência aos “módulos”, denominando-os “primeiro mistério”, “segundo mistério”, etc, a leitura pode ser feita obedecendo a diferentes ordens, desde que o leitor, posteriormente, seja capaz de reconstituir o todo da história - como veremos mais adiante, na análise das hipernarrativas de Lins e Calvino.

⁴³³ Mais adiante veremos que os personagens não “contam” realmente suas histórias, pois são mudos; é o narrador quem conta a interpretação que faz da “narrativa visual” que cada personagem faz, enfileirando sobre a mesa uma sequência escolhida de cartas de tarô. Inclusive o próprio autor se projeta na narração, incorporando à narração uma reflexão metaliterária, numa espécie muito particular de *stream of consciousness*.

⁴³⁴ Como veremos, as histórias são organizadas visualmente na sequenciação de dezesseis cartas (mais a que representa o personagem da vez) de tarô; cada sequência é base de duas histórias, uma contada por um personagem que segue da primeira à última carta, outra contada por outro personagem que segue a mesma sequência em sentido contrário, da última à primeira carta.

⁴³⁵ Cf. “Tutte le altre storie”, onde o narrador diz: “As cartas do maço estão todas espalhadas sobre a mesa. E a minha história não está lá? Não consigo reconhecê-la no meio das outras, de tão denso foi o seu entrelaçar-se simultâneo. De fato, a tarefa de decifrar as histórias uma por uma me fez negligenciar até agora a peculiaridade mais saliente do nosso modo de narrar (...), ou seja, (...) as mesmas cartas, apresentando-se em uma ordem diferente frequentemente mudam de significado, e o mesmo tarô serve ao mesmo tempo a narradores que partem dos quatro pontos cardeais” (CALVINO, I. *Il castello dei destini incrociati*, op. cit., p. 539. Trad. bras., CALVINO, I. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia ds Letras, 1994, p. 63).

⁴³⁶ Cf. FRITOLI, L. E. *Do ideal e da obra*, op. cit.

A maior parte das narrativas citadas acima é construída como uma estrutura na qual os módulos ou “blocos” de texto são dispostos em uma organização **reticular**. Desse modo, de cada bloco pode-se passar para qualquer outro bloco a ele conectado. Daí a autonomia do leitor, e a consequente valorização do ato da leitura⁴³⁷ como produção do texto final. O texto deixa de ser visto como produto para ser entendido como produtividade⁴³⁸. Gostaríamos de enfatizar a importância máxima dessa última característica, em função de nosso objeto de estudo (em sentido amplo: a literatura). Uma estrutura reticular permite um *rendimento* sintático (e consequentemente semântico) múltiplo, o que certamente constitui uma enorme diferença *potencial* em relação a um texto linear - justamente uma diferença que se potencializa no ato da leitura.

Enfatizada a importância da leitura, cremos justificada nossa opção por fazer uma leitura hipertextual de “contos” e “romances” (ou narrativas que a esses gêneros se assemelham) cuja estrutura emula a organização reticular e as propriedades combinatórias do hipertexto. A forma hipertextual é, como buscaremos provar mais adiante, a forma fundamental de combinatória adotada tanto por Calvino quanto por Lins, a partir da década de 60.

4.6 Em direção à combinatória

Após o sobrevôo que realizamos sobre o tema, uma pergunta surge naturalmente: como Calvino e Lins chegaram à combinatória? Naturalmente a resposta não é simples como a pergunta; na verdade, não temos respostas definitivas, mas apenas hipóteses, que nascem de alguns indícios e precedentes que podem ser retrçados mediante um olhar retrospectivo sobre algumas de suas experiências anteriores. Ambos seguem, *grosso modo*, um percurso que parte de preferências pelas simetrias, pelo jogo dos duplos, pelas oposições binárias, sobreposições, desdobramentos, divisões, multiplicações de personagens e cenas, passa pelo trabalho preciso com a linguagem, selecionando, listando, ordenando,

⁴³⁷ “direi que a este ponto é a **atitude da leitura** que se torna decisiva; é ao leitor que compete fazer com que a literatura assuma a sua força crítica, e isso pode acontecer independentemente da intenção do autor.” CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi” (1967), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 180. Grifos meus. Trad. bras., p. 214.

⁴³⁸ Cf. BARTHES, R. *S/Z*, op. cit. Cf. Também KRISTEVA, J. *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

catalogando; passa então pela proposta de uma arquitetura da narrativa baseada em módulos independentes ou semi-independentes abrigados sob uma “moldura” que lhes confere coerência e - pela conexão que estabelece - amplia seu sentido. E finalmente, operando sobre a múltipla sintaxe dos módulos, chegarão a variações combinatórias hipertextuais de diversos tipos, que analisaremos mais adiante.

Vejamos primeiro o caso de Calvino (capítulo V), para o qual entendemos que além das histórias em quadrinhos e da pintura, as ciências desempenharam um papel decisivo na revolução conceitual – e consequentemente estrutural – de sua poética, notadamente na dimensão que aqui nos interessa: em sua evolução em direção à combinatória; em seguida veremos o caso de Lins (capítulo VI), para o qual entendemos que serão as artes visuais a influenciá-lo sobremaneira e a abrir uma trilha interestética que o conduzirá à narrativa de tipo hipertextual combinatório.

CAPÍTULO V – A COMBINATÓRIA CALVINIANA

“Il mio lavoro di scrittore è stato teso fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo.”⁴³⁹

“Chi siamo noi, chi é ciascuno di noi se non una combinatoria d’esperienze, d’informazioni, di letture, d’immaginazioni? Ogni vita è un’enciclopedia, una biblioteca, un inventario d’oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.”⁴⁴⁰

5.1 Calvino – em direção à combinatória

Já decorrida a primeira metade da década de 60, há mais de 20 anos do fim da Segunda Guerra, em uma Itália que vive o auge do progresso industrial, tecnológico, cultural; em que os contrastes ideológicos e políticos parecem ter entrado em um estado de *stand-by* (potencialmente ativos mas na prática apenas dando sinal de si); em que o bem-estar, se não realidade ainda, ao menos está, em perspectiva, ao alcance de todos; e, especialmente para aquela porção ex-comunista ou ainda comunista profundamente desiludida com os rumos do comunismo internacional⁴⁴¹, vive-se já sem ilusões a consciência de que o grande projeto coletivo de “interpretar e guiar” um processo histórico naufragou, um pouco no mar da objetividade, um pouco na grande bonança do progresso. Calvino, escritor já maduro, intelectual partido ao meio, sabe-se nesse labirinto: ao mesmo tempo em que rejeita a massificação proposta pelo progresso, sente-se fortemente atraído pelas causas desse progresso (as ciências) e seus produtos. Tudo o que constitui o interesse de Calvino mede-se pelo metro da literatura, agora mais do que

⁴³⁹ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 55. Trad. bras., p. 61.

⁴⁴⁰ Idem, p. 134-135. Trad. bras., p. 138.

⁴⁴¹ Lembramos que Calvino havia se desfilado definitivamente do Partido Comunista Italiano em 1957.

nunca seu ponto zero, central, a partir do qual estabelece suas coordenadas, retraça seus meridianos e paralelos enquanto avança pelos territórios da linguística, da cibernética, da biologia, da física, da cosmologia, da matemática, da genética: tudo se tornará literatura.

Ainda que alternando as dimensões realista e fantástica, é esta última que predomina. Em termos de configuração da arquitetura narrativa, já desde a primeira obra publicada nos anos 60 – *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* –, Calvino tenderá a estruturar todas as suas obras de ficção sob uma “moldura” que garantirá coesão a módulos autônomos ou semi-autônomos, como já acenamos brevemente. A partir de *Le cosmicomiche* as narrativas “modulares” sob uma moldura confirmam-se como a principal matriz (hipertextual), que evoluirá até chegar ao futuro hiperromance. Nesse processo em direção à combinatória hipertextual, a ciência imprime fortemente sua marca na crescente matematização e geometrização das estruturas narrativas. Têm também papel fundamental nesse processo a experiência com as fábulas e os *comics*⁴⁴² (basta ver a grande quantidade de personagens que são praticamente *cartoons* revestidos de verniz literário⁴⁴³), e com as artes, especialmente a pintura.

Dedicando-se cada vez mais à metaliteratura, Calvino reelabora em modo complexo estruturas linguísticas, semióticas, mítico-culturais. Ganharão sempre mais espaço em sua poética a visualidade e o jogo matemático-combinatório; em função disso, o outro jogador pressuposto – o leitor – adquire um outro nível de importância. Na verdade, o desenvolvimento do pensamento criativo e crítico de Calvino o levará a dar uma crescente importância ao processo da *leitura como ato criativo* – e não simplesmente recepção passiva. Mas há também, no âmbito cognitivo individual, uma notável ampliação do conceito de leitura, verificável nos textos críticos, ensaísticos, metaficcionais, bem como nas entrevistas e conferências: o conceito de leitura de Calvino não se restringe mais ao mundo

⁴⁴² Alguns desenhos e caricaturas que Calvino fazia já nos anos de escola estão disponíveis *on line*; cf., p. ex., http://www2.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_131.html. Algumas de suas vinhetas cômicas ou satíricas foram publicadas no jornal humorístico “Bertoldo”, de Milão, a partir de 1940.

⁴⁴³ Sobre o grande interesse de Calvino nos personagens, cenas e ambientes das revistas em quadrinhos, *comic strips*, bem como dos desenhos animados, e os reflexos desse interesse na obra narrativa e nos projetos não realizados, cf. MUSARRA-SCHRODER, U. *Italo Calvino tra i cinque sensi*. Firenze: Franco Cesati editore, 2010; cf. especialmente o “Capítulo II: fumetto e immagine ‘icastica’”.

escrito, mas amplia-se consideravelmente à leitura do mundo em geral. Calvino “lê” o mundo como uma enciclopédia ou uma biblioteca:

“Passei, em minhas relações com o mundo, da exploração à consulta, isto é, o mundo é um conjunto de dados que estão lá, independentemente de mim, dados que posso comparar, combinar, transmitir, talvez, de vez em quando, moderadamente, desfrutar; mas sempre meio do lado de fora.”⁴⁴⁴

Meio do lado de fora, como faz quem lê; mesmo “estando dentro”, ou seja, quando se sente absorvido, envolvido com o mundo narrado, o leitor sempre o faz “de fora” da obra – atitude não muito dissímil da assumida por Calvino, quando busca um afastamento geográfico de seu “mundo” de origem. Calvino se transfere para Paris, de onde passa a “ler o mundo” um pouco pelo lado de fora, de uma distância crítica ou de segurança - postura que lhe rendeu não poucas críticas⁴⁴⁵. Mas o fato é que a temporada do engajamento ideológico-político está encerrada; é visível (seria o caso de dizer “legível”) a passagem da utopia ao mito - na verdade a despedida da utopia histórico-política e a confirmação do mito como núcleo primitivo de toda narrativa, como afirma em “Cibernetica e fantasmi”. Mas mesmo sem recorrer ao antonômástico “Cibernetica e fantasmi”, no âmbito da ensaística compare-se, por exemplo, os ensaios pré-65, (“Il midollo del leone”, “Il mare dell’oggettività” ou “La sfida al labirinto”) aos pós-65, (“Filosofia e letteratura”, “Definizioni di territorio: il comico” ou “Per chi si scrive?”⁴⁴⁶); ainda que mantendo uma relação (necessária e desejável) com a sociedade (com a política), os ensaios pós-65 são todos centrados em um eixo fundamentalmente literário, embora eivados de conexões interestéticas e interepistemológicas – exatamente o que ocorre também com as obras de ficção.

Na narrativa o estabelecimento dessas conexões múltiplas ou mesmo a incorporação da linguagem e de alguns modelos e processos de diversas áreas do conhecimento vão tornando a arquitetura da narrativa progressivamente mais complexa. Podemos identificar, de maneira muito superficial, mas talvez didática, alguns momentos salientes desse processo de complexificação das estruturas narrativas calvinianas dos anos 50 aos 60: do trabalho com as fábulas, a constatação de que a literatura é uma arte combinatória; reverberando ecos da

⁴⁴⁴ CALVINO, I. *Eremita em Paris*, op. cit., p. 190.

⁴⁴⁵ Cf. BERARDINELLI, A. “Calvino moralista...”, op. cit.

⁴⁴⁶ Todos em CALVINO, I. *Una pietra sopra*, op. cit.

infância, a adoção de personagens cartunescos na trilogia dos anos cinquenta; idem, mais a estrutura modular de narrativas autônomas (também esta típica de histórias em quadrinhos) sob uma moldura, em *Marcovaldo*; idem, mais temas e linguagens da ciência em *Le cosmicomiche*; idem, mais a adoção de procedimentos lógico-matemáticos em *Ti con zero*; idem (menos a linguagem da ciência), mais a incorporação da narrativa visual e da propriedade puramente combinatória das cartas de tarô, no *Castello dei destini incrociati* – esta última obra da década de 60 já plenamente inserida no plano da narrativa combinatória hipertextual. Partindo desse esquema reduzido, passaremos a discorrer em seguida, de modo breve, sobre esses momentos.

5.2 As formas intermediárias: módulos e molduras

5.2.1 Fábulas e comics

Não se pode dar conta de todos os elementos que levaram Calvino a um desvio em direção à narrativa combinatória hipertextual; mas, sem dúvida, alguns dos principais entre tais elementos podem ser listados. Parece bastante razoável supor que as afirmações do próprio autor gozam de autoridade quase indiscutível – quando, é claro, são positivamente comprováveis na realização textual. Baseando-nos sobretudo nas realizações e afirmações de Calvino (naquelas em que os fios de ironia não distorcem o desenho da poética⁴⁴⁷), procuramos traçar em grandes linhas aquele que nos parece o percurso provável, sem desconsiderar mas também sem trazer para a discussão as inúmeras outras influências menores, que certamente podem levar a interpretações bastante divergentes e mais completas do que a nossa.

O trabalho literário-científico com as fábulas havia rendido a Calvino a experiência prática de manipulação de um material literário *potencial* (“potencial” no sentido oulipiano mesmo: literatura potencialmente produtiva de variantes infinitas a partir de um conjunto de elementos e procedimentos limitados), com o que Calvino verificou na prática a teoria de Lévi-Strauss e de Propp – os elementos são em número limitado, assim como as funções narrativas, mas podem ser infinitamente

⁴⁴⁷ Traços de ironia, quando não aberto sarcasmo, são comuns nos escritos autobiográficos de Calvino, que chega a afirmar: “dados biográficos eu não forneço, ou os forneço falsos, ou de qualquer modo procuro sempre mudá-los a cada vez.” CALVINO, I. *I libri degli altri*, op. cit., p. 479.

combinados entre si – e tirou suas conclusões, principal das quais a de que a literatura é arte combinatória por excelência. Mas uma leitura retrospectiva levou-nos a ver no início da década de 50 um indício prévio de um procedimento narrativo que teria grande sucesso subsequente na obra de Calvino: a recorrência a modelos semióticos vários, em particular aos modelos figurativos dos *comics*. Calvino sempre foi apaixonado pelas histórias em quadrinhos, mesmo (talvez principalmente) antes de aprender a ler, como afirma na seguinte citação, absolutamente eloquente:

“Digamos que sou filho de uma época intermediária, em que eram muito importantes as ilustrações coloridas que acompanham a infância, nos livros e nos semanais infantis e nos brinquedos. Creio que o fato de ter nascido naquele período tenha marcado profundamente a minha formação. O meu mundo imaginário foi influenciado primeiramente pelas figuras do ‘Corriere dei Piccoli’, então o mais difundido semanal italiano para crianças. Falo de uma parte da minha vida que vai dos três aos treze anos, antes que a paixão pelo cinema se tornasse para mim uma possessão absoluta que durou por toda a adolescência. Aliás, creio que o período decisivo tenha sido entre os três e os sete anos, antes que eu aprendesse a ler. (...) Seja como for, eu, que não sabia ler, podia muito bem dispensar as palavras, porque me bastavam as figuras.”⁴⁴⁸

Naturalmente há reflexos esparsos dessa experiência infantil na literatura madura de Calvino desde seu romance de estréia. Embora o tom fundamental apontado pela crítica sempre tenha sido o da fábula, não se pode excluir que personagens, situações de perseguições, fugas, trapalhadas e cenas cômicas do *Sentiero dei nidi di ragno* tenham origem (também) nas histórias em quadrinhos. Assim também ocorre com os personagens da trilogia dos anos cinquenta, que declaradamente têm origem visual:

“Quando comecei a escrever histórias fantásticas não me punha ainda problemas teóricos; a única coisa da qual tinha certeza era que na origem de todas as minhas narrativas havia uma imagem visual. Por exemplo, uma dessas imagens foi um homem cortado em duas metades que continuam a viver independentemente; um outro exemplo podia ser o rapaz que sobe em uma árvore e passa de uma árvore a outra sem jamais descer ao chão; uma outra ainda, uma armadura vazia que se move e fala como se houvesse alguém dentro. Portanto na idealização de uma história a primeira coisa que me vem à mente é uma imagem que por alguma razão se apresenta a mim como carregada de significado.”⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 104. Trad. bras., p. 108.

⁴⁴⁹ Idem, p. 99. Trad. bras., p. 104. Calvino já havia afirmado a mesma coisa na “Nota 1960” (Posfácio a *I nostri antenati*): “Na origem de toda história que já escrevi há uma imagem que me gira na cabeça, nascida sabe-se lá como, e que eu levo comigo às vezes por anos.” CALVINO, I. “Postfazione ai *Nostri antenati*”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1210.

Desses breves exemplos pode-se inferir que tais personagens tenham tido, ao menos em parte, sua gênese na experiência infantil com os gibis.

5.2.2 Marcovaldo

Também Marcovaldo parece um tipo extraído do *Corriere dei Piccoli*, e a sonoridade medieval do nome o liga ainda, mesmo que como servo - último elo na hierarquia descendente dos cartunescos nobres da trilogia - ao visconde, ao barão, ao cavaleiro. Mas no caso de *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, há um elemento novo no âmbito da estrutura das narrativas, que parece remeter exatamente ao comentário de Calvino sobre a importância das histórias em quadrinhos na sua infância:

“Eu passava as horas percorrendo os *cartoons* de cada série, de um número ao outro, contava para mim mesmo, mentalmente, as histórias, interpretando as cenas em diversos modos, produzia variantes, fundia os episódios individuais em uma história mais ampla, descobria e isolava e ligava as constantes em cada série, contaminava uma série com a outra, imaginava novas séries nas quais personagens secundários se tornavam protagonistas.”⁴⁵⁰

Não parece exagero ver no modo de estruturar os episódios de Marcovaldo o mesmo procedimento das histórias em quadrinhos: sob uma ampla “moldura”, um mesmo personagem caricato aparece como protagonista em várias histórias independentes. Além da presença do protagonista, num mesmo espaço de ação⁴⁵¹, o subtítulo (“as estações na cidade”) é que constitui a moldura⁴⁵² aos vinte “contos” ou “novelas”: cada narrativa é sempre associada a uma das estações do ano. O ciclo se repete cinco vezes, mas como as narrativas não são necessariamente sequenciais, a sucessão das estações acaba imprimindo uma ciclicidade ao conjunto, que gera uma sensação de indeterminação temporal, justamente como em uma fábula, um conto de fadas, ou nas histórias em quadrinhos, em que os

⁴⁵⁰ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 105. Trad. bras., p. 109.

⁴⁵¹ O espaço das aventuras de Marcovaldo, embora jamais nomeado, é facilmente reconhecível como uma cidade industrial do norte da Itália, muito provavelmente Torino e seu entorno.

⁴⁵² E aqui justamente de “moldura” se trata, e não de “macrotexto”, como enfatiza Maria Corti em seu estudo (*Testo o macrotesto?*, op. cit.), opinião plenamente compartilhada por Calvino, como confirma a carta enviada à autora do ensaio: “Cara Maria, a demonstração de que o *Marcovaldo* livro não é um macrotexto como o *Marcovaldo* série de 10 contos me parece rigorosa, inteligente, persuasiva” in BARANELLI, L. (Org.). *Italo Calvino. Lettere 1940-1985*. Milano: Mondadori, 2000, p. 1279. Calvino se refere aos dez contos de Marcovaldo publicados no volume dos *Racconti* de 1958. “Marcovaldo livro”, como o chama Calvino, é constituído por vinte contos.

personagens praticamente nunca envelhecem (ou envelhecem em uma história para aparecerem rejuvenescidos na próxima). O leitor pode escolher qualquer ordem de leitura. O mesmo processo declarado na citação anterior e realizado na configuração estrutural das narrativas de *Marcovaldo* repete-se nas narrativas de *Le cosmicomiche*: sem ordem cronológica, sucedem-se vários episódios autônomos, cuja coesão é garantida pela presença do mesmo protagonista. Neste caso porém, o “espaço” e o “tempo” de ação são especialmente amplos: o universo, desde “antes” de sua criação até um tempo indeterminado que chega ao século XX ou além; de modo diferente, o autor obtém também aqui um efeito de indeterminação temporal, como em *Marcovaldo*. Mas, parecendo ainda mais aderente ao processo descrito na citação acima referida, em *Le cosmicomiche* o jogo combinatório parece ser regra: o autor funde “episódios individuais em uma história mais ampla”, liga “as constantes em cada série”, contamina “uma série com a outra”, imagina “novas séries nas quais personagens secundários” se tornam protagonistas ou ao menos co-protagonistas. E, embora o próprio título force uma associação com os *comics*, e o ridículo, o inesperado, o inverossímil, o grotesco – características comuns das histórias em quadrinhos – sejam o tempero imprescindível das cosmicômicas, há inúmeras relações com outras dimensões artísticas e outras formas do saber que vão muito além:

“As Cosmicômicas têm atrás de si sobretudo Leopardi, os *comics* de Popeye, Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, a pintura de Matta e em certos casos Landolfi, Immanuel Kant, Borges, as incisões de Grandville.”⁴⁵³

Calvino estabelece uma rede de conexões com realidades visuais, artísticas, literárias, conceituais, epistemológicas muito diferenciadas, que demonstram quanto seria complexo (ou impossível) um mapeamento total de tais relações. No que diz respeito à urdidura dessa complexa rede poética calviniana, vemos confirmadas, além das poucas linhas que buscamos retrair, muitas outras: a relação com as histórias em quadrinhos, com a pintura, com vários períodos e manifestações literárias, com a história, com a filosofia, com outras formas de arte. Mas sem dúvida o elemento de estranhamento, que de imediato chama a atenção do leitor de *Le*

⁴⁵³ CALVINO, I., citado por Claudio Milanini, em “Note e notizie sui testi: *Le Cosmicomiche*”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1322. É necessário pontuar, no entanto, que nas *Cosmicômicas* o procedimento é um pouco diferente, “porque o ponto de partida é um enunciado tirado do discurso científico: o jogo autônomo das imagens visuais deve nascer desse enunciado conceitual”. CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 100. Trad. bras., p. 105.

cosmicomiche é a adoção dos temas e linguagens das ciências em narrativas que não são *ficção científica*.

5.2.3 *Le cosmicomiche*: as ciências (a ovelha cinza)

O livro *Ritratti su misura*⁴⁵⁴, de Elio Filippo Accrocca, publicado em 1960, trazia uma entrevista de Calvino, que se tornaria um trecho “clássico”, repetido por biógrafos, estudiosos e inclusive republicado pela viúva de Calvino no livro póstumo *Eremita a Parigi*:

“Sou filho de cientistas; meu pai era agrônomo, minha mãe botânica; ambos professores universitários. Entre meus familiares, só os estudos científicos tinham prestígio; um tio materno era químico, professor universitário, casado com uma química (aliás, tive dois tios químicos casados com duas tias químicas); meu irmão é geólogo, professor universitário. Eu sou a ovelha negra, o único literato da família.”⁴⁵⁵

Mais para “seguir a tradição científica familiar”⁴⁵⁶ do que por convicção, Calvino chega a começar o curso de Agronomia, “mas já tinha a literatura na cabeça, e parei”⁴⁵⁷. No entanto, mesmo rejeitando essa “vocação familiar” e optando decididamente pelas *humanae litterae*, Calvino não pode (provavelmente jamais o tenha desejado) apagar toda a sua experiência, sua formação, sua convivência com a ciência⁴⁵⁸; é filho de dois dos maiores cientistas da primeira metade do século XX na Itália, nas áreas de agronomia e botânica. Calvino é filho da ciência, e na religião da ciência foi educado. Entretanto, é necessário enfatizar: seu interesse pela ciência não era o mesmo de um cientista. Afirma-o ele mesmo, era um literato. A esse respeito, também é taxativa Esther Calvino, quando afirma:

“Já se falou muito dos seus interesses pela ciência. Mas é preciso esclarecer: não era um cientista (...) o que lhe interessava era o mistério do universo, não a ciência enquanto tal.”⁴⁵⁹

⁴⁵⁴ ACCROCCA. E. F. *Ritratti su misura*. Venezia: Sodalizio del libro, 1960. O texto da entrevista publicada no livro por Accrocca é uma reelaboração de uma resposta a um questionário já publicado em janeiro de 1956, na seção “A nova literatura”, da revista literária italiana *Il Caffè*, ano 4, nº 1.

⁴⁵⁵ CALVINO, I. “Retrato sob medida”, in *Eremita em Paris*, op. cit., p. 27.

⁴⁵⁶ Idem, p. 28.

⁴⁵⁷ Idem, ibidem.

⁴⁵⁸ Comprova-o o fato de que mesmo décadas mais tarde, em seu último ano de vida, Calvino não só continuará a se interessar por ciência mas afirmará que “entre os livros italianos dos últimos anos aquele que mais li, reli e meditei é a *Breve storia dell’infinito*, de Paolo ZELLINI (Milano: Adelphi, 1980).” In CALVINO. I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 77. Trad. bras., p. 83.

⁴⁵⁹ Entrevista de Esther Calvino a Enrico Filipini. *La Repubblica*, 14 de junho de 1987.

Sem dúvida, interessado em ciência, mas não como profissão e nem tampouco como parâmetro de conhecimento; muito mais como estímulo à imaginação⁴⁶⁰ e desafio epistemológico⁴⁶¹ e linguístico-estético⁴⁶². Inúmeras vezes já havia se manifestado nesse sentido o próprio Calvino, indicando inclusive a sua perspectiva em relação à ciência:

“ ‘ciência’ no nosso século significou e significa uma quantidade de coisas muito diferentes, a indução ou a dedução, a adoção do experimental ou a construção de modelos matemáticos, o mecanicismo ou o indeterminismo (...). Mas o problema de fundo é sempre o da possibilidade ou impossibilidade de conhecer o mundo.”⁴⁶³

Possibilidade de conhecer o mundo: eis aí o movente primeiro de Calvino, escritor que como poucos sempre entendeu e praticou a literatura como forma de conhecimento: daí a multiplicidade de suas abordagens aos mundos escrito e não escrito. A obsessão pelo conhecimento, aliada ao pendularismo epistemológico que o faz oscilar continuamente entre o real e o fantástico, o concreto e o abstrato, o fantástico e o científico, parecem estar entre os principais motivos que levarão Calvino, no início dos anos 60, a um retorno às origens, à tradição científica da família. Nesse momento, já atingida a maturidade, intelectual inquieto e “onívoro” como poucos, seus interesses voltam-se com grande força para as ciências: matemática, biologia, cosmologia, antropologia, psicologia, teoria da relatividade, tornam-se suas leituras habituais. Com muito interesse, Calvino frequenta os seminários de Barthes e Greimas, em Paris; estuda a filosofia de Lacan e Derrida, assiste as aulas de Lévi-Strauss. Geno Pampaloni, amigo e estudioso de Calvino, afirma:

⁴⁶⁰ “Entre os livros científicos nos quais meto o nariz à procura de *estímulos para a imaginação...*”, in CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 79. Itálico nosso. Trad. bras., p. 84.

⁴⁶¹ Gian Carlo ROSCIONI, estudioso de Calvino, afirma: “a ciência era para ele (...) o pretexto de uma espécie de aposta consigo mesmo. Ele quis acolher o desafio que o específico saber do nosso tempo – um saber em que a ciência e a tecnologia ocupam o lugar que sabemos – põe a homens como nós, com um *background* cultural ainda fundamentalmente humanístico.” ROSCIONI, G. C. “Calvino editore”, in FALASCHI, G. (Org.). *Italo Calvino – Atti del convegno Internazionale*, op. cit., p. 36.

⁴⁶² “O discurso científico tende a uma linguagem puramente formal, matemática, baseada em uma lógica abstrata, indiferente ao próprio conteúdo. O discurso literário tende a construir um sistema de valores, no qual cada palavra, cada signo é um valor pelo simples fato de ter sido escolhido e fixado sobre a página. Não poderia haver nenhuma coincidência entre as duas linguagens, mas pode haver (justamente pela sua extrema diversidade) um desafio, uma aposta entre elas.” CALVINO, I. “Due interviste su scienza e letteratura” (1968), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 190-191. Trad. bras., p. 226-227.

⁴⁶³ CALVINO, I. “Vittorini: progettazione e letteratura” (1967), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 129. Trad. bras., p. 156-157.

"Se as primeiras provas de Calvino mostravam inequivocamente uma sua notável competência em botânica e zoologia, (...) aquelas datadas a partir dos anos sessenta mostram-nos um escritor atento às ciências da natureza, bem como às chamadas ciências humanas. O 'leitor cultíssimo' das *Cosmicomiche* em diante parece imerso em um mar de textos científicos: semiologia, astronomia, física, lógica, etc."⁴⁶⁴

O próprio Calvino também, nos ensaios, nas entrevistas, nos textos de ficção, repetidamente explicita seu fascínio pelas ciências, mais especificamente por alguns ramos da ciência, como a informática, ainda incipiente naquele momento, ou a cosmologia e a astronomia. Nesse sentido há uma declaração muito esclarecedora:

"Os anos 60 são uma época de renovação do horizonte cultural, vista a inadequação do modo de conhecimento humanístico para compreender o mundo. Linguística, antropologia estrutural, semiologia: a frequência a esses territórios se faz sentir nos meus escritos dessa temporada, embora não me abandone a relutância em confiar inteiramente em um método que tenda a se tornar sistema onicompreensivo. Prefiro dispor em torno de mim um conjunto de elementos heterogêneos e não ligados entre si: as ciências da natureza além das 'ciências humanas', a astronomia e a cosmologia, o dedutivismo e a teoria da informação."⁴⁶⁵

Anos 60, os anos do *boom* econômico, do desenvolvimento da informática, da conquista do espaço; os anos da novidade absoluta que são *Le cosmicomiche*. Unindo o cósmico e o cômico, o texto é concebido senoidalmente, na eterna oscilação da abordagem cognoscitiva de Calvino, entre observação crítica e imaginação fantástica, marca plena de seu estilo. Essa primeira publicação, em 1965, parece-nos uma indicação clara do que fosse naquele momento o foco principal da atenção de Calvino no âmbito de suas reflexões sobre a história humana, a sociedade e a literatura. A ciência ocupa uma posição absolutamente central; uma posição que se deslocará com os anos, mas não será jamais abandonada⁴⁶⁶.

O próprio título, *Le Cosmicomiche*, além da remissão aos *comics*, demonstra a escolha de um ponto de vista a partir do qual o leitor tem acesso às reflexões do autor: o cósmico é matéria e energia, com seus necessários atributos de infinitude espaço-temporal, de grandiosidade e variedade, tudo em perfeita harmonia, respondendo a uma multiplicidade ordenada que constitui um grande mistério; a

⁴⁶⁴ PAMPALONI, G., in FALASCHI, G. (Org.). *Italo Calvino - Atti del Convegno Internazionale*, op. cit., p. 227.

⁴⁶⁵ CALVINO, I. "Sotto quella pietra", in *La Repubblica*, edição de 15 de abril de 1980.

⁴⁶⁶ A série de "cosmicômicas" que se inicia com *Le cosmicomiche*, de 1965, continuará com *Ti con zero*, de 1967, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, de 1968, e será concluída, em 1984, com *Cosmicomiche vecchie e nuove*, todas reunidas em um único volume na tradução brasileira: CALVINO, I. *Todas as cosmicômicas*, op. cit.

forma do cômico para tratar desse cósmico incognoscível *in toto* é a escolha de Calvino de dar a dimensão (caótica) do humano em suas infinitas e frequentemente ridículas tentativas de explicação do universo, de seu nascimento, de sua evolução, da relação homem-universo. É o olhar humano perplexo diante da multiplicidade ordenada do cosmos: o texto resultante é uma fantasia cômica sobre a lógica cósmica⁴⁶⁷. Mas é claro que *Le cosmicomiche* é apenas a ponta do iceberg; o interesse de Calvino pela ciência vai muito além, muito mais fundo do que os elementos mais visíveis em suas cosmicômicas.

Calvino encontra-se, nesse momento, bastante descontente com os rumos da literatura italiana⁴⁶⁸, fato confirmado por Baranelli e Ferrero, que trabalharam na editora Einaudi com Calvino, e que reproduzem trecho de uma carta de 1964, em que Calvino, certamente retratando com tintas demasiado fortes seu “grande cansaço da literatura”, confessa:

“Desde há algum tempo leio somente livros de astronomia (...) naturalmente não falo disso com ninguém. Na verdade, não falo com ninguém de nada, ao menos no que diz respeito ao ‘mundo literário’. A vida literária é como a vida militar. Enquanto se é jovem, pode-se suportar, mesmo com as suas insatisfações. Mas não pode ser prorrogada por toda a vida: chega a hora de dar baixa.”⁴⁶⁹

Naturalmente Calvino, apesar do enfático desabafo, não “deu baixa” da literatura; mas, descontente especialmente com a *linguagem* da literatura italiana nesse momento, vê na ciência uma alternativa a mais de inspiração, uma possibilidade de renovação e reutilização de idéias, conceitos, de modelos e linguagens gastos pela univocidade do cotidiano. Por isso, os anos 60 são também (ou por consequência) o momento em que ele mais discute sobre a língua; 1965, o ano de publicação das *Cosmicomiche*, é o mesmo ano do ensaio “L’italiano, una lingua tra le altre”, em que defende: “O meu ideal linguístico é um italiano que seja o máximo possível concreto e o máximo possível preciso”⁴⁷⁰. A afirmação é de 1965, mas o conceito é bem mais antigo; já em 1957 podemos verificar que Calvino já percebia que uma, ou a alternativa à crise da linguagem literária estava na precisão

⁴⁶⁷ “Queremos da literatura uma imagem cósmica”, diz Calvino. “La sfida al labirinto” (1962), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 97. Trad. bras., p. 116.

⁴⁶⁸ Basta conferir o título da entrevista de Calvino a Madeleine Santschi: “Je ne suis pas satisfait de la littérature actuelle en Italie”, publicada na *Gazette de Lausanne*, nº 127, de 3-4 junho de 1967, p. 30, cit. por MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1347.

⁴⁶⁹ BARANELLI, L. e FERRERO, E. *Album Calvino*. Milano: Mondadori, 2003, p. 180-181.

⁴⁷⁰ CALVINO, I. “L’italiano, una lingua tra le altre” (1965), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 121. Trad. bras., p. 146.

ou “exatidão” (lexical mas também sintática) aliada à desejada variedade de temas: a língua literária deve beber em todas as fontes, deve servir-se de todos os discursos, de todas as linguagens. Clássica já é sua declaração de que:

"Vivemos em uma sociedade literária baseada na multiplicidade das linguagens, e sobretudo na consciência dessa multiplicidade."⁴⁷¹

Nessa declaração, pela primeira vez (pelo que pudemos apurar), o autor teoriza o conceito de *multiplicidade* como *valor*. Eis aqui o surgimento e a consolidação do termo essencial, fulcral, de caracterização da obra de Calvino, posteriormente reconhecido por ele mesmo nas *Lezioni americane* como um dos valores a conservar para a literatura deste milênio: a multiplicidade (associada à exatidão). A partir desse momento (passagem dos anos 50 aos 60), parece que, definitivamente, a coerência de seu projeto estético baseia-se nessa (nova? ou apenas nesse momento explicitada?) consciência da necessidade de reproduzir no texto literário a mesma multiplicidade potencial do mundo. Demonstrando um amadurecimento progressivo dessa consciência, ele vai afirmar em seguida (em 62, no fundamental ensaio “La sfida al labirinto”):

"Para mim vem crescendo cada vez mais uma exigência estilística mais complexa, que se realize através da adoção de todas as linguagens possíveis, de todos os possíveis métodos de interpretação, que expressem a multiplicidade cognitiva do mundo em que vivemos."⁴⁷²

Uma multiplicidade que obviamente comporta o risco do caos. Naturalmente Calvino, um obsessivo, compulsivo, neurótico cultor da ordem, para evitar esse pré-anunciado caos, procura configurar essa multiplicidade potencial na restrição de uma *unidade estilística* que possa abrigar os mais diversos temas e discursos, continuando a ser multiplicidade, mas ordenada, restringida pela exigência de exatidão, lógica e terminológica. Mais do que um estilo estético-literário, essa tendência a uma multiplicidade ordenada e delimitada por critérios de exatidão parece ser o estilo mental de Calvino: sua *forma mentis*. Uma *forma mentis* própria do cientista, que para Calvino se traduz em uma *atitude poética*. E é aí que Calvino se revela plenamente:

⁴⁷¹ “Note e notizie sui testi: *Il barone rampante*”, in MILANINI, C. (Org.) *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1331.

⁴⁷² CALVINO, I. “La sfida al labirinto” (1962), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 89-90. Trad. bras., p. 109.

"A atitude científica e a poética coincidem: ambas são atitudes ao mesmo tempo de pesquisa e de projeto, de descoberta e de invenção. (...) O caminho para tornar uma cultura do nosso tempo, de outro modo tão divergente nos seus discursos específicos, está justamente nessa atitude comum."⁴⁷³

Eis aqui o denominador comum da produção calviniana: uma abordagem epistemológica ao real e ao fantástico, em que *atitude poética e atitude científica* coincidem, orienta tanto sua produção ficcional quanto ensaística, sua atividade de editor, de cronista, de leitor de livros e de cidades, de apreciador de artes e de paisagens, de pessoas, animais e plantas. Na sua infinita curiosidade iluminista, Calvino demonstra uma verdadeira compulsão pelo conhecimento (histórico, científico, artístico, literário) e pela organização desse conhecimento; porque conhecer para ele significa ordenar, combinar, organizar, classificar, sistematizar. Daí seu interesse pelas listas, pelos catálogos, pelas coleções, pelas bibliotecas, pela ciência. Daí evoluirá sua perspectiva futura, que o fará (como a seus personagens) perscrutar o mundo com olhar de arqueólogo⁴⁷⁴, consultar o mundo como uma enciclopédia⁴⁷⁵. Essa atitude ou abordagem ao conhecimento (à ciência e à ficção) se fundamenta e se explica naquela que é a mais pura síntese da ambição calviniana: a ambição de construir “uma ordem mental tão sólida e complexa a ponto de conter a desordem do mundo”⁴⁷⁶. Tal ordem mental, capaz de conter a desordem do mundo teria que ser, necessária e idealmente, capaz de transformar a desordem em multiplicidade ordenada – o que é, ao fim e ao cabo, a essência de todo o esforço intelectual de Calvino. Toda a produção de Calvino, seja ficcional, seja crítica, é um constante, profundo e incansável esforço de produção de ordem, de organização e sistematização, de transformação do desordenado e do caótico em múltiplo e estruturado. Daí a extrema importância que o próprio Calvino dava ao trabalho de seleção, tradução, sistematização e edição das fábulas populares italianas, que realizou de 1954 a 1956, para a editora Einaudi. Não parece exagero vislumbrar, justamente nesse seu trabalho com o mito, com o fantástico, com a fábula, o processo que desencadeou uma metodologia de estudo e trabalho de

⁴⁷³ CALVINO, I. “La sfida al labirinto” (1962), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 84. Trad. bras., p. 103.

⁴⁷⁴ Cf. KLEIN, A. I. *Calvino ensaísta*., op. cit.

⁴⁷⁵ Cf. Nota 444, *supra*.

⁴⁷⁶ CALVINO, I. “Usi politici della letteratura” (1976), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 293. Trad. bras., p. 346.

caráter científico⁴⁷⁷, que se desenvolverá por vários meios até chegar às experiências puramente combinatórias, que passamos a analisar.

5.3 A combinatória calviniana

5.3.1 Il conte di Montecristo (*Ti con zero*)

Como sequência a *Le Cosmicomiche* Calvino publicará, em 1967, *Ti con zero*, livro dividido em três partes, das quais as duas primeiras dão continuidade temática às cosmicômicas; a terceira parte traz quatro “contos dedutivos”, em que a lógica binária⁴⁷⁸ é o princípio organizador da narrativa. O primeiro desses 4 contos é o que dá título ao livro; mas é o quarto deles, “Il conte di Montecristo”, o mais conhecido e citado. 1967 é também o ano em que Calvino inicia contatos com o grupo OULIPO, convidado por Raymond Queneau. Sem dúvida, fortemente influenciado pelas idéias dos matemáticos-literatos do Oulipo, logo publica o ensaio “Cibernetica e fantasmi”, em que define seu ideal de uma literatura como “jogo matemático-combinatório”⁴⁷⁹, citando o conto “Il conte di Montecristo” como o seu primeiro exemplo prático de tal processo.

Como afirma a crítica canadense Linda Hutcheon, em seu estudo já clássico sobre a poética do pós-moderno, a narrativa pós-moderna define-se abertamente como “metaficção historiográfica”⁴⁸⁰: enquanto *discurso*, explicita o elemento ficcional-retórico de toda forma discursiva, evidenciando uma identidade hermenêutica entre as diferenças epistemológicas; enquanto procedimento, faz da reescritura um de seus artifícios mais produtivos. Assume-se como ficção, história e *história da ficção*, reapropriando-se de fatos e personagens, autores e obras, reelaborando-os fantasticamente, recorrendo principalmente à paródia, à

⁴⁷⁷ O próprio Calvino prova ter consciência disso, conforme sua afirmação de que seu trabalho “é científico pela metade ou talvez três quartos” (CALVINO, I. *Sulla fiaba*, op. cit., p. 20), cf. Nota 155.

⁴⁷⁸ Mas a lógica binária é uma constante em toda a obra calviniana, como já enfatizava Guido Almansi ainda em 1971: cf. ALMANI, G. “Il mondo binario di Italo Calvino”, in *Paragone*. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura. Anno XXII, n. 258, agosto 1971, pp. 95-110. Retomando o discurso de Almansi, Paolo Briganti desenvolve a sua análise da narrativa fantástica calviniana, enfatizando como “o fabuloso também é colocado em relevo, note-se, na forma da combinação binária e oposta”; cf. BRIGANTI, P. “La vocazione combinatoria di Italo Calvino”, op. cit.

⁴⁷⁹ CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi” (1967), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 180. Trad. bras., p. 214.

⁴⁸⁰ HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*, op. cit.

deformação, ao pastiche, à aglutinação, ao amálgama - uma definição que parece ter sido escrita para definir o conto “Il conte di Montecristo”.

O texto de Calvino, já desde o título, começa a estabelecer uma estrutura reticular de associações em duas dimensões: o real e o fictício. Faz referência direta ao romance de Alexandre Dumas que tem o mesmo título de seu conto; dessa maneira o título de Calvino refere-se a um elemento concreto, material, da esfera do real (o livro e o fato de a história, sendo amplamente conhecida, fazer parte do universo cultural da sociedade de nosso tempo); e ao mesmo tempo refere-se a um elemento fictício, que é a história contada no romance, com seus personagens e *atos imaginários* - além, é claro, dos *atos históricos* também lá representados. É a materialização textual da “metaficção historiográfica”: Calvino assume os personagens de Dumas como seus, atuando em uma história nova, sem que estes deixem de ser os personagens da história original de Dumas; mas, multiplicando os níveis de relações extra, trans e intradiegticos, Calvino lhes atribui uma dimensão a mais, como se esta fosse uma das variantes possíveis (mas não publicadas) do hiper-romance⁴⁸¹ do qual Dumas selecionou a *sua* história originalmente publicada. Dantés esclarece:

“Os diagramas que eu e Faria traçamos nas paredes da prisão assemelham-se aos que Dumas traça em suas cartelas para fixar a ordem das variantes escolhidas. Um feixe de folhas já pode ir para a impressão: contém a Marselha da minha juventude; percorrendo as linhas de densa escritura posso espreitar pelos molhes do porto, subir a Rue de La Canebière no sol da manhã, chegar até a vila dos Catalães enroscada na colina, rever Mercedes... Um outro feixe de papéis espera pelos últimos retoques: Dumas está ainda fazendo ajustes nos capítulos da prisão no castelo de If; Faria e eu nos debatemos lá dentro, sujos de tinta, entre emaranhadas correções.”⁴⁸²

Eis portanto que Dantés estabelece uma relação com seu eu-jovem: vê-se como personagem de Dumas, *é* (enquanto é personagem de Calvino) personagem de Dumas e tem consciência disso - enquanto parece não ter consciência de ser personagem de Calvino. Em outras palavras, Dantés descreve um personagem (que é ele mesmo jovem), sem demonstrar consciência de estar representado como personagem atual no ato de apresentar-se como jovem. A figuração toda nos permite comparar a representação atual (a de Calvino) tanto com a de Dumas

⁴⁸¹ A tal fato faremos referência mais adiante.

⁴⁸² CALVINO, I. “Il conte di Montecristo”, in *Ti con zero*. Milano: Mondadori, 1995, p. 146. Trad. bras., CALVINO, I. *Todas as cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 267.

(desde que conheçamos seu romance), quanto com a breve representação de Calvino através da visão de seu Dantés atual. Resumindo, temos portanto três imagens de Dantés: a de Dumas, a de Calvino e aquela que a de Calvino faz de si mesmo jovem (que seria, teoricamente, a mesma de Dumas; mas não é: continua sendo de Calvino). Mas talvez Dantés seja ainda imagem de mais um personagem, menos visível mas não menos importante: o próprio Calvino.

É Mario Barenghi quem acena brevemente a respeito de uma possível projeção do autor no personagem principal⁴⁸³, o que faz com que o jogo combinatório vá muito além das relações do texto com outros textos ou autores ou situações reais, e acaba por envolver o próprio Calvino, representado em dois tempos diferentes, tendo Dantés como alter-ego - ou sendo o alter-ego de Dantés. Assim como Dantés, é possível que Calvino não se reconheça como personagem em seu personagem, mas isso não impede que o leitor perceba as inúmeras semelhanças. Os ex-soldados, um prisioneiro, outro ex-prisioneiro de guerra, conscientemente desiludidos com a realidade que os circunda, passam de um primeiro momento de rebeldia e de ação a um segundo momento de distanciamento (inclusive físico) e de reflexão sobre o espaço que os circunda; um momento caracterizado sobretudo pela compulsão a catalogar, classificar, reduzir tudo a esquemas, diagramas geométricos, combinações que possam constituir-se em abordagens lógicas de entendimento do mundo em que se encontram; seu distanciamento do papel de homem de ação não significa abandono da história a seu próprio curso, mas uma mudança de perspectiva que leva em consideração toda a complexidade da experiência do real, e privilegia uma abordagem combinada - em inúmeras variantes - entre ação e reflexão. Ambos são “criadores”, de imagens e esquemas, de personagens inseridos em projetos e enredos variáveis. Ambos, enfim, de certo modo “presos” a realidades bem diferentes daquela que almejavam, que inicialmente acreditavam poder moldar e que, com o passar do tempo, conformam-se em apenas tentar (sem garantias) entender. Afirma-o retrospectivamente (em 1980) um Calvino pretensamente sincero, em sua mini-autobiografia que serve como introdução a seu livro de ensaios *Una pietra sopra*:

⁴⁸³ “(...) quem está na prisão está na prisão, e não pode fazer outra coisa a não ser tentar fugir. Por isso, Calvino (Calvino-Dantés?) ...”. Cf. BARENGHI, M. (Org). *Italo Calvino: saggi - 1945 - 1985*. V. I, op. cit., p. XXI da “Introduzione”.

“A ambição juvenil da qual tomei impulso foi a do projeto de construção de uma nova literatura que por sua vez servisse para a construção de uma nova sociedade. (...) Certamente o mundo que tenho hoje sob os olhos não poderia ser mais oposto à imagem que aquelas boas intenções construtivas projetavam para o futuro. A *sociedade se manifesta como colapso, como ruína, como gangrena* (ou, nas suas aparências menos catastróficas, como vida dia-a-dia) (...) O personagem que toma a palavra neste livro (e que *em parte se identifica, em parte se destaca do eu mesmo representado em outras séries de escritos e de registros*) entra em cena nos Anos Cinquenta procurando investir-se de uma pessoal caracterização no papel que então estava na ribalta: ‘o intelectual engajado’. Seguindo seus movimentos sobre o palco observar-se-á como nele, visivelmente embora sem guinadas bruscas, a identificação nesse papel desgasta-se pouco a pouco com o *dissolver-se da pretensão de interpretar e guiar um processo histórico*. Não por isso se desencoraja a aplicação a procurar *compreender e indicar e compor*, mas toma pouco a pouco mais relevo um aspecto que a bem da verdade estava presente desde o início: o *senso do complicado e do múltiplo e do relativo e do multifacetado* que determina uma atitude de perplexidade sistemática.”⁴⁸⁴

Na contracapa do mesmo livro, a nota (não assinada, mas escrita por Calvino) diz que a imagem chave do livro é a seguinte:

“um programador (...) diante de um terminal de um circuito eletrônico procura fugir à angústia do inumerável e do inclassificável reduzindo tudo a diagramas geométricos, a combinatórias de um número finito de elementos; mas, enquanto isso, às suas costas, alongam-se as sombras dos fantasmas de uma história e de uma natureza humanas que não se deixam exaurir em fórmulas de nenhum código.”⁴⁸⁵

Essa imagem do programador que tenta classificar tudo e reduzir tudo a um conjunto de elementos a serem permutados e combinados segundo regras bem estabelecidas é uma abstração recorrente em toda a obra de Calvino; mesmo quando não materializada em forma de personagem, paira ou subjaz como processo informador e organizador do texto (seja ficção, seja crítica). Também francamente alusivo ao tema é o título do já citado (e fundamental para se entender a poética calviniana) ensaio “Cibernetica e fantasmi”. Nesse ensaio Calvino comenta o recém-publicado conto, fazendo uma síntese:

“No conto se vê Alexandre Dumas que tira seu romance *O conde de Montecristo* de um *hiper-romance* que contém todas as variantes possíveis da história de Edmond Dantés. Prisioneiros de um capítulo do “Conde de Montecristo” Edmond Dantés e o Abade Faria estudam o plano de sua evasão e se perguntam qual das variantes possíveis será a boa. O Abade Faria escava túneis para evadir-se da fortaleza, mas erra continuamente o caminho, e acaba por encontrar-se em celas sempre mais profundas; com base nos erros de Faria, Dantés tenta desenhar um mapa da fortaleza.”⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ CALVINO, I. *Una pietra sopra*, op. cit., p. VII-VIII. Grifos meus. Trad. bras., p. 7-8.

⁴⁸⁵ Idem, nota de contracapa.

⁴⁸⁶ CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi” (1967), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 180. Trad. bras., p. 214.

Edmond Dantés, a partir de seu mapa real (desenhado com base nas tentativas de Faria), tenta imaginar todas as combinações possíveis para se ter uma prisão perfeita, da qual não se possa fugir. Uma vez encontrada (imaginada ou desenhada) a configuração ideal, bastaria comparar com o mapa real; se coincidissem, poderia desistir da fuga e aceitar seu destino com a “tranquilidade de quem está ali porque sabe que não poderia se encontrar em outro lugar”⁴⁸⁷. Mas ao menos teria se livrado para sempre da angústia de não saber se a fuga era realizável. Se, ao contrário, houvesse uma diferença entre a prisão perfeita imaginada e a prisão real, ali estaria a possibilidade de fuga. O conto acaba assim, sem a “resolução” da trama como a demandaria uma novela romântica ou mesmo modernista convencional: não sabemos, no final, se Dantés e Faria conseguirão fugir. Não parece ser uma “resolução” o que interessa a Calvino; o final “aberto” (ou múltiplo) condiz melhor com seu estilo. Na verdade, porém, a fuga final é “sugerida” por um episódio central:

“As interseções entre as várias linhas hipotéticas definem uma série de planos que se dispõem como as páginas de um manuscrito sobre a escrivania de um romancista. Chamamos Alexandre Dumas, o escritor que deve entregar o quanto antes a seu editor um romance em doze tomos intitulado *O conde de Montecristo*. O seu trabalho procede deste modo: dois ajudantes (Auguste Maquet e P. A. Fiorentino) desenvolvem uma por uma as várias alternativas que partem de cada ponto individual, e fornecem a Dumas a trama de todas as variantes possíveis de um desmesurado hiper-romance; (...) Faria abre uma brecha na parede, penetra no estúdio de Alexandre Dumas, joga um olhar imparcial e privo de toda paixão sobre a extensão de passados e de presentes e de futuros (...) procura o capítulo da evasão, a página sem a qual todas as possíveis continuações do romance fora da fortaleza tornam-se impossíveis.”⁴⁸⁸

A fuga “sugerida” refere-se, é claro, às hipotéticas páginas de Dumas, não de Calvino. Nesse trecho temos uma situação narrativa especialmente interessante: os personagens (originalmente de Dumas) “sequestrados” por Calvino interagem com o (fictício) universo extradiegético de Dumas, quando Faria entra no estúdio do autor francês, enquanto este último está ainda compondo o romance. Desse modo, o autor torna-se personagem de seu personagem eleito a narrador do conto de Calvino, em um jogo de espelhamentos múltiplos. Dantés e Faria são, ao mesmo tempo, prisioneiros de uma prisão-fortaleza-castelo, e prisioneiros de um capítulo do

⁴⁸⁷ CALVINO, I. “Il conte di Montecristo”, op. cit., p. 148. Trad. bras., p. 267.

⁴⁸⁸ Idem, p. 145-146-147.

hipotético hiper-romance de Dumas; enquanto do capítulo, parte do hiper-romance (hipotizado por Calvino), conseguirão fugir para poder dar sequência ao “verdadeiro” romance de Dumas, são reféns de Calvino na fortaleza de If (uma fortaleza-texto, o “lugar da multiplicidade das coisas possíveis”⁴⁸⁹), “suspensos” no tempo, entre as inúmeras celas e os inúmeros níveis de realidade diegética.

Esse é o modo em que Calvino (como Faria) abre uma brecha para a esperança, que parece confirmar com a afirmação que encerra o ensaio “Cibernetica e fantasmi”: “Esse é o final mais otimista que consegui dar ao meu conto, ao meu livro e a esta minha conferência”⁴⁹⁰. Um “otimismo calviniano”, que não abdica jamais da consciência da terrível realidade, não a nega nem a mascara; mas não aceita render-se a ela. Os personagens têm consciência de que a prisão da fortaleza (que tem como referente real o castelo d’If, no golfo de Marselha) é um verdadeiro labirinto. Ambos enfrentam a situação, e, cada um a seu modo, tomam atitudes opostas: a ação exploratória empírica de Faria resulta em erro após erro (perde-se cada vez mais); a aplicação da razão e da lógica na tentativa de mapeamento do labirinto, de Dantés, é, aparentemente, a única esperança de sucesso. O método de Dantés é um exemplo da dimensão científica que a poética de Calvino começa a desenvolver, na metade dos anos sessenta: fazer mapas, em geral, significa impor um modelo racional e manipulável sobre a espontaneidade da natureza⁴⁹¹. Um mapa é concebido com ordem, exatidão, lógica, matemática; estabelece a *rede* de conexões entre os vários elementos e permite tanto a visualização do todo quanto o estabelecimento de percursos múltiplos e percorríveis. Conhecer o mapa não significa, é óbvio, conhecer por experiência o lugar mapeado; mas gera o conhecimento necessário para poder percorrê-lo, para entrar e sair, escolher os caminhos, aproveitar as vantagens, saber o que evitar. Saber interpretar o mapa não é, portanto, conhecer o real, mas dominar o **modelo** que permite o conhecimento.

Nesse esforço dedutivo de Dantés as combinações e permutações de elementos reais e imaginários realmente são tantas que listá-las todas seria uma ação borgeana: significaria reescrever o texto todo. Mas vejamos apenas mais um exemplo de como a rede se tece:

⁴⁸⁹ CALVINO, I. “Il conte di Montecristo”, op. cit., p. 145. Trad. bras., p. 265.

⁴⁹⁰ CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi”, op. cit., p. 181. Trad. bras., p. 215.

⁴⁹¹ É claro que no caso de Dantés o mapa é antes topológico do que topográfico, representando a construção como geometria, e não como terreno natural.

“Nos grafites com que o Abade Faria cobre as paredes, alternam-se dois mapas de contornos acidentados, constelados de flechas e sinais: um deveria ser a planta de If, o outro de uma ilha do arquipélago toscano, onde está escondido um tesouro: Montecristo.

É justamente para procurar esse tesouro que o Abade Faria quer evadir-se. Para conseguir isso, ele deve traçar uma linha que no mapa da ilha de If o leve de dentro para fora e no mapa da ilha de Montecristo o leve de fora para aquele ponto mais interno de todos os outros pontos, que é a gruta do tesouro. Entre uma ilha da qual não se pode sair e uma na qual não se pode entrar deve haver uma relação: por isso nos hieróglifos de Faria os dois mapas se sobrepõem ao ponto de identificar-se. Para mim já é difícil entender se Faria está agora escavando para mergulhar no mar aberto ou para penetrar na gruta cheia de ouro. Em um caso ou no outro, pensando bem, ele tende ao mesmo ponto de chegada: o *lugar da multiplicidade das coisas possíveis*. (...)

Aquela hipotética figura geométrica que se chama If-Montecristo coincide em alguns pontos com uma outra figura que se chama Elba-Santa Helena. (...) Estas interseções tornam ainda mais complicado o cálculo das previsões; há pontos em que a linha que um de nós está seguindo se bifurca, se ramifica, se abre em leque; cada ramo pode encontrar ramos que derivam de outras linhas.”⁴⁹²

Da riqueza de relações intra e extradiegéticas, vislumbráveis nas várias citações acima, percebe-se que a importância do conto “Il conte de Montecristo” vai muito além do fato de ser o texto inaugural do filão combinatório de Calvino; nele estão alguns elementos fulcrais da poética calviniana, tanto em termos de imagens (a rede, o labirinto, o homem perdido, o mapa), como em termos de atitude (a consciência do negativo, a necessidade da ação, a não-rendição, o enfrentamento), como em termos epistemológicos (a busca do conhecimento, a aplicação da razão e da lógica, a elaboração de modelos e métodos), como em termos essencialmente poéticos (a multiplicidade, o hiper-romance, a intertextualidade, a reescritura, o jogo dos vários níveis de realidade, a oscilação entre real e fantástico). É claro que todos esses elementos encontram-se amalgamados harmonicamente nas imagens elaboradas por Calvino nesse que ele define como seu primeiro exemplo de narrativa como “jogo matemático-combinatório”⁴⁹³.

Mas, ampliando a rede de relações, estendemo-la ao âmbito epistemológico do próprio autor: é evidente, no comportamento de Dantés, a posição do intelectual Calvino na década de 60, que vê o homem de seu tempo (Faria) perdido, oscilante entre a angústia e o fascínio do labirinto. Assim como seu personagem, o autor tem a consciência da realidade terrível, que não quer negar ou mascarar, e por isso defende - enquanto muitos criticam e rejeitam - a literatura do negativo; desta deve-se tirar uma “lição de força”: perceber a contribuição que a literatura do terrível pode

⁴⁹² CALVINO, I. “Il conte di Montecristo”, op. cit., p. 143-145. Grifos meus. Trad. bras., p. 265-266.

⁴⁹³ CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi”, op. cit., p. 180. Trad. bras., p. 214.

dar para entender e interpretar a realidade terrível⁴⁹⁴. O intelectual engajado dos primeiros anos do pós-guerra é um Calvino-Dantés “nos primeiros tempos” de ação prática (“desesperados atos de rebelião”); e é um Dantés-Calvino que, “agora, passados os anos, parei de afanar-me” e entendeu que “o único modo de fugir à condição de prisioneiro é entender como é feita a prisão”; e “se não sinto o desejo de imitar Faria, é porque me basta saber que alguém está procurando uma saída, para convencer-me que tal saída existe; ou, ao menos, que pode-se propor o problema de procurá-la”. É Calvino-Dantés quem diz que “toda minha hipótese de fuga, procuro imaginá-la com Faria como protagonista”, porque Faria (o homem comum, no labirinto) quando “encontra uma dificuldade, estuda uma solução, experimenta a solução, bate contra uma nova dificuldade, projeta uma nova solução e assim por diante”⁴⁹⁵, enquanto o intelectual Dantés-Calvino,

“partindo da desordem desses dados, vejo em cada obstáculo isolado o indício de um sistema de obstáculos, desenvolvo cada segmento em uma figura regular, configuro essas figuras como faces de um sólido, poliedro ou hiperpoliedro, inscrevo esses poliedros em esferas ou hiperesferas. (...) Mas para pensar uma fortaleza assim preciso que o Abade Faria não pare de bater-se contra desmoronamentos de terra, tirantes de aço, valetas de esgoto, guaritas de sentinelas, saltos no vazio, reentrâncias nas paredes principais, porque o único modo de reforçar a fortaleza pensada é colocar continuamente à prova a verdadeira.”⁴⁹⁶

É evidente, na citação acima, um Dantés-Calvino que, embora desiludido na política e desconfiante da efetividade de intervenção prática do homem de ação, não consegue se opor à ação, pois sabe-a necessária. Precisa do homem de ação e da ação do homem - embora não se reconheça (mais) nesse papel - para legitimar seu próprio papel, para dar sentido a uma busca que é comum (Faria explora, Dantés mapeia)⁴⁹⁷. É evidente, na evolução do projeto dos “primeiros tempos” (para o autor,

⁴⁹⁴ Esse é o tema de fundo de vários ensaios de Calvino das décadas de 50 e 60: “Il midollo del leone” (1955), “Natura e storia nel romanzo” (1958), “Il mare dell’oggettività” (1959), “La sfida al labirinto” (1962) são os principais; todos reunidos agora em CALVINO, I. *Una pietra sopra*, op. cit.

⁴⁹⁵ Esta e todas as citações desse parágrafo foram tiradas de CALVINO, I. “Il conte di Montecristo”, op. cit., páginas 140 e 141. Trad. bras., p. 261-263.

⁴⁹⁶ Idem, p. 141. Trad. bras., p. 263.

⁴⁹⁷ É evidente, na atitude desse pretense Dantés-Calvino, a concepção de “fuga” diametralmente oposta àquela criticada por Berardinelli, no ensaio “Calvino moralista ou, como permanecer são depois do fim do mundo” (op. cit.), em que o crítico aponta em um Palomar-Calvino o modelo verdadeiro de projeção do autor no personagem, localizando no projeto de Palomar de aprender a morrer o ulterior egoísmo e a indiferença em relação à realidade: morrendo Palomar, “todos os problemas são problemas dos outros” (op. cit., p. 112). Berardinelli define a atitude de Calvino como a “perene fuga do mundo”, afirmando que Calvino “evita o julgamento sobre a realidade contemporânea, que danificaria seu estilo e levaria o leitor a se autojulgar”; desse modo, Calvino evitaria desagradar os leitores, construindo um estilo que “é fundamentalmente isto, dificuldade ou

aliar teoria político-ideológica e prática artística na realização do projeto literatura; para o personagem percorrer a fortaleza e praticar atos de rebeldia) um Calvino-Dantés que passa da ação direta a uma projeção da ação: elaboração de métodos e modelos geométricos e matemáticos, ordenação de dados e elementos em um sistema em que possam ser logicamente manipulados, permutados, combinados até se chegar à configuração desejada. É um Dantés puramente Calvino que se apresenta no texto. Um Calvino que, não obstante todo o “otimismo da vontade”⁴⁹⁸, não pode deixar de encarar com o “pessimismo da inteligência”⁴⁹⁹ a sociedade em desarmonia crescente. O castelo-prisão é a imagem da sociedade (e da própria literatura)⁵⁰⁰; materialmente, imagem da cidade, especialmente das futuras cidades apocalípticas que aparecerão pouco mais tarde, no final de *Le città invisibili*. Dantés explica:

“A imagem que faço dela é esta: uma fortaleza que cresce em torno de nós, e quanto mais tempo nela ficamos reclusos, mais nos afasta do exterior. O Abade escava, escava, mas as paredes aumentam de espessura, multiplicam-se as guaritas e as muralhas.”⁵⁰¹

Mas

“se a fortaleza cresce com a velocidade do tempo, para fugir é necessário ir ainda mais rápido, voltar no tempo. O momento em que me encontraria fora seria o mesmo momento em que entrei aqui: me debruço finalmente sobre o mar; e o que vejo? uma barca cheia de *gendarmes* está atracando em If; no meio está Edmond Dantés acorrentado.”⁵⁰²

Edmond Dantés acorrentado ou Calvino jovem, acorrentado a seu próprio passado? Sem dúvida nenhuma, Calvino sabe muito bem qual é a sensação de que trata, tendo ele mesmo sido feito prisioneiro durante a guerra, e tendo conseguido escapar. Será Dantés ou Calvino quem fala:

impossibilidade de confessar medo, repugnância, ódio, desconforto, desolação, desilusão amorosa e todo gênero de paixão tocada, mesmo que só de resvalo, pela infelicidade.” In BERARDINELLI, A. “Calvino moralista...”, op. cit., p. 102. No final do ensaio Berardinelli define Calvino como “um egoísta disfarçado de pensador geométrico. Na geometria não existem bem e mal, dor e prazer, inocência e culpa. Era esta a aspiração anti-histórica e anti-humanista de Calvino” (op. cit., p. 112).

⁴⁹⁸ CALVINO, I. “Il midollo del leone” (1955), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 15. Trad. bras., p. 22.

⁴⁹⁹ Idem, ibidem.

⁵⁰⁰ Cf. RÖTH, M. “Realtà, finzione e riscrittura: il labirinto della letteratura nel *Conte di Montecristo* di Calvino”. Disponível em:

http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/21_Roth.pdf.

⁵⁰¹ CALVINO, I. “Il conte di Montecristo”, op. cit., p. 142. Trad. bras., p. 264.

⁵⁰² Idem, ibidem.

“Eis que voltei a imaginar-me como protagonista da evasão, e imediatamente pus em jogo não somente o meu devir, mas o meu passado, as minhas recordações. Tudo aquilo que há de não claro na relação entre um prisioneiro inocente e a sua prisão continua a projetar sombra sobre as imagens e sobre as decisões. Se a prisão é circundada pelo *meu* fora, esse fora me retornaria para dentro toda vez que eu conseguisse atingi-lo: o fora nada mais é do que o passado, é inútil tentar fugir.”⁵⁰³

O autor tem como medida do que escreve a experiência; mas ao contrário de muitos sobreviventes que nunca se recuperaram, ou mantiveram uma fixação patológica em relação ao tema, Calvino parece ter exorcizado muito bem seus fantasmas de guerra⁵⁰⁴, talvez justamente pela terapia da escritura, pelo projetar-se em personagens, e neles destilar-se e curar-se. Sem querer eleger Freud a parâmetro de leitura, parece-nos todavia que pode ser um Calvino ex-soldado (como Dantés é ex-soldado) quem fala aqui. Para os sobreviventes de guerra, o processo de terapia pode assumir muitas formas. Uma delas passa pela despersonalização (ou desindividualização) como expediente simbólico para a desconexão com a catástrofe geradora do trauma⁵⁰⁵. É exatamente o processo que Dantés descreve, bastando que substituamos a palavra “prisão” (que está plenamente inserida no contexto da guerra) pela palavra “guerra”:

“Devo pensar a prisão ou como um lugar que é somente dentro de si mesmo, sem um fora - isto é, renunciar a sair dela -, ou devo pensá-la não como a *minha* prisão, mas como um lugar sem relação comigo nem interna nem externamente, ou seja, estudar um percurso de dentro para fora que prescindia do valor que ‘dentro’ e ‘fora’ adquiriram nas minhas emoções; que valha mesmo que no lugar de ‘fora’ diga ‘dentro’ e vice-versa.”⁵⁰⁶

Que Dantés seja um alter-ego de Calvino não parece haver dúvida. A questão é: realizado consciente ou inconscientemente? Para responder a essa questão não há elementos suficientes. Uma coisa, porém é certa: a declaração acima praticamente confirma o que já havia dito o autor: não há Calvino em primeira pessoa nos textos de Calvino⁵⁰⁷.

⁵⁰³ Idem, *ibidem*.

⁵⁰⁴ Embora o “exorcismo” dos fantasmas não elimine a memória da guerra, como o prova o retorno ocasional ao tema, do qual o melhor exemplo é o conto “Ricordo di una battaglia”, escrito em 1974.

⁵⁰⁵ Esse foi o expediente utilizado por inúmeros autores do neorrealismo italiano, notadamente daquela parcela da literatura neorrealista conhecida como “literatura da Resistência”.

⁵⁰⁶ Idem, p. 143.

⁵⁰⁷ “Quando comecei a escrever histórias nas quais eu não entrava, tudo começou a funcionar: a linguagem, o ritmo, o corte eram exatos, funcionais”. “Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1198.

5.3.2 *Il Castello dei destini incrociati e La taverna dei destini incrociati*

Pinturas e miniaturas

A rede de associações múltiplas se intensificará na última obra de ficção calviniana dos anos 60, *Il Castello dei destini incrociati*. Além de uma complexa inter-relação com outros textos clássicos da literatura e das fábulas – primeiro dos quais o *Orlando Furioso* –, o texto do *Castello* sustenta-se sobre alguns dos poucos fios que procuramos seguir nessa intrincada rede: a relação intersemiótica com a pintura, as cartas ilustradas e os *comics*.

“A operação que realizei em idade madura, de extrair histórias da sucessão das misteriosas figuras dos tarôs, interpretando a mesma figura cada vez de maneira diferente, certamente tem as suas raízes naquelas minhas brincadeiras de invenção infantis sobre páginas cheias de figuras.”⁵⁰⁸

Nessa obra, o lúdico e primitivo processo composicional infantil descrito pelo autor evolui para uma madura e complexa prática ecfrástica⁵⁰⁹, de transposição interestética: quadros (ou pinturas ou iluminuras em cartas) independentes são associados para constituir uma narrativa visual que sofre uma tradução interestética, tornando-se narrativa escrita:

“É uma espécie de iconologia fantástica que tentei no *Castello dei destini incrociati*: não somente com os tarôs, mas também com os quadros da grande pintura. De fato, procurei interpretar as pinturas de Carpaccio em San Giorgio degli Schiavoni, em Veneza, seguindo os ciclos de São Jorge e de São Jerônimo como se fossem uma história única, a vida de uma só pessoa, e de identificar a minha vida com a de Jorge-Jerônimo. Esta iconologia fantástica se tornou o meu modo habitual de exprimir a minha grande paixão pela pintura: adotei o método de contar as minhas histórias partindo de quadros famosos da história da arte, ou, de qualquer modo, de figuras que exercem sobre mim uma sugestão.”⁵¹⁰

No período dos anos 60-70, rico em experimentações combinatórias de gêneros literários entre si e entre gêneros literários e não-literários, intensificou-se a tendência a uma recuperação paródica do repertório e a uma carnavalização dos

⁵⁰⁸ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 105-106. Trad. bras., p. 109-110.

⁵⁰⁹ Écfrasis literária é, resumidamente, uma realização estética literária a partir da transposição de uma obra de arte plástica. Diferencia-se da écfrasis crítica, porquanto esta última constitui apenas uma descrição da obra plástica, sem intenções estéticas. Sobre o tema da écfrasis, cf. HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: Univ. Chicago Press, 1993; KRIEGER, M. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1992; RIFFATERRE, M. “L’illusion d’ekphrasis”, in MATHIEU-CASTELLANI, G. *La pensée de l’image: signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes, PUV, 1994. Cf. também FRITOLI, L. E. *Do ideal e da obra*, op. cit.

⁵¹⁰ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 105-106. Trad. bras., p. 110.

cânones da modernidade e anteriores. Essa é uma das mais salientes características da contemporaneidade, como afirma o comparatista italiano Remo Ceserani:

“A nova época em que vivemos é caracterizada por uma tendência (...) a abandonar concepções totalizantes, poéticas coerentes, estilos unitários e, ao contrário, procurar as operações de enxerto e hibridação dos modelos culturais, a mestiçagem das poéticas, a mescla e a sobreposição dos estilos. Isso, na minha opinião, nos obrigará, nas nossas operações interpretativas e historiográficas, a abandonar o hábito, bastante cômodo para nós, de raciocinar por escolas, por tendências, ou por tradições estilísticas, baseando nisso as nossas escolhas ou preferências, e a encontrar, em outros aspectos das obras literárias, a relevância ou a pertinência temática, a efetiva capacidade cognoscitiva, a força crítica ou irônica, prospectiva ou utópica, as razões das nossas preferências. E talvez nos obrigue a construir cânones abertos, interculturais, interlinguísticos ou interestilísticos.”⁵¹¹

Segundo Matteo di Gesù, Ceserani atribui ao modo múltiplo de viver a cultura, e aos próprios modos de produção literária (em sentido amplo) a sugestão de um novo modo de interpretar a obra tipicamente contemporânea (considerando “contemporânea” justamente a obra produzida a partir do final da década de 60), baseado em

“Sua inexaurível, quase libidinosa predileção pelas operações intertextuais, as reelaborações paródicas e alusivas, a reciclagem dos gêneros, a utilização, em toda operação criativa, de subtextos e sobretextos retirados do grande reservatório da literatura - alta ou baixa que seja -, ou daquele maior ainda dos produtos dos outros meios.”⁵¹²

Talvez por apresentar todas as características listadas na citação acima, associadas ao alto grau de abstração determinado pelas regras (explícitas) do jogo combinatório e pelo material que lhe dá origem, tudo aliado à artificialidade da restrição à palavra, imposta aos personagens, bem como uma aparente mínima aderência (mesmo no nível alegórico) à história do presente, *Il Castello dei destini incrociati* é, provavelmente, a mais árida das narrativas combinatórias de Calvino - e, certamente, a que mereceu, desde o lançamento, o menor favor do público. Originalmente publicado em 1969 com o título *Tarocchi, il mazzo visconteo di*

⁵¹¹ CESERANI, R. “Il canone del moderno”, in OLIVIER, U. O. (Org.) *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. Milano: Bruno Mondadori, 2001, p. 211-212.

⁵¹² DI GESÙ, M. “La fine dei generi, i generi della fine”, in *Arco Journal*, publicação eletrônica do Departamento de Artes e Comunicação da Università di Palermo, disponível em http://www.arcojournal.unipa.it/index_it.html.

*Bergamo e New York*⁵¹³, era uma edição especial, de luxo, não comercial, destinada a poucos. A edição definitiva é de 1973, publicada pela editora Einaudi. Nesta edição o texto do *Castello* aparece ampliado (são oito capítulos ao invés dos seis da anterior) e é seguido por um “irmão gêmeo”: *La taverna dei destini incrociati*, que utiliza a mesma idéia, o mesmo tema, o mesmo processo de composição⁵¹⁴, apenas as cartas são outras: as mais “populares” do tarô marselhês. A idéia original de explorar as funções narrativas do sistema semiótico combinatório do tarô data de meados de 68, como explica o autor:

“A idéia de utilizar as cartas de tarô como uma máquina narrativa combinatória me veio de Paolo Fabbri que, em um ‘Seminário internacional sobre as estruturas do conto’ de julho de 1968, em Urbino, apresentou uma comunicação sobre *O conto da cartomancia e a linguagem dos emblemas*.”⁵¹⁵

Em termos cronológicos, o projeto de composição da *Taverna* precede o do *Castello*, como declara Calvino na “Nota de Introdução” à edição de 73: “Comecei com as cartas do tarô de Marselha, procurando dispô-las de modo a que se apresentassem como cenas sucessivas de uma narrativa pictográfica”⁵¹⁶. Mas em seguida confessa que não conseguia dar unidade e coesão às micro-histórias, não conseguia inseri-las num “esquema unitário” que compreendesse todas as cartas e todas as histórias de modo que fossem todas coerentes e percorríveis da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo, de baixo para cima. Diz:

“Assim, passava dias a decompor e recompor o meu quebra-cabeças, excogitava novas regras do jogo, traçava esquemas, em quadrado, em losango, em estrela, mas sempre havia cartas essenciais que ficavam fora e cartas supérfluas que acabavam no meio, e os esquemas tornavam-se tão complicados (adquirindo às vezes até uma terceira dimensão, tornando-se cúbicos, poliédricos) que eu mesmo me perdia dentro deles.”⁵¹⁷

⁵¹³ CALVINO, I. *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*. Parma: Franco Maria Ricci Editore, 1969. O título se refere às cartas de tarô do séc. XV, ilustradas pelo miniaturista Bonifacio Bembo para os Visconti, duques de Milão, e que ora se encontram parte na Morgan Library, de New York, parte na Accademia Carrara, de Bérgamo, Itália. Na verdade, o texto foi solicitado a Calvino pelo editor Ricci, apenas para acompanhar a edição especial sobre as cartas ilustradas de Bembo, reproduzidas em tamanho e cores originais.

⁵¹⁴ A mesma ideia e processo de composição que, como arquitetura semiótica e narrativa, correspondem “a uma arquitetura intelectual muito precisa”; cf. FUSCO, M. “Il castello di carte di Italo Calvino”, in *Sigma*, n.1, aprile 1981, p. 45.

⁵¹⁵ CALVINO, I., in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1276.

⁵¹⁶ Idem, p. 1277.

⁵¹⁷ Idem, p. 1278-1279.

Havia quase desistido, quando o editor Franco Maria Ricci lhe pediu que escrevesse o texto para acompanhar a edição do tarô dos Visconti:

“A princípio pensei em utilizar as páginas que já havia escrito, mas logo me dei conta de que o mundo das miniaturas quatrocentistas era completamente diferente daquele das estampas populares marsehesas.”⁵¹⁸

As figuras do tarô dos duques de Milão

“pressupunham uma sociedade diferente, com uma outra sensibilidade e uma outra linguagem. A referência literária que me vinha espontaneamente era o *Orlando Furioso* (...). Tentei imediatamente compor com as cartas do tarô dos Visconti seqüências inspiradas no *Orlando Furioso*; foi então fácil construir o cruzamento central das narrativas do meu ‘quadrado mágico’. (...) obtive assim uma espécie de palavra-cruzada feita de figuras ao invés de letras, em que, além de tudo, cada seqüência se pode ler nos dois sentidos”.⁵¹⁹

Realmente, o fantasma de Ariosto comanda a narrativa: a atmosfera, os personagens, as perseguições e fugas nas micro-histórias, a combinação real-fantástico, a ironia, o próprio castelo - tudo muito ariostesco⁵²⁰. A aventura inicial, que serve como moldura, parece também ser uma continuação de uma das aventuras de um cavaleiro do *Orlando Furioso*: atravessando uma floresta (ou grande bosque), um cavaleiro defrontara-se com tantos perigos e aventuras, encontros insólitos e duelos que, ao cair da noite, está exausto; busca refúgio em um antigo castelo, onde é acolhido por serviçais que tomam conta de seu cavalo, sem dizer uma única palavra. Sobe uma escada, entra em uma sala onde se encontram muitas outras pessoas, em torno de uma enorme mesa, jantando. Alguém, que parece ser o hospedeiro ou castelão, com um gesto, convida-o a sentar e partilhar do jantar. Senta-se e percebe que ninguém ali fala; querendo ser simpático, tenta romper o silêncio, desejando a todos algo como “bom apetite!”, mas, tentando falar, dá-se conta de que não consegue. Todos os outros então, com gestos e também movendo os lábios em silêncio, confirmam o que parece ser uma maldição: aqueles que entram no castelo (ou os que atravessam o bosque, não é

⁵¹⁸ Idem, p. 1277.

⁵¹⁹ Idem, ib.

⁵²⁰ “História de Orlando louco por amor” e “História de Astolfo na Lua” são as duas histórias que trazem diretamente os personagens de Ariosto. Mas, além de Ariosto, há outras inúmeras referências literárias, implícitas, como Doutor Fausto na “História do alquimista que vendeu a alma”, ou explícitas como Páris, Menelau e Helena de Tróia, em “Todas as outras histórias”. Entre os muitos livros, ensaios e artigos que tratam da intertextualidade *Orlando Furioso-Castello*, cf., por ex., o recente livro de LACIRIGNOLA, C. *Italo Calvino e i cavalieri fantastici*. Bari: Stilo editrice, 2010.

claro) perdem a voz. Cansado demais para investigar ou tentar algo, o cavaleiro termina de jantar. Após tirar a mesa, o castelão põe um maço de cartas de tarô sobre a mesa. Um dos comensais toma as cartas, escolhe uma, coloca-a sobre a mesa, aponta para a carta, para si mesmo, e todos entendem que ele está se dispondo a contar a própria história servindo-se das cartas. Quando o primeiro conclui sua história, outro indica uma das cartas colocadas pelo primeiro, a ela associa outra e começa a “contar” com as cartas, gestos e expressões, a sua história. E assim por diante. Vejamos abaixo o esquema geométrico-matemático segundo o qual Calvino estrutura o *Castello*. Das 72 cartas que compõem o tarô, 12 serão as representações figurativas dos “protagonistas” mudos, e as outras 60 serão dispostas em uma espécie de quadrado de oito por oito (mas, sendo apenas 60 as cartas, será um quadrado defeituoso, em que haverá 4 lacunas). Utilizamos basicamente da representação gráfica elaborada pelo matemático e ensaísta Piergiorgio Odifreddi⁵²¹, que aqui retocamos ligeiramente, acrescentando as cores, para identificar as histórias; Odifreddi separa o “quadrado mágico” em dois quadrados, para uma melhor visualização; o primeiro “quadrado” representa as histórias verticais, o segundo as horizontais:

As micro-histórias são em número de doze. Cada número fora do “quadrado” corresponde a uma das cartas que representam os protagonistas, e cada breve

⁵²¹ ODIFREDDI, P. *Italo Calvino - se una notte d'inverno un calcolatore*. Conferência proferida no Istituto Italiano di Cultura de Paris, em 1999, durante o Seminário “Calvino e le scienze”. Disponível em http://www.asia.it/media/documenti/docs_odifreddi/calvino.pdf

história será composta pela sequenciação de outras 16 cartas, ordenadas em duas colunas ou duas linhas contíguas. A primeira história conta a sequência das imagens no sentido 1 a 12; a décima segunda história utiliza a mesma sequência porém em sentido inverso, de 12 a 1. Assim teremos as doze histórias na seguinte ordem:

- 1 a 12: história do ingrato punido;
- 2 a 11: história do alquimista que vendeu a alma;
- 3 a 10: história da esposa danada;
- 4 a 9: história de um ladrão de sepulcros;
- 5 a 8: história de Orlando louco por amor;
- 6 a 7: história de Astolfo na Lua;
- 7 a 6: história de Helena de Troia;
- 8 a 5: história da piedosa rainha da noite;
- 9 a 4: história do guerreiro que venceu a morte;
- 10 a 3: história do Papa que duvidou de Deus e enfrentou o Diabo;
- 11 a 2: história do castelão;
- 12 a 1: história da castelã.

Lembrando que não são dois quadrados, mas um só, nota-se, nesse esquema, que cada história vertical compartilha 4 cartas com cada história horizontal; os personagens ou situações representados em cada carta são reaproveitados ou reinterpretados livremente a cada história, inserindo um elemento de liberdade criativa no interior do rígido esquema combinatório.

No caso da *Taverna*, o processo composicional se repete; e talvez essa repetição seja uma das causas do menor sucesso do livro. Calvino, “lo scoiattolo della penna”⁵²², que nunca se repete, repetiu-se. Talvez justamente para confirmar que nunca é o mesmo: quando todos esperam que não se repita, repete-se para contrariar as expectativas. Mas esse repetir-se, quer num caso, quer no outro, tem como resultado uma certa sensação de insistência, de estiolamento, de fonte secando. Tanto que o próprio Calvino - quase cedendo a sua tendência às trilógicas⁵²³ - confessa ter considerado a hipótese de escrever uma terceira narrativa

⁵²² “o esquilo da caneta”, cf. Nota 119.

⁵²³ Grande parte da obra de Calvino pode ser agrupada em trilógicas: trilogia heráldica, trilogia de guerra, trilogia industrial, trilogia combinatória.

nos mesmos moldes (título provisório: *O motel dos destinos cruzados*), mas desiste, confessando: “meu interesse teórico e expressivo por esse tipo de experimentos exauriu-se”⁵²⁴.

Talvez uma das causas da extinção desse interesse tenha sido a frustração profunda por não ter conseguido elaborar um esquema unitário semelhante àquele elaborado para as 72 cartas do Tarô dos Visconti. No caso da *Taverna*, com o tarô marseelhês, são 78 cartas ao invés de 72, e Calvino padece de uma obsessão quase patológica durante anos, tentando encontrar uma forma perfeita, equivalente à do *Castello*, que transformasse a arquitetura da narrativa em uma semântica geométrica. Rendendo-se à impossibilidade, Calvino decide publicar a *Taverna* “para me livrar”⁵²⁵, mesmo não tendo encontrado a fórmula desejada.

O esquema final, como foi publicado⁵²⁶, é o de um quadrado de 9 por 9, ao qual, naturalmente, faltam 3 cartas. Abdicando da simetria absoluta das histórias percorráveis nos dois sentidos, Calvino decide pela combinatória total, ou seja, pela permutação pura e simples das 78 cartas. São doze breves histórias organizadas em oito capítulos; a nona história é a história “do próprio escritor”, de cunho profundamente metaliterário. Aí se confundem o narrador e o próprio autor, quando Calvino invade a narração e sugere que o mesmo processo eufrástico de composição poderia ser realizado a partir da observação de quadros em museus, gerando uma fonte potencialmente infinita de combinações. Para as 78 cartas do tarô marseelhês, Odifreddi calcula o número de combinações possíveis em 10^{120} (dez elevado à potência 120), ou seja, o número dez seguido de 120 zeros⁵²⁷. Tanto o *Castello* quanto a *Taverna* configuram de modo absoluto a verdadeira “máquina para multiplicar as narrações”, caracterizando-se plenamente como “literatura combinatória”.

Já quanto à classificação de gênero das narrativas, parece-nos que o fato de que todas as histórias, mesmo estando sob uma grande moldura que lhes confere

⁵²⁴ “Nota al *Castello dei destini incrociati*”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1281.

⁵²⁵ Idem, ib.

⁵²⁶ Na mesma “Nota” referida acima, Calvino ainda confessa: “Ainda agora, com o livro já composto, continuo a mexer nele, a desmontá-lo, a reescrevê-lo. Somente quando o volume estiver impresso me destacarei dele de uma vez por todas – espero.” Idem, p. 1281. Mas Mario Barenghi encontrou, nos manuscritos de Calvino, uma última tentativa de esquema simétrico para a *Taverna*, datada de outubro de 1984. Cf. “Note e notizie sui testi”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1367.

⁵²⁷ ODIFREDDI, P. *Italo Calvino - se una notte d'inverno un calcolatore*, op. cit.

coesão interna e coerência, não é suficiente para caracterizar o conjunto de narrativas como romance; são histórias independentes, assemelhando-se (para citar dois clássicos) muito mais às novelas do *Decameron*, de Boccaccio⁵²⁸, por exemplo, ou dos *Canterbury Tales*, de Chaucer.

5.3.3 *Le città invisibili*

Nossa intenção não é discutir exaustivamente as inúmeras possibilidades e polêmicas de interpretação dessa que é, na opinião de muitos, a obra-prima de Calvino⁵²⁹, publicada em 1972⁵³⁰; para iluminar os principais temas de tal discussão, remetemos às referências bibliográficas ao final deste estudo; neste fórum, nossa intenção, muito mais modesta, é, como já para o *Castello* e a *Taverna dei destini incrociati*, a de apresentar uma breve análise de sua estrutura e suas propriedades combinatórias.

O livro é dividido em 9 partes; todas as partes são introduzidas por um “diálogo” (às vezes é um monólogo) inicial, e fechadas por um outro “diálogo” entre Marco Polo e Kublai Kan; tais “diálogos” constituem a moldura que envolve os 55 “módulos” ou quadros que descrevem as “cidades invisíveis”. São 55 cidades, todas com nomes femininos, divididas em 11 categorias, perfazendo um total de 5 cidades por categoria. Sobre a arquitetura da narrativa Calvino afirma:

“construí uma estrutura multifacetada na qual cada breve texto está próximo aos outros em uma sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede na qual pode-se traçar múltiplos percursos e tirar conclusões plúrimas e ramificadas.”⁵³¹

⁵²⁸ Entre os que, tratando da obra de Calvino, enfatizam o modelo do *Decameron* como modelo tradicional de moldura literária, cf. FUSCO, M. “Il castello di carte di Italo Calvino”, op. cit., p. 45; BERTONE, G. *Il castello della scrittura*. Torino: Einaudi, 1994, p. 126; MUSARRA-SCHROEDER, U. *Il labirinto e la rete*, op. cit., p. 97.

⁵²⁹ Embora não afirme explicitamente que é seu livro preferido, o próprio Calvino não nega uma distinção especial a *Le città invisibili*: “meu livro no qual creio ter dito mais coisas permanece *Le città invisibili*, porque pude concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, as minhas experiências, as minhas conjecturas”. CALVINO, I. “Esattezza”, in *Lezioni americane*, op. cit., p. 80. Trad. bras., p. 85.

⁵³⁰ Referimo-nos, no âmbito de nossa análise, sempre à edição original: CALVINO, I. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972, exceto quando especificado diferentemente.

⁵³¹ CALVINO, I. “Esattezza”, in *Lezioni americane*, op. cit., p. 80. Trad. bras., p. 86.

Para demonstrar essa estrutura reticular geométrica em que são organizadas as cidades, apresentamos três variações: uma horizontal, uma transversal e uma vertical. O esquema horizontal é uma reprodução simplificada do esquema elaborado por Carlo Ossola, em seu estudo intitulado *L'invisibile e il suo "dove": "geometria interiore" di Italo Calvino*⁵³². O segundo esquema, transversal, é reprodução daquele apresentado por Claudio Milanini em seu livro *L'utopia discontinua*⁵³³. O terceiro, vertical, é uma representação dinâmica mais complexa elaborada por Aurore Frasson-Marin em seu livro *Italo Calvino et l'imaginaire*⁵³⁴; cada um dos esquemas privilegia de modo mais evidente um ou alguns elementos, relegando outros a segundo plano. Vejamos a seguir quais são tais elementos.

Para colocar em evidência ao mesmo tempo a visualidade, a geometria e a fórmula de progressão, no esquema de Ossola as categorias são reduzidas a letras alfabéticas maiúsculas (A a M⁵³⁵):

A: as cidades e a memória	G: as cidades e o nome
B: as cidades e o desejo	H: as cidades e os mortos
C: as cidades e os símbolos	I: as cidades e o céu
D: as cidades delgadas	L: as cidades contínuas
E: as cidades e as trocas	M: as cidades ocultas
F: as cidades e os olhos	

As cidades são indicadas com algarismos arábicos de 1 a 5; as nove partes em que é dividido o texto são indicadas com algarismos romanos. Assim, teremos as 55 cidades distribuídas da seguinte forma (este não é ainda o esquema de Ossola):

I parte: (A1); (A2, B1); (A3, B2, C1); (A4, B3, C2, D1);

II parte: (A5, B4, C3, D2, E1);

III parte: (B5, C4, D3, E2, F1);

⁵³² Cf. OSSOLA, C. "L'invisibile e il suo 'dove': 'geometria interiore' di Italo Calvino". *Lettere italiane*, aprile-giugno 1987, depois republicado in OSSOLA, C. *Figurato e rimosso*. Bologna: Il Mulino, 1988; neste último, o artigo, atualizado, foi publicado como capítulo segundo (intitulado simplesmente "Le città invisibili") da primeira parte (esta sim chamada "L'invisibile e il suo dove"). A esta última edição remetemos para todas as nossas notas e referências.

⁵³³ MILANINI, C. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti, 1995, p. 131.

⁵³⁴ FRASSON-MARIN, A. *Italo Calvino et l'imaginaire*. Genève-Paris: Editions Slatkine, 1986.

⁵³⁵ As letras "J" e "K" não aparecem porque originalmente não fazem parte do alfabeto italiano; são usadas somente em palavras estrangeiras.

possibilidade de estabelecer inúmeros percursos de leitura, livremente ou seguindo determinadas fórmulas ou combinações.

A fórmula matemática que determina a *combinação simples* do conjunto X (categorias de cidades) = (A, B, C, D, E, F, G, H, I, L, M) com o conjunto Y (quantidade de cidades) = (1, 2, 3, 4, 5), seria: $X \times Y^{537} = \{ (A, 1); (A, 2) (A, 3); (A, 4); (A, 5); (B, 1); (B, 2); (B, 3); (B, 4); (B, 5); (C, 1); (C, 2) \dots \text{até } (M, 5) \}$. A especificação “simples” significa que as combinações de dois elementos são sequenciais e não se pode repetir nenhuma combinação.

O esquema de Ossola, além de pôr muito claramente em evidência a dimensão *geométrica reticular*, deixa à disposição de um leitor mais atento a dimensão *matemático-combinatória* em que aparecem as progressões aritméticas: crescente para cada letra alfabética tomada individualmente (A1, A2, A3...), da primeira à nona partes; da segunda à oitava partes a progressão é decrescente para os números de 1 a 5 (sempre será 5, 4, 3, 2, 1), quando acompanham a sequência convencional (e convencionalmente tida como “crescente”, inclusive na notação matemática) do alfabeto (A5, B4, C3, D2, E1) até (G5, H4, I3, L2, M1). Além disso, temos, na primeira parte, mais uma sequência crescente simples: o número de elementos em cada conjunto (cada coluna, no esquema de Ossola) aumenta de uma unidade (começa com um elemento, termina com quatro), enquanto o valor dos números em sequência, dentro de cada conjunto, diminui de uma unidade: (1), (2, 1), (3, 2, 1), (4, 3, 2, 1). Na nona parte, especularmente simétrica à primeira, as duas sequências coincidem: diminui de uma unidade o valor dos números em sequência dentro de cada conjunto: (5, 4, 3, 2), (5, 4, 3), (5, 4), (5), enquanto o número de elementos em cada conjunto também diminui progressivamente (começa com quatro elementos, termina com um)⁵³⁸.

O esquema transversal de Claudio Milanini também evidência de imediato a dimensão geométrica, mas não torna visível a matemática implícita na estrutura. Por outro lado, permite uma visualização com todos os nomes das cidades sob cada categoria⁵³⁹.

⁵³⁷ Lê-se “X por Y” ou “X cartesiano Y”.

⁵³⁸ Há, devido à configuração reticular matemático-geométrica evidenciada, inúmeras outras associações, combinações, disposições, permutações possíveis, talvez interessantes como exercícios matemáticos, mas que não muito acrescentariam a nossa discussão.

⁵³⁹ Mantivemos, no esquema, os nomes das cidades como no original em italiano. Mais adiante, por força da tradução de pequenos trechos, faremos a tradução de alguns dos nomes.

1
 21
 321
 4321
 54321
 54321
 54321
 54321
 54321
 54321
 54321
 5432
 543
 54
 5

Esse esquema representado acima é reinterpretado por Aurore Frasson-Marin como uma estrutura tridimensional em espiral:

Os esquemas propostos por Ossola, Milanini e Frasson-Marin são apenas três das possibilidades de representação da estrutura reticular matemático-geométrica excogitada por Calvino para organizar seu material narrativo; há outras possibilidades, mas cremos que os exemplos bastem para comprovar o conceito. Essa estrutura reticular não se limita porém apenas à estrutura-moldura em que são dispostas as 55 cidades, mas vai muito além. Primeiro pelo fato de que se trata de cidades, que são, essencialmente, estruturas reticulares: as ruas são linhas que se entrecruzam, ligando todos os pontos conhecidos ou desconhecidos; que podem afinal se tornar tantos, e chegar a tal nível de complexidade que é fácil perceber como a imagem da cidade evolui e se confunde com a do labirinto. Especialmente as cidades do futuro, em que viveremos (já vivemos) aos milhares, aos milhões (de “labirinto gnoseológico-cultural”⁵⁴⁰ fala Calvino, mas também social, geográfico, topográfico e topológico); as cidades contínuas, prospectadas por Marco Polo e Kublai Kan, as “cidades infernais” que “ameaçam nos pesadelos e nas maldições”⁵⁴¹, cada vez mais invivíveis⁵⁴².

Mas é preciso lembrar que se de um lado a multiplicidade quase infinita dos pontos e dos percursos possíveis em uma megalópole é uma impossibilidade prática e lógica para a memória de cada indivíduo - donde o labirinto -, por outro lado é perfeitamente compreensível como estrutura e, em teoria, representável como mapa ou combinação de mapas. Eis porque a urgência intelectual de Calvino de traçar e continuar sempre retrazando o mapa do labirinto: efetivamente cidade (história) e labirinto (mito) coincidem, na “complexidade do real”⁵⁴³, na “multiplicidade cognitiva

⁵⁴⁰ CALVINO, I. “La sfida al labirinto”, in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 96. Trad. bras., p. 115.

⁵⁴¹ CALVINO, I. *Le città invisibili*, op. cit., p. 169. Trad. bras., p. 150.

⁵⁴² “Creio que não seja uma idéia atemporal de cidade o que o livro evoca, mas que se desenvolva, ora implícita, ora explícita, uma discussão sobre a cidade moderna. (...) E não é somente no final que a metrópole dos ‘big numbers’ aparece no meu livro; até aquilo que parece evocação de uma cidade arcaica tem sentido somente enquanto pensado e escrito com a cidade de hoje sob os olhos. O que é hoje a cidade, para nós? Creio ter escrito algo como um último poema de amor às cidades, no momento em que torna-se cada vez mais difícil vivê-las como cidades. Talvez estejamos nos aproximando de um momento de crise da vida urbana, e *As cidades invisíveis* são um sonho que nasce do coração das cidades invivíveis. Hoje se fala com igual insistência sobre a destruição do ambiente natural e da fragilidade dos grandes sistemas tecnológicos, que pode produzir desastres em cadeia, paralisando metrópoles inteiras. A crise da cidade grande demais é a outra face da crise da natureza. A imagem da ‘megalópole’, a cidade contínua, uniforme, que vai cobrindo o mundo, domina também o meu livro.” In CALVINO, I. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 2002. A citação acima aparece no texto da “Apresentação”. Explica-se ali que se trata da tradução de duas conferências proferidas por Calvino na Columbia University of New York, depois publicadas com o título de “Italo Calvino on *Invisible Cities*”, na revista *Columbia*, 1983, nº 8, p. 37-42.

⁵⁴³ CALVINO, I. “La sfida al labirinto”, op. cit., p. 96. Trad. bras., p. 116.

do mundo em que vivemos”⁵⁴⁴; mas, por isso mesmo, o modo de desafiar o labirinto também coincide com o modo de orientar-se na cidade: basta ter um endereço para que o labirinto torne-se percurso. Porque - a mensagem final de *Le città invisibili* parece ser essa - afinal na cidade não há *uma* saída, mas endereços. Multiplicidade.

Além da característica estrutura comum a (quase) todas as cidades descritas por Marco Polo, há algumas nas quais Calvino desenvolve de modo especial a imagem da rede⁵⁴⁵, do labirinto, do mapa, da multiplicidade, quase sempre baseado nos princípios da geometria e da combinatoriedade, evocando inúmeras vezes ao longo do livro o jogo de xadrez (os movimentos, as regras, o tabuleiro reticular), no final das contas talvez a metáfora absoluta para Calvino. A cidade de Zora, por exemplo,

“é como uma armadura ou retículo em cujos quadrados cada um pode dispor as coisas que quer recordar (...). Entre cada noção e cada ponto do itinerário poderá estabelecer um vínculo de afinidade ou de contraste que sirva de apelo instantâneo à memória.”⁵⁴⁶

Em Cloé as figuras geométricas são traçadas pelos olhares que se cruzam: “uma troca de olhares como linhas que ligam uma figura à outra e desenham flechas, estrelas, triângulos”⁵⁴⁷. Já Eutrópia não é uma cidade, mas uma rede de cidades:

“Entrando no território que tem Eutrópia por capital, o viajante vê não uma cidade mas muitas, de igual tamanho e não dessemelhantes entre elas, espalhadas por um vasto e ondulado planalto. Eutrópia é não uma, mas todas estas cidades juntas.”⁵⁴⁸

Em Eutrópia, quando os habitantes se cansam da rotina de suas vidas, trocam de cidade, de profissão, de mulher, de marido, de passatempo, de amizades. Assim também Clarice, cidade muitas vezes construída e destruída, sempre segundo o modelo original. Mas a cada reconstrução, tudo o que podia ser

⁵⁴⁴ Idem, p. 90. Trad. bras., p.109.

⁵⁴⁵ Sobre a importância e o uso da estrutura reticular como substrato informador e ordenador da arquitetura narrativa, cf. BARENGHI, M. “Italo Calvino e i sentieri che si interrompono”. *Quaderni piacentini*, nº 15, Piacenza: 1984, p. 131. Nesse artigo Barengi insiste em que é a estrutura da rede, do entrecruzamento das linhas em pontos, a estrutura topológica fundamental para Calvino, e que em alguns momentos tal estrutura coincide com o labirinto, mas este é sempre um derivado daquela, jamais uma representação primária. A diferença entre o “desafio ao labirinto” e a “rendição ao labirinto”, afirma Barengi, é “a diferença que separa Calvino de Borges” (idem, p. 177-178).

⁵⁴⁶ CALVINO, I. *Le città invisibili*, op. cit., p. 23. Trad. bras., p. 19-20.

⁵⁴⁷ Idem, p. 57. Trad. bras., p. 51.

⁵⁴⁸ Idem, p. 70. Trad. bras., p. 62.

reaproveitado era recombinado e ganhava função diferente: as cortinas tornavam-se lençóis, nas urnas cinerárias plantava-se manjerição, as grades de ferro das janelas tornavam-se grelhas para assar carne de gato. O resultado é que nada se sabe de preciso sobre as Clarices antigas e a função primária dos objetos:

“Com certeza sabe-se somente isto: um certo número de objetos se desloca em um certo espaço, ora submerso por uma quantidade de objetos novos, ora consumindo-se sem reposição; a regra é misturá-los a cada vez e tentar novamente uni-los. Talvez Clarice tenha sempre sido somente uma mistura de bugigangas despedaçadas, mal combinadas, obsoletas.”⁵⁴⁹

A cidade de Períncia foi construída segundo orientação de astrônomos que estabeleceram dia e lugar de fundação, traçaram as linhas cruzadas segundo a posição do sol e da lua, dividiram o mapa da cidade de acordo com as doze casas do zodíaco; tudo para que a cidade terrena espelhasse a harmonia dos céus⁵⁵⁰. Já a cidade de Dorotéia pode ser descrita de dois modos; a partir de seus números:

“quatro torres de alumínio se elevam de seus muros, flanqueando sete portas de pontes levadiças à mola, que se sobrepõem ao fosso cuja água alimenta quatro verdes canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros, cada um com trezentas casas e setecentas chaminés”⁵⁵¹

As jovens de um bairro se casam com os jovens de outro bairro e suas famílias trocam mercadorias. Pode-se então “fazer cálculos com base nesses dados até saber tudo o que se quer da cidade no passado, no presente, no futuro”⁵⁵². Ou pode-se descrevê-la a partir da visão de um camaleão que lá chegou no começo da juventude e que até então só havia visto o deserto e as pistas de caravanas; lá descobriu gente, mulheres, beleza, música, cores, festas. E sentiu “que não havia bem que não pudesse esperar da vida”⁵⁵³.

A cidade de Ersília aparece como um protótipo da teia de aranha:

“Em Ersília, para estabelecer as relações que regem a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as cunheiras das casas, brancos ou negros ou cinza ou branco-e-negro, segundo marquem relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais passar no meio deles, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; ficam somente os fios e os suportes dos fios. (...) Assim, viajando no território de Ersília, encontra-se as ruínas

⁵⁴⁹ Idem, p. 114. Trad. bras., p. 100.

⁵⁵⁰ Idem, p. 150. Trad. bras., p. 130.

⁵⁵¹ Idem, p. 17. Trad. bras., p. 13.

⁵⁵² Idem, ibidem. Trad. bras., p. 13.

⁵⁵³ Idem, ibidem. Trad. bras., p. 13.

das cidades abandonadas, sem as paredes que não duram, sem os ossos dos mortos que o vento faz rolar: teias de relações intrincadas que procuram uma forma.”⁵⁵⁴

Mas as cidades que mais caracterizam a estrutura reticular são sem dúvida Otávia e Esmeraldina. Otávia, cidade-teia de aranha, suspensa entre duas montanhas, a centenas de metros de altura, por uma rede de cordas de cânhamo e travessas de madeira: “Esta é a base da cidade: uma rede que serve como passagem e sustentação. Todo o resto, ao invés de elevar-se acima, está pendurado sob ela”⁵⁵⁵. Otávia representa a efemeridade da vida e das realizações humanas: “Suspensa sobre o abismo, a vida dos habitantes de Otávia é menos incerta do que em outras cidades. Sabem que a rede não dura muito.”⁵⁵⁶

Esmeraldina é o arquétipo da multiplicidade de combinações de percursos possíveis. A rede aqui é múltipla, as combinações praticamente infinitas, o mapa impossível: labirinto.

“Em Esmeraldina, cidade aquática, um retículo de canais e um retículo de estradas se sobrepõem e se intersectam. Para ir de um lugar a outro há sempre a escolha entre o percurso terrestre e aquele em barco: e como a linha mais breve entre dois pontos em Esmeraldina não é uma reta mas um zig-zag que se ramifica em tortuosas variantes, os caminhos que se abrem a cada passante não são somente dois mas muitos, e ainda aumentam para quem alterna trajetos em barco e transbordos em terra seca. (...) a rede das passagens não é disposta sobre somente um extrato, mas segue um sobe-e-desce de escadas, patamares, pontes arqueadas, ruas suspensas. Combinando segmentos dos diversos trajetos sobrelevados ou na superfície, cada habitante se dá todo dia o prazer de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares. (...) Um mapa de Esmeraldina deveria compreender, marcados com tintas de diferentes cores, todos esses traçados, sólidos e líquidos, visíveis e escondidos.”⁵⁵⁷

Além de todas as referências nos textos que descrevem as cidades, há nos 18 fragmentos de “diálogos” (que Calvino chama de “cursivos”) inúmeras referências à configuração das cidades (ou mesmo de todo o império) como tabuleiro em que os elementos se movem e permutam segundo regras pré-estabelecidas, gerando infinitas combinações, impossíveis de se visualizar uma a uma, mas redutíveis a um esquema, a um conjunto de regras ou equação geral - justamente como um jogo de xadrez.

Quem não tivesse lido *Le città invisibili* poderia imaginar que se trata de um texto árido, seco, com a frieza da matemática e a neutralidade da geometria; quem

⁵⁵⁴ Idem, p. 82. Trad. bras., p. 72.

⁵⁵⁵ Idem, p. 81. Trad. bras., p. 71.

⁵⁵⁶ Idem, ibidem. Trad. bras., p. 71.

⁵⁵⁷ Idem, p. 95-96. Trad. bras., p. 83-84.

já leu, no entanto, sabe que é obra da mais alta sensibilidade poética, mantendo do começo ao fim um teor de liricidade às raias da poesia. Quanto à possibilidade de definição de gênero, não parece ser adequada a definição “romance”; é, sem dúvida, um jogo literário matemático-combinatório, constituído por módulos de texto que permitem inseri-lo na classificação de “narrativa hipertextual” combinatória. Diante da estrutura explicitada, o leitor pode fazer suas escolhas de percurso, combinando os diversos elementos de muitas maneiras diferentes.

CAPÍTULO VI - A COMBINATÓRIA OSMANIANA

“Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano.”⁵⁵⁸

6.1 Em direção à combinatória: móveis e módulos

Em geral, a característica mais valorizada de *Nove, novena* é a novidade da perspectiva, ou ponto de vista, absolutamente central⁵⁵⁹ no âmbito da poética de Lins; ligados à questão da perspectiva são alguns dos artifícios técnicos introduzidos por Lins nas narrativas: a espacialização da escrita⁵⁶⁰, a ubiquidade do narrador, a indicação do personagem com símbolos gráficos, a presentificação temporal. Muitas das críticas, resenhas, comentários, desde o lançamento do livro, valorizaram primeiramente o aspecto estrutural⁵⁶¹; nenhuma, pelo que pudemos averiguar, abordando o texto sob o viés da literatura combinatória (embora, é claro, no caso do “Conto barroco”, quase todos comentem a combinatoriedade inerente à estrutura da narrativa). No entanto, o fato de não termos encontrado nenhuma referência à obra de Osman Lins como “literatura combinatória” pode ser atribuído a uma questão de ponto de vista e nomenclatura. A presente análise parte dos estudos precursores de Sandra Nitrini, em *Poéticas em confronto*, especialmente a “Segunda Parte”, em que

⁵⁵⁸ GHYKA, M. C., citado por Osman Lins como epígrafe, em *Nove, novena*, op. cit.

⁵⁵⁹ Cf. especialmente CINTRA, I. A. *O foco narrativo na ficção*. Uma leitura de *Nove, novena*, de Osman Lins. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 1978; NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., além das indicações bibliográficas ao final deste trabalho.

⁵⁶⁰ Ligado ao fator espacial, obrigatória a referência aos estudos de Sandra Nitrini, que, além de *Nove, novena*, percebe já anteriormente em *Marinheiro de primeira viagem* uma forte tendência à espacialização da escrita como fator intrínseco à composição estrutural. Sobre os microtextos titulados do *Marinheiro*, afirma Nitrini: “podem ser lidos e apreciados como se fossem quadros numa sala de exposição em que o visitante, embora solicitado, não é obrigado a seguir a ordem de contemplação sugerida por seus organizadores”. (NITRINI, S. “Viagem real, viagens literárias”, in *O mundo das palavras, as palavras do mundo*, op. cit., p. 22).

⁵⁶¹ Cf., entre outros, BARBOSA, J. A. “Nove, novena Novidade”, in *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, 12 de novembro de 1966; RAMOS, R. “Nove, novena”, in *O Estado de São Paulo*, 08 de abril de 1967; NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit.; LEMOS, G. “Informação sobre *Nove, novena*”, in *Jornal do Comércio*, 21 de maio de 1967; SILVA, A. “Nove, novena é boa novidade”, apud SIMONS, M. A. E. *Amor e arte: a subversão da forma em Nove, novena*. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2004. ANTÔNIO, J. “Os sinais de *Nove, novena*”, in *Jornal do Brasil*, Ed. RJ, 23 de setembro de 1966.

a estudiosa analisa as estruturas narrativas de *Nove, novena*, elegendo o “retábulo” como estrutura paradigmática de base para a análise das nove narrativas:

“as nove narrativas reunidas em *Nove, novena* apresentam, em geral, a composição de um retábulo ou, pelo menos, de um conjunto de módulos equivalentes a sequências narrativas cujas dobradiças – elementos de ligadura – deverão ser fornecidas pelo trabalho intelectual do leitor.”⁵⁶²

Eis acima uma prova da percepção das narrativas como “literatura combinatória”, apenas definida em outros termos. Nitrini lembra porém que nem todas as narrativas respondem ao mesmo princípio organizador da história fragmentada em “módulos” autônomos manipuláveis pelo leitor, por esse motivo excluindo do modelo retabular “O pássaro transparente”, “Os confundidos” e “Noivado”. Diferencia ainda as narrativas que possuem um único núcleo histórico daquelas que desenvolvem vários núcleos paralelamente, o que é o caso de “Pentágono de Hahn” e “Perdidos e achados”. Destaca as estruturas especiais de “Conto barroco ou unidade tripartita” e, é claro, o “Retábulo de Santa Joana Carolina”, que estabelece o paradigma.

Seguindo, e procurando desenvolver em direção original a análise de Sandra Nitrini, propomos nossa leitura de modo a substituir o retábulo como paradigma – efetuando talvez apenas um pequeno deslocamento, ao mesmo tempo estrutural (portanto sintático) e semântico – pela estrutura reticular ou modular combinatória. É mais do que certo que a definição de “literatura combinatória” se aplica à maior parte das narrativas de *Nove, novena* - “Um ponto no círculo”, “Conto barroco ou unidade tripartita”, “Pentágono de Hahn”, “Retábulo de Santa Joana Carolina” e “Perdidos e achados” - e *Avalovara*; todas narrativas complexas, em que os módulos de texto detêm uma certa autonomia de sentido e podem ser combinados de várias maneiras. As narrativas permitem (ou preveem) inclusive a exclusão de módulos, sem que o texto final seja prejudicado. Lembramos ainda que é Sandra Nitrini quem relata o tema da conversa de Osman Lins com Michel Butor, quando este último revela sua intenção de escrever uma “ópera *móbile*”, em que “os elementos da estrutura não se interligariam de maneira rígida, mas refletiriam o mutável mundo novo que se opõe ao antigo”⁵⁶³. Butor confessa ainda que tinha a intenção de compor um livro de viagem original, construído “à maneira dos *mobiles* de Calder,

⁵⁶² NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 71.

⁵⁶³ Idem, p. 31-32.

sem obedecer a uma ordem cronológica”⁵⁶⁴. Aqui temos, muito provavelmente, uma referência à matriz estrutural tanto de *Marinheiro de primeira viagem* quanto de *Nove, novena* e *Avalovara*. Naturalmente, o encontro com Butor não pode ser considerado a semente única de todo um projeto poético desenvolvido posteriormente; antes, talvez, a ocasião tenha significado para Lins a coincidência de defrontar-se com a mesma *matriz estrutural* já pensada, parcial ou “totalmente” desenvolvida na teoria – e, provavelmente, já testada na prática na escritura ou no esboço de alguns dos textos⁵⁶⁵ a serem futuramente publicados.

De qualquer modo, quaisquer que sejam as ressonâncias da intenção declarada pelo autor francês, o fato é que Lins realizará na prática, em um livro, os dois projetos de Butor: um livro de viagem construído à maneira de móveis, cujos elementos da estrutura não se interligam de maneira rígida, nem seguem uma ordem cronológica. É claro que para a realização de *Marinheiro de primeira viagem* – assim como para os livros posteriores – confluem incontáveis outros elementos, experiências, conhecimentos e reflexões jamais explicitadas ou mapeadas pelo autor ou por seus críticos. Algumas dessas instâncias, porém, parecem ter maior importância no percurso osmaniano em direção à constituição de uma arquitetura narrativa dinâmica, multilinear, reticular, combinatória. A seguir desenvolvemos nossa hipótese de leitura desse percurso, em que ressaltamos a relevância da estética das artes visuais sobre a evolução da estética literária de Lins.

Estudioso incansável, “curioso de todas as cousas”⁵⁶⁶, Osman Lins naturalmente trilhou percursos culturais e epistemológicos vários, entrelaçando inúmeros interesses e experiências e amalgamando-os em direção à constituição de um saber narrativo múltiplo e pluri-estético. Mas não obstante a multiplicidade de interesses e influências, literárias e não, parece chegar à combinatória e à narrativa hipertextual principalmente via artes visuais. Lins sempre foi um apaixonado apreciador das artes plásticas e da arquitetura, mas é a partir dos anos 60 que busca conscientemente compor suas cenas como “pinturas escritas”, ou retratar seus personagens como em fotografias sequenciais em uma narrativa visual, aproximando o texto da fotonovela, como atesta explicitamente sua declaração:

⁵⁶⁴ Idem, p. 32.

⁵⁶⁵ Lins afirma que algumas das narrativas de *Nove, novena* são esboçadas durante sua permanência na França.

⁵⁶⁶ LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, op. cit., p. 31.

“Eu gostaria, por exemplo, de não mover jamais os meus personagens. De apresentá-los sempre em quadros fixos e sucessivos como numa fotonovela de grandes proporções. E, sempre que posso, faço isto.”⁵⁶⁷

Esse processo de aproximação do texto literário à imagem é recorrente na obra de Lins, a ponto de se poder afirmar sem temor que sua obra mais madura é essencialmente ecfástica (como já tivemos ocasião de demonstrar em outro estudo⁵⁶⁸). A visualidade está na gênese da composição de grande parte de seus textos, inclusive de modo estilisticamente determinante a partir de algumas das narrativas de *Nove, novena*. Especificamente na narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” o uso que Lins faz do processo ecfástico vai muito além da longa tradição interestética da écfrasis: tendo como tema a figuração escrita de um retábulo (composição artística tipicamente barroca que reúne escultura, entalhe e pintura) em que as cenas da vida da protagonista são organizadas em uma configuração tipicamente teatral⁵⁶⁹, a narrativa só se torna plenamente coerente e compreensível se considerarmos a situação narrativa em que os narradores se postam diante dos quadros em que se veem também retratados, e dali descrevem e ampliam a descrição a uma espécie de narração múltipla. Mas esse processo, bastante complexo, não se inicia com essa narrativa, nem mesmo com o livro *Nove, novena*. Já antes seu quase-romance *Marinheiro de primeira viagem* é estruturado em “quadros” autônomos que são muito mais do que simples descrição, são uma composição narrativa ecfástica, como já acenamos no Capítulo III.

Sem dúvida, a atração de Lins pela simetria, especialmente das figuras geométricas, pelos números e pelas proporções, além da perspectiva, exerce não desprezível influência na maturação da artesanaria linguística e estrutural das obras ficcionais; faz-se notar de imediato nos títulos de suas narrativas: ponto, círculo, pentágono, unidade tripartita; na gênese estrutural: o quadrado e a espiral (*Avalovara*), o pentágono, o triângulo, o círculo (*Nove, novena*); nos símbolos não-alfabéticos que indicam os narradores: quadrados, círculos, triângulos, retângulos, linhas, pontos, segmentos de arcos, símbolos matemáticos.

⁵⁶⁷ LINS, O. “Alegoria da arte do romance” (1974), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 178.

⁵⁶⁸ Cf. FRITOLI, L. E. *Do ideal e da obra*, op. cit. Em nossa dissertação de mestrado, comprovamos que a écfrasis literária é o processo fundamental de composição da mais longa e complexa narrativa de *Nove, novena*, o “Retábulo de Santa Joana Carolina”, por muitos considerada a obra-prima de Lins.

⁵⁶⁹ Cf. SOARES, M. B. *Aspectos do Teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina*. Dissertação de Mestrado, USP, 2003.

É interessante notar que, como já vimos anteriormente (Cap. III, 3.4), a definição de sua atração pelas “estruturas de inspiração geométrica” se dá pela via do estudo da estética das proporções na natureza e na arte, mas também das leituras das obras de Pitágoras e da simbologia da alquimia: natureza, ciência, ficção e arte contribuem para o desenvolvimento da dimensão geométrica de sua literatura; mas pelo modo como todas essas instâncias se configuram – pela ótica do próprio autor – é a compulsão pela simetria das proporções (pela ordem, pelo arranjo estrutural, pela sistematização) o processo sintetizador, o elemento que irá integrar em sua obra as várias instâncias no âmbito de uma unidade estilística.

6.2 A combinatória osmaniana

Sob a ótica da literatura combinatória, analisaremos a seguir, na sequência em que aparecem em *Nove, novena*, as narrativas modulares combinatórias. Excluímos da análise, pelos mesmos motivos já apontados acima por Sandra Nitrini, as narrativas “O pássaro transparente”, “Os confundidos” e “Noivado”, estendendo porém o raciocínio também a “Pastoral”. Entendemos que tais narrativas até poderiam ser “manipuladas” pelo leitor, de modo a reconfigurar os parágrafos e obter uma nova sequência; mas, visto que tais narrativas desenvolvem-se com uma certa linearidade, não seria uma recombinação mais “produtiva” do que a que poderia ser operada sobre quase qualquer texto literário. Em outras palavras, a configuração textual destas narrativas não sugere nem propicia, de *per se*, a recombinação.

6.2.1 “Um ponto no círculo”

Segundo Sandra Nitrini, a narrativa “Um ponto no círculo” pode ser considerada paradigmática da poética de Osman Lins, sendo “a súplica existencial e estética do autor”⁵⁷⁰, pois apresenta muitos dos principais elementos que caracterizam o inconfundível estilo osmaniano. Alguns desses elementos são facilmente reconhecíveis: uma forte dimensão metanarrativa; a desdramatização da

⁵⁷⁰ NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 91.

história, pois, como assinala Nitrini, não há conflito, “a história pode ser considerada como adramática”⁵⁷¹; a fragmentação e espacialização da narrativa; a rotatividade do foco narrativo, catalisada pelo uso de símbolos gráficos não alfabéticos para introduzir as vozes narrantes; a busca de síntese das incompatibilidades humanas através da união amorosa⁵⁷². Esta narrativa inaugura também, no campo ficcional, um artifício que se tornará marca estilística fortíssima de praticamente toda a produção ficcional subsequente de Osman Lins: o uso de trechos discursivos ornamentais⁵⁷³ (cujos temas principais são os elementos da natureza, a escrita e a arte), que aparentemente nada têm a ver com a história sendo narrada⁵⁷⁴, mas estabelecem uma correlação entre o “macrocosmo do mundo natural com o microcosmo do ser humano individual”, como afirma José Paulo Paes⁵⁷⁵, poeta e amigo de Osman Lins. Segundo Sandra Nitrini os discursos ornamentais têm também uma outra função:

“veiculam alguns dos ideais estéticos osmanianos (...) ideias da arte como arte e não como reprodução da realidade; busca de uma arte sintética, da procura de equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria”⁵⁷⁶

“Um ponto no círculo” se organiza como dois breves contos intercalados, narrados alternadamente por um homem (narração predominantemente no pretérito) e uma mulher (narração predominantemente no presente) que têm um encontro sexual casual. Os dois não se conheciam e tudo ocorre em silêncio, no quarto de pensão em que ele mora e onde ela entrou por engano. A narrativa é construída em 15 módulos; cada módulo, correspondente a um parágrafo, contém duas instâncias narrativas, que poderiam ser chamadas de “história” (entendida como sequência de ações) e o “discurso ornamental”. Embora os dois discursos estejam amalgamados no texto, escolhemos dois breves exemplos em que os separamos somente para

⁵⁷¹ Idem, p. 92.

⁵⁷² Todos esses elementos foram também exaustivamente analisados por Sandra NITRINI. *Poéticas em confronto*, op. cit..

⁵⁷³ A técnica dos discursos ornamentais já aparece em *Marinheiro de primeira viagem*, e antes ainda, discretamente, em outras narrativas, mas é em “Um ponto no círculo” que assume, pela primeira vez, plenamente, seu caráter ostensivo de “ornamento”, tematicamente destacado do tema da “história” (cf. Nota abaixo).

⁵⁷⁴ Sandra NITRINI chama tais segmentos de “trechos dissertativos, ornamentais e descritivos”. Cf. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 95. José Paulo PAES os chama de “discurso paralelo incongruente”, acrescentando, para esclarecer, “incongruente, entenda-se, relativamente ao fio fabular, com o qual pouco ou nada tem a ver, na aparência.” Cf. PAES, J. P. “Palavra feita vida”, *Posfácio à Nove, novena*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 205.

⁵⁷⁵ Cf. PAES, J. P. “Palavra feita vida”, op. cit., p. 207.

⁵⁷⁶ NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 96.

colocar em evidência o aparente disparate temático (muito mais pronunciado no caso da narrativa feminina): enquanto a “história” conta uma ação do personagem ou do próprio narrador, o “ornamento” é, a uma leitura superficial, aparentemente apenas divagação. Consideramos pertinente a exemplificação nesta primeira análise pelo fato de que o processo se repetirá em todas as próximas narrativas a serem analisadas.

Para esclarecer o modo como os dois discursos aparecem no texto, entrelaçados, reproduzimos abaixo o módulo narrado pela personagem feminina, apresentado acima, escolhido por ser o mais breve e também um dos mais significativos tematicamente. Destacamos em **negrito** os trechos relativos à “história”:

▽ **Ele fechou a porta, sem cuidado; desabotoei a blusa.** Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoavam o Nilo e suas margens. A escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendia que voassem, ou nadassem, ou cantassem, ou dessem flores na pedra e nos papiros. Apenas, despojando-os do que era acessório, reduziu-os a luminosas sínteses. Este era seu objetivo. Se conheciam, os egípcios, o júbilo de escrever, é que haviam encontrado – raro evento – o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria. **De joelhos, mudos, perfil contra perfil, lembramos esses bonecos recortados sobre uma folha dupla de papel,** silhuetas que, parecendo opor-se, se completam, são a mesma unidade, desdobrada; ou as padroeiras do Alto Egito e do Delta, deusas que ornavam a fronte

dos reis, uma de coroa branca, outra de coroa sanguínea, representando o Sul e o Norte do país, adquirindo unidas um nome que as fundia – estranho, aquele nome, a suas anteriores designações. Onde estarão, no múltiplo, vário e excessivo ser que em mim reconheço, aqueles perfis exatos – de abutre ou de serpente alada – descobertos pelos escribas do Nilo?⁵⁷⁷

Como podemos perceber claramente, o discurso ornamental, embora possa parecer supérfluo no âmbito da fábula, ocupa o maior espaço na narrativa e auxilia a dar uma certa profundidade filosófica e uma caracterização psicológica aos personagens, pois se trata de descrições, reflexões, divagações, memórias, que revelam uma abordagem ao real: desejos, interesses, curiosidades, dúvidas.

A chave de leitura, no entanto, para essa narrativa, é, sem dúvida nenhuma, o elemento geométrico⁵⁷⁸ como estruturador da forma, que chama a atenção desde o título, e é reforçado pelos símbolos gráficos quadrado e triângulo, que introduzem as vozes narrantes e contribuem para o efeito de espacialização da narrativa. Adquire importância crescente com as “descrições geométricas”, ou seja, as inúmeras referências às formas geométricas (especialmente círculo, quadrado, triângulo), tanto das coisas inanimadas quanto das personagens (“Assim talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico”⁵⁷⁹, diz a mulher). E finalmente ganha *status* de princípio estrutural, quando o leitor percebe o arranjo modular da narrativa e a possibilidade de recombinação dos módulos, reconfigurar a narrativa e até mesmo transformá-la em dois mini-contos autônomos, cujos personagens, separadamente, contam a mesma história – ou duas histórias sobre o mesmo evento.

Aliás, é essa segunda narrativa do livro *Nove, novena* que determina, na evolução formal das narrativas osmanianas, um novo elemento fulcral: o princípio da combinatoriedade. É, verdadeiramente, a estrutura seminal na qual se pode identificar o processo que se desenvolverá em “Conto barroco”, em “Pentágono de Hahn”, em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, em “Perdidos e achados” e até mesmo em *Avalovara*: a narrativa estruturada em módulos recombinaíveis, permitindo ao leitor a escolha de um percurso de leitura diferente daquele apresentado pelo autor.

⁵⁷⁷ LINS, O. “Um ponto no círculo”, in *Nove, novena*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 25. Grifos meus.

⁵⁷⁸ Já o havia notado bem cedo Ana Luiza ANDRADE, em sua dissertação de Mestrado, intitulada *O Espaço Geométrico e o Espaço Mítico em Nove, novena*. Dissertação de Mestrado. The University of Texas, Austin, 1978.

⁵⁷⁹ LINS, O. “Um ponto no círculo”, op. cit., p. 23.

A narrativa é fragmentada em 15 parágrafos ou módulos que se alternam, introduzidos por um símbolo gráfico não alfabético: a mulher por um triângulo e o homem por um quadrado. Cada narrativa pode ser lida separadamente, tendo coerência, coesão e um certo caráter lírico de exaltação do amor que a eleva às raias de um poema erótico. Aliás, é o próprio *erotismo* do texto que permite que, lidas em conjunto, como uma única narrativa modular, o masculino e o feminino unam-se e se tornem complementares, como num ato de amor. A tênue “moldura” que une, como que casualmente, os dois mini-contos, tornando-os um único “conto duplo” é a própria história: lendo-se separadamente a narrativa da mulher e a do homem (ou vice-versa, a ordem não importa) percebe-se claramente que ambos contam o mesmo fato, a mesma história; cada um a seu modo, de seu ponto de vista, no seu tempo, no seu ritmo, no seu *estilo* narratorial – duas variações em torno de um tema.

O leitor pode escolher fazer a leitura na sequência alternada em que os módulos se apresentam, como narrativa única, ou pode decidir ler primeiro a narrativa da mulher depois a do homem, ou vice-versa. Escolhendo a última alternativa, não terá nenhuma dificuldade em encontrar o ponto de retomada da leitura após saltar um módulo, visto que os símbolos gráficos quadrado e triângulo são facilmente visualizáveis na página.

Uma vez feita a escolha, há a questão da sequência de leitura dos módulos. A narrativa da mulher parece prever uma leitura em ordem linear de aparição dos módulos, pois há uma sequência cronológica linear de ações. Já a narrativa do homem permite maior manipulação, pois embora os dois primeiros módulos sejam a “apresentação” da situação, uma reorganização cronológica das ações teria a seguinte ordem dos módulos: 4, 3, 1, 2, 7, 8, 6, 9, 5. A “história” contada pelo homem poderia ser assim esquematizada:

Mas caso o leitor quisesse (pensamos especialmente em uma segunda leitura) reconfigurar a história em sequência cronológica, teríamos a seguinte configuração dos módulos (começando no 4 e terminando no 5):

Essa acima é uma configuração testada pela leitura, e perfeitamente coerente. Mas não é a única; desejando, poderíamos tentar inúmeras outras configurações, como, a título de exemplo, as que seguem:

Todos os percursos sugeridos acima, testados por nossa leitura, e muitos outros ainda, resultam em configurações diferentes do mesmo conto; ou, se preferirmos utilizar a expressão emprestada ao universo da música, seriam “variações sobre o mesmo tema” – subtítulo, aliás, de uma das últimas propostas literárias de Osman Lins, quando, em 1977, reescreve o famoso conto de Machado de Assis, “Missa do Galo”, e convida outros cinco escritores a fazer o mesmo⁵⁸⁰. Parece ser uma prova de que a ideia das “variações sobre o mesmo tema” (ou seja, a recombinação) agradava ao autor.

A “história” da mulher, mais linear, poderia ser assim esquematizada:

Como podemos perceber, o relato da mulher se dá em ordem aparentemente cronológica, talvez respeitando a lógica de seu lado geométrico. Porém, a rigor, embora a estrutura seja um pouco mais rígida do que na narrativa masculina, ainda assim é possível recombina os módulos, descronologizando-os mas mantendo uma história coerente e plenamente reconfigurável mnemonicamente. Como naturalmente a cronologia do enredo e da história não precisam coincidir, analisando o texto percebemos que os módulos (especialmente os três últimos) não mantêm

⁵⁸⁰ Cf. LINS, O. (Org.). *Missa do Galo – variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus editorial, 1977.

nenhum vínculo obrigatório que exija uma determinada sequência no enredo – de modo que o leitor pode, também na narrativa feminina, recombina os módulos e estabelecer um percurso de sua preferência. Fica claro que ao se considerar as narrativas masculina e feminina em conjunto, as possibilidades combinatórias se multiplicam. A sequência dos módulos, apresentada pelo autor, é a seguinte:

H M H M H H M H M H H M H M H

É uma sequência simétrica⁵⁸¹, palindrômica, parecendo sugerir a reversibilidade, e esboçando uma ideia que terá um rendimento futuro extraordinário: o palíndromo SATOR, estrutura essencial de *Avalovara*. No âmbito da dimensão metanarrativa há uma frase em que muitos sentidos se sobrepõem, um deles sem dúvida referindo-se à própria estrutura da narrativa:

“De joelhos, mudos, perfil contra perfil, lembramos esses bonecos recortados sobre uma folha dupla de papel, silhuetas que, parecendo opor-se, se completam, são a mesma unidade, desdobrada;”⁵⁸²

Os narradores são silhuetas que narram, “transmudados” em “bonecos”; as narrativas, independentes, parecendo opor-se, na verdade se completam, são a mesma unidade desdobrada em dois mini-contos, formados por módulos que podem ser re combinados pelos leitores, caracterizando “Um ponto no círculo” como narrativa modular combinatória de tipo hipertextual. É importante lembrar que Lins não “propõe” uma recombinação dos módulos, no caso desta narrativa. É nossa leitura interessada a perceber, na estrutura aberta, a possibilidade de reconfiguração das sequências. O que é evidente é a autonomia de cada narrativa (a masculina e a feminina) em relação à outra.

⁵⁸¹ O próprio Lins confirma a importância da simetria, referindo-se a “Um ponto no círculo”: “a alternância, no conto, das intervenções de ambos (as personagens), não se faz por acaso: obedece a uma simetria rigorosa”. LINS, O., in Revista *Status*, nº 23. São Paulo: Editora Três, s/d., citado por Regina ZILBERMAN no artigo “Processos técnicos e cosmovisão”, in Caderno de sábado do *Correio do Povo*. Porto Alegre, 30/09/1978, p. 11.

⁵⁸² LINS, O. “Um ponto no círculo”, op. cit., p. 25.

6.2.2 “Pentágono de Hahn”⁵⁸³

José Paulo Paes definiu “Pentágono de Hahn” como “embrião de romance ou micro-romance, pela sua pluralidade de ações e de vozes monologantes ou dialogantes”⁵⁸⁴. Percebe-se já, pela afirmação de Paes – mas também desde o título da narrativa –, uma promessa de estrutura mais complexa. Efetivamente, o “pentágono” do título busca estabelecer, em torno de um ponto de referência (Hahn, a elefanta), alguma espécie de relação entre cinco histórias, cinco narradores. Mas, também indiciada pelo título, tal relação será muito mais geométrica do que social, como se fossem histórias escritas em linhas traçadas em cinco direções diferentes, tendo unicamente como ponto de origem um fato excepcional: a presença (mas também a partida) – nem sempre vista, mas sentida – quase epifânica de Hahn. Um pentágono em torno de um ponto.

De modo semelhante ao que ocorre em “Um ponto no círculo”, teremos histórias fragmentadas em módulos semi-autônomos (cada módulo é completo em si, mas só adquire sentido, tornando-se história, na inter-relação com os outros). Os cinco narradores são introduzidos por um sinal não alfabético e se alternam em trinta módulos, de maneira aparentemente geométrica e perfeita; cada história completa sendo narrada, portanto, em seis módulos (exceto as duas primeiras, como veremos logo a seguir). Os narradores são um menino, um homem (celibatário) de quarenta e cinco anos, uma senhora (virgem) de sessenta e três, uma moça de vinte anos e um homem que volta à cidade para visitar a avó, e cujo projeto futuro é o de se tornar escritor.

Na verdade o menino e o celibatário aparecem sete vezes, rompendo a simetria. Parece-nos que essa ruptura tem dois significados principais: o primeiro, mais imediato, de estabelecer uma simultaneidade para ações que acontecem em tempos diferentes, e que o uso dos símbolos gráficos permite tornar espacialmente visível sobre a página, talvez sugerindo, desse modo, que todas as narrativas são simultâneas, configurando o “eterno presente”⁵⁸⁵ desejado pelo autor; e segundo,

⁵⁸³ Embora não tenhamos encontrado qualquer referência documental, nossa suposição sobre o nome “Hahn” é a de que poderia estar ligado ao nome de “Hahno” ou “Hanno”, um elefante branco (albino), mascote do Papa Leão X (Giovanni di Lorenzo de’ Medici). O elefante foi presente do rei de Portugal, D. Manuel I, em 1514.

⁵⁸⁴ Cf. PAES, J. P. “Palavra feita vida”, op. cit., p. 203.

⁵⁸⁵ Cf. LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 142.

introduzir um elemento de caos tipicamente humano na ordem absoluta⁵⁸⁶ da matemática e da geometria (como veremos no esquema numérico, logo adiante).

Nos dois primeiros módulos o menino e o celibatário assumem a narração ora simultaneamente, ora sequencialmente - o que é imediatamente visualizável pela conjunção e alternância dos dois sinais (+ =) -, para descrever dois espetáculos de Hahn, idênticos, em duas cidades diferentes, em dois tempos diferentes. A voz do menino (na cidade de Goiana) narra no presente, a do celibatário (na cidade de Vitória) no passado. A impressão imediata que se tem é a de que o menino narra a cena acontecendo (“eu aqui em Goiana”⁵⁸⁷) e o celibatário narra a cena que guarda na memória (“eu na Vitória”⁵⁸⁸), mas despertada pela coincidência de se encontrar novamente diante de Hahn, em Goiana.

No final do segundo parágrafo, o menino, cujo maior desejo é ter um papagaio maior e mais bonito do que o dos outros meninos, declara estar tendo um pesadelo, do qual acorda e é confortado por Adélia, a vizinha da casa da frente, por quem é apaixonado. Sua história é ao mesmo tempo uma história de amor, que se realiza de modo dubio (real, imaginário, sonho, pesadelo?), e a história de uma conquista da realização artística. Será com a ajuda de Adélia (que lhe presenteia os materiais) que conseguirá construir o desejado brinquedo:

“o papagaio esta noite nasceu em meu espírito, com seu arcabouço de linhas, de superfícies, e outras coisas que o subsequente fazer irá desvendando, intuindo, alcançando, articularei um papagaio que jamais existiu, em muitas cores, belo, complexo – e capaz de voar.”⁵⁸⁹

Mas a alegria pela conquista será breve (“O júbilo, um segundo mais tarde, está desfeito”⁵⁹⁰): o papagaio será destruído e ele apedrejado pelos outros meninos. Como uma espécie de compensação, receberá o carinho de Adélia, na cena final, enquanto acompanham a partida da elefanta. Do final do segundo parágrafo pode-se passar tanto para o terceiro, na sequência, quanto, seguindo os símbolos como *links*, para o sexto parágrafo (que continua a história do celibatário) ou o décimo (que continua a história do menino).

⁵⁸⁶ Como se verá também no episódio do “Relógio de Julius Heckethorn”, em *Avalovara*. Cf., sobre o tema, a análise que desse episódio faz ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*, op. cit.

⁵⁸⁷ LINS, O. “Pentágono de Hahn”, op. cit., p. 30.

⁵⁸⁸ Idem, ib.

⁵⁸⁹ Idem, p. 47-48.

⁵⁹⁰ Idem, p. 53.

O segundo narrador, celibatário, embora despreze seus dois irmãos, sente-se absolutamente frustrado na comparação com eles. Oséas, o mais velho, comerciante privo de toda sutileza e encravado no concreto do mundo, e Armando, que parece nem ver o mundo real, pintor de animais nunca vistos; apesar das limitações observadas pelo narrador, ambos inserem-se no mundo e são felizes, cada um a seu modo. O narrador, irmão do meio, deslocado entre a sensibilidade etérea do artista e a rusticidade do comerciante, não encontra lugar para si. Vítima de uma imensa tristeza pela solidão e incapacidade de se adaptar, a presença da elefanta acentua a consciência da própria condição:

“Os elefantes vivem em bandos e são afetuosos; há porém exemplares sozinhos, rebeldes, intratáveis. Os elefantes amam-se, e são gentis; os solitários recusam-se a participar de incursões e peregrinações, afugentam as fêmeas, bebem sós, tomam banhos sós, envelhecem sós. Eu queria ingressar não importava em que bando, ser reconduzido a alguma convivência, afagar um flanco de mulher.”⁵⁹¹

A terceira narradora a ser introduzida é identificada somente como a irmã de Helônia; Helônia, por sua vez, é uma senhora de quase setenta anos; a narradora diz ter apenas sessenta e três. Ambas tomam conta de um irmão mais velho, padre, surdo, quase cego, e doente às portas da morte (de fato, morre no curso da narrativa). As irmãs, virgens e um pouco alheias à realidade, não chegam a ver a elefanta, mas apenas a ouvem, pois sua casa fica muito próxima do local onde fica Hahn durante o dia. Helônia é apaixonada por Nassi Latif, “homem com trinta e poucos anos, irresponsável, vadio, meio louco”⁵⁹², segundo juízo da narradora, capaz de comprometê-las, “pobres mulheres, cujos únicos bens eram nosso irmão padre, o nome de família, nossa reputação e nossa virgindade, estas valiosas em si mesmas e principalmente pelo zelo com que ao longo de mais de meio século, as havíamos guardado”⁵⁹³. No final da história, o padre morre, Nassi Latif vai embora com o circo, Helônia se suicida.

A quarta narradora, moça de vinte anos, tem um caso de amor com Bartolomeu, um adolescente de doze ou treze, a quem vê pela primeira vez diante da elefanta. A moça tem imenso orgulho não da própria beleza, que confessa não muita, mas dos seios que ostenta:

⁵⁹¹ Idem, p. 48.

⁵⁹² Idem, p. 32.

⁵⁹³ Idem, ib.

“Erguendo o quanto posso o busto e meu sobrinho (tem seis anos, cinco anos mais novo que meus seios), eis-me em presença de Hahn (...) não sendo loura e bonita como Patrícia Lane, Marjorie Reynolds ou Carole Lombard, meus clarins são os peitos – grandes, firmes – e a blusa realça-os.”⁵⁹⁴

A moça vê Bartolomeu pela primeira vez diante de Hahn; tem a impressão de que a elefanta e ela mesma são banhadas pela luz azul dos olhos do menino. O primeiro encontro ocorre na sacristia da igreja, seguido por vários outros em locais públicos, mas logo o romance irregular começa a ser alvo de chacota do povo, e passam a se encontrar às escondidas. A história de amor platônico atualiza-se em amor carnal em um único episódio, um dia antes da partida de Hahn. O motivo da partida é duplicado na carta que a narradora escreve a Bartolomeu, reconhecendo o caráter extraordinário e impossível de seu amor, e anunciando que ela também partirá em breve, pois seu pai fora transferido. Pede-lhe: “Não tentes falar-me. Guardemos intacto, em nossa memória, o quadro de ontem, a cena final, nós dois sob a chuva, suspensos sobre a cidade. Como dois anjos”⁵⁹⁵. Interessante a referência ao último encontro como “cena” e “quadro”, remetendo a outras esferas estéticas.

O último narrador é um homem em crise que procura dar um rumo à própria vida. Alguém que parece ter uma relação muito íntima com as palavras e estar acostumado a tentar domá-las, embora (ainda) as maneje mal:

“Perguntou o velho se não acho cruel prender o animal (...). Como poderia concordar, se acho que palavras não domadas, soltas no limbo sós ou em bando, em estado selvagem, são potestades inúteis? (...) com a atenuante de não ser mudo, mas dispor da palavra, instrumento que manejo mal, podendo amestrar-me, para consignar, se não o meu exílio, minha constância no sentido de rompê-lo.”⁵⁹⁶

É um homem que morara com a avó, na cidadezinha do interior e mudara-se para Recife, vindo visitar a avó uma vez por mês. Aparentemente, no final, aceita o desafio de tornar-se escritor, quer amestrar-se no ofício, seguindo a decisão que, de tão clara e definitiva, parece-lhe ser ditada não pelo próprio espírito, mas por um dos músicos⁵⁹⁷ que acompanha a criatura geradora de epifanias que é Hahn:

⁵⁹⁴ Idem, ib.

⁵⁹⁵ Idem, p. 60.

⁵⁹⁶ Idem, respectivamente p. 34 e 38.

⁵⁹⁷ Não será privo de significado o eco do anjo anunciador com a trombeta, na imagem do músico soprador do olifante que anuncia a partida de Hahn, e que ao aspirante a escritor parece ditar-lhe o futuro.

“Enterra os mortos. Escreve, não importa como nem o quê. Do passado, senhor que hoje te absorve e trava as forças do viver, posse conquistada com o sangue de teus dias, faz um servo, não mais uma entidade soberana, um parasita.”⁵⁹⁸

É clara a semente autobiográfica: Osman Lins deixou a cidade de Vitória de Santo Antão, onde morava com a avó, para ir viver no Recife, onde se firmou como escritor. A própria cena do almoço a que o narrador faltou tem algo da atmosfera melancólica do conto autobiográfico “A partida”⁵⁹⁹. Também uma espécie de defesa ou proposta de transfiguração da experiência vivida em experiência escrita tem lugar no último módulo, que instiga a uma recuperação poética do passado:

“Sejam as recordações, não renegadas, campo sobre o qual exercerás tua escolha, que virá talvez a recair sobre tuas próprias mortes, sobre elefantes que nunca mais verás, para entregar tudo aos vivos e assim vivificar o que foi pelo Tempo devorado.”⁶⁰⁰

E a sentença acaba com uma espécie de mote novamente autobiográfico: “Atravessa o mundo e suas alegrias, procura o amor, aguça com astúcia a gana de criar”⁶⁰¹. É um mote em que ecoam as declarações mais do autor do que do personagem.

Em termos da estrutura claramente combinatória desta narrativa, novamente temos histórias fragmentadas em módulos alternados postos à disposição do leitor, possibilitando a este escolher entre vários possíveis percursos de leitura. Relativamente a “Um ponto no círculo” a complexidade da estrutura (cinco histórias, trinta módulos) aumenta consideravelmente; paradoxalmente, as possibilidades combinatórias diminuem exponencialmente, pois cada história, tomada individualmente, se desenvolve de modo linear progressivo, exigindo, na prática, uma leitura de tipo “convencional”. Seria, no mínimo, um ato temerário tentar alterar a sequência dos módulos no âmbito de cada história. Ao leitor cabe, portanto, escolher entre ler as narrativas alternadas, na ordem em que aparecem no texto, ou, caso escolha ler cada uma delas separadamente, apenas estabelecer uma sequência *para as cinco histórias*, mantendo, porém, a sequência dos módulos (indicada pelos *links* gráficos) dentro da cada história individual.

⁵⁹⁸ Idem, p. 62.

⁵⁹⁹ Cf. LINS, O. *Os gestos*, op. cit.

⁶⁰⁰ LINS, O. “Pentágono de Hahn”, op. cit., p. 62.

⁶⁰¹ Idem, ib.

Mas ainda em relação a “Um ponto no círculo”, percebe-se nesta narrativa que o autor deu um passo adiante em direção à combinatória: organizou as narrativas segundo um princípio de simetria matemático-geométrica, que, para se tornar mais visível, poderia ser representada através de esquemas. São cinco narradores que se alternam em trinta módulos, seguindo uma lógica matemática, perfazendo, portanto, seis ciclos⁶⁰² completos.

Apresentamos aqui abaixo a configuração geométrica em que Lins organiza as narrativas, primeiro com os símbolos não alfabéticos e, em seguida, para evidenciar a progressão matemática, atribuímos um número para identificar os narradores (1=menino, 2=celibatário, 3=senhora, 4=moça e 5=futuro escritor), na ordem de aparição no texto, ou seja, na sequência horizontal em que se alternam as histórias. Temos os seguintes gráficos⁶⁰³:

No primeiro ciclo as histórias se alternam em sequência linear, da primeira à quinta; já o segundo ciclo apresenta um deslocamento: começa com o segundo narrador e acabará com o primeiro, e assim por diante, até retornar à sequência linear 1-5, fechando o conjunto simétrico e configurando uma estrutura

⁶⁰² Neste ponto, temos uma leitura que discorda da interpretação dada pela professora Sandra NITRINI, que exclui os dois primeiros módulos do esquema, por entender que nestes se encontra apenas a descrição do espetáculo de Hahn e que não há narração de ação específica constituinte de uma história. Sandra Nitrini entende que a narrativa se organiza em sete turnos em que os narradores se alternam de quatro em quatro. Cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 113-114. Parece-nos que ambas as possibilidades de interpretação são plenamente garantidas pela versatilidade imposta pela estrutura.

⁶⁰³ Para não romper a visualidade da simetria, mas não ignorar a presença simultânea dos dois primeiros narradores nos dois primeiros módulos, indicamo-los, no esquema numérico, com os asteriscos. Atribuímos o número 1 ao menino por ser o primeiro que assume a narração individual no primeiro módulo (“eu aqui em Goiana”).

tendencialmente circular ou palindrômica⁶⁰⁴. Dessa maneira temos em cada ciclo a coincidência de números: o primeiro ciclo começa com o primeiro módulo da primeira história; o segundo ciclo com o segundo módulo da segunda história; o ciclo 3, com o módulo 3 da história 3 e assim por diante, até retornarmos à situação inicial, com o último módulo de cada história, repetindo a primeira sequência, dando um efeito de circularidade à estrutura e ciclicidade aos acontecimentos narrados.

Caso queiramos representar a sequência escolhida por Lins como simultaneidade de tempos (vertical) e não deslocamento (horizontal), teríamos um esquema ligeiramente diferente, uma versão alterada do famoso “quadrado latino”. O “quadrado latino” – conhecido há séculos e muito usado pelos membros do OULIPO tanto para analisar obras literárias antigas quanto para produzir novas – é uma estrutura matemática bidimensional em que um determinado número de elementos é combinado segundo uma regra fixa. Um quadrado de ordem 5 é um quadrado de vinte e cinco casas em que cinco elementos são distribuídos de modo que haja um único elemento em cada casa, sem repetição horizontal ou vertical. No caso de “Pentágono de Hahn” teríamos um perfeito quadrado latino na conjunção das cinco colunas com as cinco primeiras linhas (desconsiderada portanto a sexta linha); o acréscimo da sexta linha, espécie de “rebeldia do ato criador”⁶⁰⁵ de Lins, acentua a concepção de ciclicidade do conjunto:

↓	↘		↗	⊖	1*	2*	3	4	5
↘		↗	⊖	↓	2	3	4	5	1
	↗	⊖	↓	↘	3	4	5	1	2
↗	⊖	↓	↘		4	5	1	2	3
⊖	↓	↘		↗	5	1	2	3	4
↓	↘		↗	⊖	1	2	3	4	5

Nesta representação temos acentuado o sentido da verticalidade e simultaneidade das histórias: cada coluna começa e termina a mesma história, sendo no resto igual à linha (a linha 1 é igual à coluna 1, a linha 2 é igual à coluna

⁶⁰⁴ Novamente aparece o palíndromo como figura estrutural de extrema importância para Lins, fazendo pensar que o palíndromo SATOR de *Avalovara* é somente uma evolução natural.

⁶⁰⁵ LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 131.

2..., exceto pelo retorno do número inicial na última posição da coluna). Na verdade poderíamos ter várias outras configurações para a representação gráfica, mas todas teriam um aspecto em comum: o projeto elaborado com extrema rigidez⁶⁰⁶, tendo a geometria como base formal, a simetria e a reversibilidade, configurando uma estrutura cíclica que tende ao palíndromo, devida às propriedades combinatórias da configuração. Podemos, portanto, afirmar com certeza que “Pentágono de Hahn” enquadra-se na classificação de “literatura combinatória” e de “narrativa hipertextual”, tanto no que diz respeito ao processo estrutural de elaboração quanto pelo “produto” final disponível ao leitor, que pode fazer a escolha do percurso orientando-se apenas pelos símbolos gráficos que identificam um mesmo narrador (e que funcionam como *links* diretos, indicando a sequência), mesmo que o leitor não se dê conta da equação matemático-geométrica que dita a alternância.

6.2.3 “Retábulo de Santa Joana Carolina”

A narrativa mais extensa e complexa do conjunto de *Nove, novena* repete um tema caro a Osman Lins: a relação com a cultura medieval e com a religião. O título equipara a estrutura desta narrativa a uma obra de arte sacra medieval (particularmente prestigiada no período barroco), dando ao leitor a chave de leitura que abre este duplo retábulo, de imagens e de palavras.

Configurando seu texto como um retábulo plástico, o autor não somente remete aos elementos temáticos comuns a essa representação artística⁶⁰⁷, mas elege como “moldura” para sua narrativa um modelo de narrativa visual em que a

⁶⁰⁶ Admitindo porém um espaço para a liberdade: “Há um plano estabelecido e a disciplina, a mim mesmo imposta, de cumpri-lo. Mas não é forçoso que o plano seja seguido à risca. Ele é um ponto de partida. Uma hipótese da qual a realização será a prova, a experimentação. Aliás, seria muito sem graça executar obedientemente o plano. Nas rebeldias do ato criador está mesmo uma das alegrias de escrever.” (“Os deuses nada arriscam”, in LINS, O. *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 131). Talvez a ruptura da simetria nos dois primeiros módulos seja um exemplo perfeito da rebeldia do ato criador: sacrifica uma simetria perfeita em prol de um efeito (espacialização e simultaneidade) criativo especialmente valioso.

⁶⁰⁷ Um retábulo é uma peça de arte sacra; normalmente apresenta episódios significativos da vida de Jesus, Maria, ou algum santo, com intenção pedagógica. Reúne, portanto, arte, religião e educação, sob o prisma de uma determinada ideologia, nem sempre explícita à superfície dos exemplos retratados.

história é fragmentada em “módulos” temáticos e a narrativa espacializada, pois os módulos apresentam-se (inclusive fisicamente) sobre a página) como quadros⁶⁰⁸.

Desse modo o autor sugere, por analogia, que a história que conta também está fragmentada em partes cujas cenas simbólicas são alocadas em “quadros” autônomos – inclusive com narradores diferentes para cada quadro. A possibilidade

⁶⁰⁸ O fato de que o autor denomine alguns de seus textos “contos”, outros “narrativas”, permite-nos afirmar que, de certo modo, *classifica* esta narrativa como um “retábulo escrito”, ou seja, feito de palavras, mas que emula a estrutura de seu homônimo plástico, como já foi observado por vários estudiosos, primeiro dos quais o crítico e amigo de Osman Lins Anatol ROSENFELD, cujos estudos foram retomados e aprofundados posteriormente por Sandra NITRINI. Tanto Rosenfeld quanto Nitrini chamam a atenção para a organização dos módulos textuais como “quadros”, passíveis de serem lidos seguindo uma sintaxe própria das narrativas visuais. Cf. ROSENFELD, A. “O olho de vidro de Nove, novena”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 6 de dezembro de 1970; e NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op.cit., bem como o _____. “Viagem real, viagens literárias”, in *O mundo das palavras, as palavras do mundo*, op. cit., p. 22.

de sequenciação das cenas, o fato de que estejam inseridos em um formato (o retábulo) convencional (embora esteticamente deslocado), e a presença de uma mesma personagem em todas as cenas garante a narratividade da história, segundo uma sintaxe muito próxima das narrativas visuais. No final da leitura, pela cumulativa recuperação mnemônica das cenas e atribuição global de sentido, temos uma história coerente, completa e complexa. Mas essa história só é plenamente compreensível se o leitor considerar que os narradores são observadores que se postam diante dos quadros, observam-nos, descrevem a cena fixa ali retratada (cena em que aparecem juntamente com Joana Carolina), e, via memória, ampliam a descrição a narração⁶⁰⁹.

O texto é dividido em doze “módulos” principais, chamados “mistérios”⁶¹⁰; os onze primeiros são divididos em dois blocos de texto: o primeiro, sempre menor, o “ornamento”, tem como temas elementos da natureza (terra, água, vento, fogo, plantas), ou a intervenção do homem sobre os elementos naturais (a técnica ou a arte); o segundo bloco de texto conta a história de Joana Carolina, narrada por 17 vozes narrantes, introduzidas por um símbolo gráfico não alfabético. Vejamos o início da narrativa:

PRIMEIRO MISTÉRIO

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números.

⊕ Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: ‘É gente ou é homem?’. Porque o marido, de quem não se sabe o nome exato, e que não tem um rosto definido, às vezes de barba, outras de cara lisa, ou de cabelo grande, ou curto - também os olhos mudavam de cor -, só vem em casa para fazer filhos ou surpresas, até encontrar sumiço nas asas de uma viagem. Aquelas quatro crianças que nos olham, perfiladas do outro lado da cama, guardando nos punhos fechados sobre o peito seus destinos sem brilho, são as marcas daquelas passagens sem aviso, sem duração: Suzana, João, Filomena e Lucina, todos colhidos por mim

⁶⁰⁹ Cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., especialmente p. 105 a 112. Para uma análise mais completa do processo efrástico de transposição interestética da narrativa visual do retábulo plástico à narrativa escrita do retábulo osmaniano, cf. FRITOLI, L. E. *Do ideal e da obra*, op. cit.

⁶¹⁰ O termo “mistério” é usado pelo autor com o significado comum na Idade Média de cena ou breve história teatralmente representada, especialmente *exemplum* religioso. Cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 103: “Osman Lins atribui a esse termo um sentido preciso: ‘gênero teatral da Idade Média que punha em cena assuntos religiosos’, segundo me afirmou, pessoalmente, em 1973.”

das pródigas entranhas de Totônia, de quem os filhos tombam fácil, igualmente a um fruto sazoado.⁶¹¹

Os quadros, devido à relativa autonomia temática, podem ser lidos em sequência diferente da apresentada. O próprio autor nos dá um exemplo: em termos cronológicos, o 5º mistério (o futuro marido de Joana pede-a em casamento) deveria vir antes do 4º (Álvaro, filho de Joana, descreve a família). Além disso, há muitos momentos em que se faz referência a acontecimentos futuros ou passados que são temas de outros quadros⁶¹².

Parece-nos que aqui se dá exatamente o mesmo caso: embora a opção mais comum e lógica pareça ser a de que o leitor siga a ordem de apresentação em que surgem os módulos de texto (mesmo porque o próprio autor os numera), nada impede que o leitor (pensamos especialmente em uma experiência de segunda leitura) escolha fazer um outro percurso, caso deseje, por exemplo, reorganizar os quadros em uma ordem cronológica dos acontecimentos. A opção existe, dependente exclusivamente do arbítrio do leitor. Em alguns momentos, aliás, o narrador, impaciente, parece sugerir ao leitor que faça um salto adiante e confira uma informação. No primeiro Mistério, a negra amiga de Totônia faz o parto de Joana. Descreve a cena, lembra e narra. No processo de narração, passa do presente da observação do quadro ao presente da cena retratada, e de lá insere uma antecipação (um *link* para o oitavo Mistério): conta que Totônia morrerá sob os cuidados de Joana trinta e seis anos após o nascimento desta: “a velha haverá de morrer aos seus cuidados, em sua casa, daqui a trinta e seis anos, no Engenho Serra Grande.”⁶¹³

Algo similar ocorre no segundo Mistério: o narrador, o Tesoureiro da Irmandade das Almas, descreve um quadro em que se vê retratado ao lado de Joana Carolina ainda criança, no cemitério, diante de Totônia, mãe de Joana, e um grupo de outras pessoas. Joana brinca com escorpiões, pega-os na mão, diz que não mordem. A partir da cena fixa que observa no retábulo, o Tesoureiro narra, via memória, o episódio da vida de Joana ligado àquela cena; mas, de repente, diz:

⁶¹¹ LINS, O. “Retábulo de Santa Joana Carolina”, in *Nove, novena*, op. cit., p. 72.

⁶¹² Demonstrando a pertinência da afirmação de Sandra Nitrini (na verdade referindo-se a *Marinheiro de primeira viagem*, mas sem dúvida o processo aqui se repete) de que os microtextos que compõem o macrotexto podem ser lidos em qualquer ordem, como se fossem quadros em uma sala de exposições. Cf. NITRINI, S. “Viagem real, viagens literárias”, op. cit. (Cf. Nota 303).

⁶¹³ LINS, O. *Nove, novena*, op. cit., p. 73.

“Por esse mesmo lugar, daqui a muitos anos, Joana haverá de passar, à noite, segurando a pequena mão de Laura, sua filha, que estremecerá de medo, fascinada, vendo no cemitério os fogos-fátuos, mesclado esse terror a uma alegria que impregnará sua memória, por causa do odor de café, de pão no fogo, que se desprende das casas do arruado, ao entardecer, como um barulho de festa.”⁶¹⁴

Essa antecipação de cena acontece como se o Tesoureiro da Irmandade das Almas desviasse o olhar de seu quadro e olhasse brevemente para o 7º quadro⁶¹⁵; o *link* está estabelecido e, para um leitor mais curioso, é praticamente um convite a imitá-lo e dar uma espiada no sétimo quadro para conferir a cena⁶¹⁶. Similarmente, no sétimo quadro, Laura antecipa o tema do oitavo (a morte de Totônia), e assim sucessivamente. Essa grande profusão de *links*, de analepses e prolepses (nem sempre deslocadas a partir do presente, mas sim do tempo da ação narrada), aliada à rotatividade de 17 vozes narradoras que se alternam, contribuem efetivamente para produzir uma impressão de simultaneidade das cenas retratadas, configurando o “eterno presente” a que aspira o autor⁶¹⁷, e caracterizando plenamente a estrutura como hipertextual.

Lins procura, através da *visualidade* evocada (e insistimos, possibilitada pela estrutura modular do retábulo), apelar para a experiência de mundo do leitor e colocá-lo na posição de um observador de um retábulo plástico, em situação real. A ambientação⁶¹⁸ criada pela técnica narrativa evoca uma visualidade que solicita ao leitor sua experiência de mundo na construção mental do espaço-imagem. Em

⁶¹⁴ LINS, O. *Nove, novena*, op. cit., p. 74.

⁶¹⁵ Na verdade, neste caso é o hipernarrador com sua onisciência que invade a narração do Tesoureiro, num caso típico de paralepse. A variação do foco narrativo (da “visão” do narrador) relaciona-se diretamente à mobilidade espacial promovida pela espacialização dos módulos de texto, e é mediada pelo hipernarrador (sendo este manipulado pelo autor implícito). Para a caracterização de “autor”, “autor implícito”, “narrador”, cf. BOOTH, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961, bem como as Referências Bibliográficas no final deste estudo. Sobre o “hipernarrador” em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, cf. FRITOLI, L. E. *Do ideal e da obra*, op. cit.

⁶¹⁶ Lembramos ainda que o processo de localização da cena antecipada é facilitado pela estrutura modular, diferentemente do que comumente acontece em *flashbacks* e *flashforwards* em um comum texto linear.

⁶¹⁷ Osman Lins, falando da *visão* de mundo que gostaria de imprimir a suas narrativas, define-a: “Uma determinada visão do universo, um mundo ‘presentificado’, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro.” Cf. LINS, O. “Nova Visão do Mundo, Nova Visão do Tempo”, entrevista ao *Diário de Pernambuco*, de 09/10/1966, agora em LINS, O. *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 142.

⁶¹⁸ Como já acenamos anteriormente (Nota 301), em sua tese de doutoramento, Osman Lins distingue espaço de ambientação, sendo ambientação “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” e espaço justamente o ambiente *evocado* como imagem. “Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa”. Cf. LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, op. cit., p. 77.

outras palavras, o autor “exige” a participação ativa do leitor na atribuição de sentido ao texto. Ao mesmo tempo, o autor põe à disposição do leitor os módulos e uma possível sugestão de subversão da ordem estabelecida. O “Retábulo” caracteriza-se, portanto, como uma narrativa de tipo hipertextual, modular, inserido em uma moldura (neste caso o próprio título) que dá coerência à estrutura. Por suas características visuais, pela espacialização da escrita, cada cena principal apresenta-se sobre a página como quadro “fechado”, via de regra com *links* para outros quadros – exatamente como páginas de um hipertexto virtual. Não “exige” do leitor escolhas combinatórias como ocorre com o “Conto barroco”, mas ainda assim caracteriza-se como exemplo de literatura combinatória, pois permite o jogo de manipulação por parte do leitor, sem prejuízo algum para a integridade do texto.

Há ainda outro nível de combinatoriedade, interno ao texto e pleno de significação. Na configuração dos tempos narrados temos duas dimensões: a macrotemporal, estabelecida na relação com os doze signos do zodíaco, indicados pela sua comum representação simbólica, como já apontou Ismael Ângelo Cintra, aqui citado por Sandra Nitrini:

“Ismael Ângelo Cintra faz, na sua já citada dissertação de mestrado, o levantamento das constelações 'ora referidas ora apenas indicadas nos doze mistérios: 'tudo medido pela invisível balança' (p. 87); 'um mundo de escorpiões' (p. 91); 'com figuras de centauros' (Sagitário) (p. 92); 'a montar no dorso de uma cabra' (Capricórnio) (p. 93); 'A lenta rotação da água' (Aquário) (p. 95); 'Tinha um anzol na língua, fiquei mudo, um peixe' (p. 104); 'Fiandeira, carneiro, fuso, lâ dos geômetras...' (p. 106); 'A cabeça do Touro, com suas aspas' (p. 113); 'Só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo' (p. 117); 'morrendo em um só Outono em um só Inverno' (Câncer) (p. 125); 'Leão de invisíveis dentes, de dente é feito' (p. 129); 'de não morrer Virgem, de ter parido vocês' (p. 137).”⁶¹⁹

Essa relação evidencia o movimento do universo e a alternância das estações (e sua influência sobre os seres da Terra, em todos os espaços, todos os tempos) em função do movimento das constelações. A segunda dimensão temporal é a da história ou microtemporal, que abrange o período de vida de Joana Carolina. Este tempo é dividido em anos, estações e meses; cada cena da vida de Joana, em diferentes idades, cristalizada em um quadro do retábulo, ocorre em um mês diferente, começando com o nascimento em outubro e encerrando-se com a morte em setembro, estabelecendo assim a relação combinada signo-mês; tal combinação

⁶¹⁹ CINTRA, I., *apud* NITRINI, S. *Poéticas em Confronto*, op. cit., p. 239. Embora não citado por Cintra, no 10º mistério temos a menção ao caranguejo, símbolo do signo de câncer.

projeta os tempos e espaços da história de Joana numa dimensão cósmica, realizando a harmonia do indivíduo com o universo⁶²⁰. O interessante é que tal relação não é explícita nem comentada em momento algum; antes, parece ter sido escondida no texto, esperando que a perspicácia dos leitores a revelasse⁶²¹.

6.2.4 “Conto barroco ou unidade tripartita”

A mais pura prova de narrativa combinatória de Osman Lins aparece em “Conto barroco ou unidade tripartita”, sexta das nove narrativas de *Nove, novena*. Sobre o “Conto barroco ou unidade tripartita”, o próprio Lins explica:

“Há um elenco de possibilidades, de propostas. E o leitor poderá eventualmente escolher, nesse leque, uma infinidade de contos. Pedi, certa vez, a um professor de matemática que fizesse os cálculos. Segundo ele, o ‘Conto barroco’ abriga nada menos que quatro mil e noventa e cinco contos possíveis.”⁶²²

A possibilidade de escolha começa já no próprio título: “conto barroco” **ou** “unidade tripartita”, uma alternativa binária que já põe em xeque o próprio gênero conto⁶²³, tradicionalmente entendido como uma narrativa relativamente breve e unitária; neste caso o leitor pode *escolher* ler (isto é, *configurar* e ler) a narrativa quase como um conto tradicional (estrutura unitária), ou como um conto diferente, tripartido⁶²⁴. Marisa Simons, em sua tese de doutorado, abre a análise de “Conto barroco” tratando da forma do conto moderno; segue a argumentação de Anatol Rosenfeld, quando afirma que o conto moderno

“situado em um mundo em constante transformação, reflete, em suas formas, a fragmentação dos valores de uma sociedade em mudança. Afastando-se da concepção tão grata às narrativas tradicionais, em que o mundo é tomado como um ‘todo’ a ser mimetizado, o conto moderno passa a representar ‘partes’ desse mundo, prenhe da relatividade das situações, dentro de um princípio de ‘abertura’, a dispor

⁶²⁰ Sobre essa relação mês-signo do zodíaco e suas implicações na história de Joana Carolina, cf. FRITOLI, L. E. Do ideal e da obra, op. cit., bem como FRITOLI, L. E., “O código Osman: criação e cálculo no Retábulo de Santa Joana Carolina”, in *Jornal AL - UNESP* de Assis, nº 01, maio 2006.

⁶²¹ O procedimento parece realizar o que Calvino afirmava: escrever, como ato de criação, sempre significa esconder algo no texto, de modo que depois seja achado pelo leitor. Citado por Mario LAVAGETTO, na “Introduzione” a CALVINO, I. *Sulla Fiaba*. Milano, Mondadori, 1996, p. 16.

⁶²² LINS, O. “Encontro com Osman Lins” (1977), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 253.

⁶²³ Como já notou Marisa Atili Ennes SIMONS em sua tese de doutorado, *Amor e arte: a subversão da forma em Nove, novena*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 2004.

⁶²⁴ Sobre as possibilidades estruturais diversas do conto, cf. BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1981.

procedimentos muitas vezes inovadores, em combinação com os recursos da tradição literária”⁶²⁵

Efetivamente, o “Conto barroco” apresenta uma estrutura combinatória, uma narrativa aberta, múltipla, em que a leitura vem a ser supervalorizada, pois o leitor, escolhendo seu percurso, torna-se uma espécie de “co-autor” da narrativa final. É uma co-autoria limitada apenas ao processo de sequenciação, é verdade; mas ainda assim, é uma participação *ativa* e necessária que se exige do leitor, que pode configurar sua própria história. 4095 histórias diferentes: o fato de que Osman Lins tenha solicitado a um matemático que fizesse os cálculos demonstra seu interesse pela dimensão propriamente matemática (justamente combinatória) do conjunto de elementos que formam a estrutura complexa do “Conto barroco”.

O interessante é que a escolha do leitor não é definitiva, pois não elimina as outras possibilidades, de modo que o grande diferencial dessa narrativa reside justamente em sua multiplicidade potencial devida a suas propriedades combinatórias: o mesmo leitor poderá ler contos diferentes em diferentes ocasiões, e nenhuma escolha será definitiva. Segundo Ana Luiza Andrade, essa é uma das características que aproximam o “Conto barroco” do *trompe l’oeil* tão típico de todo o estilo barroco, pois insere um elemento de ilusão como parte estrutural da obra⁶²⁶.

Partindo de outra perspectiva, lembra Marisa Simons que a possibilidade de escolhas múltiplas pode ainda levar a considerar a narrativa como um *jogo*, em que a manipulação dos módulos obedece a um “princípio lúdico”⁶²⁷ e se dá “como atividade livre”⁶²⁸, que obedece a “limites espacio-temporais próprios”⁶²⁹ e a “determinadas normas e ordem”⁶³⁰. Apoiando-se na autoridade de Huizinga⁶³¹, a estudiosa lembra que o jogo, sendo uma atividade cultural significativa e com alto grau de “incerteza quanto aos resultados a serem obtidos”⁶³², é uma atividade capaz de “romper com o determinismo”, ou seja, é capaz de fazer com que o *participante* (isto é, o leitor) se adapte às variações (às vezes inusitadas), analise o quadro que tem diante de si (ou seja, considere a situação de várias perspectivas) e faça

⁶²⁵ SIMONS, M. *Amor e arte: a subversão da forma em Nove, novena*, op. cit., p. 88.

⁶²⁶ ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*, op. cit.

⁶²⁷ SIMONS, M. *Amor e arte: a subversão da forma em Nove, novena*, op. cit., p. 89.

⁶²⁸ Idem, ib.

⁶²⁹ Idem, ib.

⁶³⁰ Idem, ib.

⁶³¹ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

⁶³² SIMONS, M. *Amor e arte...*, op. cit., p. 89.

escolhas, para poder prosseguir até o fim. Nessa linha de raciocínio, Simons segue também o pensamento de Affonso Ávila, quando este afirma ser o impulso lúdico intrínseco ao espírito barroco⁶³³, enfatizando que a participação ativa na construção do enredo final “mexe com o psiquismo do leitor”⁶³⁴, exige um “olhar diferente”⁶³⁵ e impede uma leitura “relaxante”⁶³⁶ e de pura fruição, em favor de uma prática construtiva e criativa. O que Marisa Simons chama de “princípio lúdico” é, nesta narrativa - como em muitos jogos -, um princípio matemático baseado em regras simples de combinação; mas as decisões a respeito do percurso a seguir serão tomadas em função de uma aderência de ordem não lógica (ou, ao menos, subjacente a uma lógica não matemática): o leitor escolherá a alternativa que mais o agrada, descartando (ao menos momentaneamente) as outras. Em outras palavras, o processo literário torna-se “um jogo matemático combinatório” (usando a expressão de Calvino) centrado no psiquismo do leitor. Vejamos como se organiza a narrativa.

O narrador de “Conto barroco” é o próprio protagonista; um rapaz de 22 anos, matador profissional, que foi contratado para executar um certo José Gervásio. O leitor não sabe quem o contratou, nem porque o contratante deseja José Gervásio morto (o próprio matador afirma ignorar o motivo). Como o matador não se sente capaz de reconhecer a vítima com certeza, recorre a uma prostituta que teve um filho de José Gervásio. Oferece dinheiro à moça para que ela o identifique. A moça aceita, pois parece ter ódio de Gervásio, que a engravidou, abandonou e nunca quis sequer ver o filho (que acabou morrendo uma semana antes da aparição do matador). Mas, na verdade, a prostituta, negra (motivo pelo qual, segundo afirma, Gervásio não quis casar com ela), oscila entre o ódio e o antigo amor, ora querendo ver o antigo amante morto, ora querendo salvá-lo. Esta é a “moldura” que abre a narrativa.

A denominação de conto “barroco” não é casual: o cenário em que se passa a história é o espaço do barroco colonial mineiro, todo centrado na relação com a religião. As cenas externas acontecem sempre diante de igrejas, santos, cristos, ao som de sinos; os interiores são decorados com anjos e santos, cruzes e oratórios. Na verdade o texto, já desde o título, indicia uma relação que se confirmará ao longo

⁶³³ Cf. ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, op. cit.

⁶³⁴ SIMONS, M. *Amor e arte...*, op. cit., p. 91.

⁶³⁵ Idem, ib.

⁶³⁶ Idem, ib.

de toda a narrativa: uma relação paródica com o texto bíblico. A unidade tripartita do título é uma redução do complexo conceito de “Deus uno e trino”, a Santíssima Trindade da religião católica⁶³⁷. José Gervásio é uma irônica paródia do Cristo bíblico. Espécie de Cristo “invertido”, quando jovem era levado pelos pais pelo interior da Bahia, deixando-se crucificar para enganar os pobres crentes e obter dinheiro com esmolas e doações (inclusive em aparência assemelhava-se à imagem convencional de Jesus, como pode ver o matador em uma fotografia que Gervásio lhe mostra). Gervásio, como paródia do Deus filho, é traído duas vezes: a primeira, pelos próprios pais, que o abandonam amarrado à cruz e fogem com o dinheiro⁶³⁸; a segunda pela prostituta negra, ex-amante, que o “vende” ao matador. É óbvia aí a identificação paródica da prostituta com Judas Iscariotes⁶³⁹. O lugar de Deus pai caberia ao pai de José Gervásio, que aparece na história em versão duplamente paródica, invertendo a história bíblica: primeiro trai o filho, depois procura assumir seu lugar, oferecendo-se ao sacrifício.

Em termos de estrutura, a narrativa assim se configura: quatro cenas “fixas” entremeadas por quatro conjuntos de três “módulos” narrativos, dos quais o leitor deve escolher um como cena de ligação entre as cenas “fixas”; eis um esquema parcial:

⁶³⁷ Como já assinalou ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*, op. cit., p. 130-139. Mas não se pode excluir também a possibilidade de que Osman Lins, tão atento às artes plásticas, tenha se inspirado na escultura de Max Bill, “Unidade tripartida”, vencedora do prêmio internacional da Primeira Bienal de São Paulo, em 1951. A escultura em aço inoxidável parte justamente do princípio de ilusão como parte estrutural da obra: sugere uma experiência de tempo infinito em um espaço que se curva, e cujo avanço é um recuo sobre si mesmo. A escultura é uma enésima realização da pretensão artística de Bill (não por acaso, coincidente com a ambição osmaniana): substituir o caos pelo cosmos na realização estética.

⁶³⁸ Nessa cena ressoa, como adverte Ana Luiza ANDRADE (*Osman Lins: crítica e criação*, op. cit., p. 133), o eco das palavras do Cristo bíblico, relatadas pelos evangelistas: “Pai, por que me desamparaste?”; Gervásio diz: “Meus pais, meus pais, por que vocês me desampararam?” In *Nove, novena*, op. cit., p. 129.

⁶³⁹ Embora Ana Luiza Andrade veja na prostituta uma paródia também do Espírito Santo: “a negra incorpora o Espírito Santo, não por unir o Pai ao Filho, mas por trair este último.” In ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*, op. cit., p. 134.

O diálogo inicial constitui uma espécie de “moldura” de toda a situação; a partir dessa “moldura” inicial (o diálogo entre o matador e a negra), as três possibilidades de continuação, à escolha do leitor (introduzidas pela conjunção “ou”), se darão em três cidades diferentes (que têm em comum o fato de serem três cidades tombadas pelo patrimônio cultural, três cenários do barroco mineiro):

- 1- Em Congonhas, diante de uma igreja, o assassino espera que a mulher lhe aponte a vítima, que deverá chegar dali a pouco à igreja, segundo seu costume;
- 2- Em Ouro Preto, o assassino, a mulher e a vítima acompanham um enterro; a mulher caminha ao lado do assassino e, num dado momento, toma o braço de um homem: a vítima está identificada;
- 3- Em Tiradentes, o assassino encontra-se “na igreja Matriz, na prefeitura, na rua, no chafariz”⁶⁴⁰; sentados num banco, a mulher a seu lado indica-lhe um homem que se aproxima.

A próxima cena “fixa”, que dá continuidade ao módulo escolhido pelo leitor é uma cena interna (não se sabe em que cidade, mas elaborada de modo a ser compatível com qualquer escolha prévia do leitor): a moça, nua na cama, conversa com o matador sobre sua história com a futura vítima, sobre o filho que morrera há uma semana, sobre sua própria vida. Pede ao assassino que julgue suas ações; ele, não querendo com a negra prostituta maior envolvimento do que o sexual momentâneo, recusa-se, pois julgar é algo que impediria que exercesse sua “profissão”. Abrem-se então três novas alternativas:

- 1- O matador anuncia que vai embora, pois não pode ficar após ter estabelecido uma relação psico-afetiva com a mulher;
- 2- Ligeiramente abalado pelas palavras da mulher, o assassino recusa-se a se deixar envolver; apaga a luz, deita-se sobre a mulher e a possui, tentando apagar as palavras de sua mente;
- 3- Consciente de que a mulher tenta envolvê-lo em seu remorso, o matador, para manter-se imune, pensa em “algo neutro” (“um cubo”) até que ela desista ou pare de falar.

⁶⁴⁰ LINS, O. “Conto barroco ou unidade tripartita”, in *Nove, novena*, op. cit., p. 121.

No próximo módulo fixo, o matador lembra-se de sua irmã, de modo confuso: descreve sequências de um sonho ou brincadeiras de criança (cena que terá certa relevância na interpretação do comportamento do matador). Ao final, dirige-se a uma hospedaria. Na continuação, as três alternativas são:

- 1- O pai de José Gervásio vai até a hospedaria tentar convencer o carrasco a não matar seu filho; oferece-se para morrer em seu lugar, o que o matador recusa;
- 2- O próprio José Gervásio vai ao encontro do carrasco no quarto da hospedaria. Conta-lhe sobre sua personificação de Cristo durante sua juventude e da traição de seus pais em um dia em que as esmolas foram particularmente profícuas. No final da cena, Gervásio negocia sua vida: paga ao matador quantia igual à que este havia pagado à mulher para que o apontasse; o assassino deixa-o ir;
- 3- A mulher vai ao quarto do matador, claramente arrependida por ter-lhe indicado a vítima; confessa que contou tudo a José Gervásio. O matador lhe diz que paga quantia igual à que já havia pagado para que ela retorne ao ex-amante e diga-lhe que conseguiu convencer o carrasco a ir embora sem cumprir sua missão. Desta vez, porém, impõe-lhe silêncio; ela aceita.

No próximo módulo fixo, o matador descreve outro sonho, em que se vê humilhado pelo patrão e acaba por matá-lo (também este sonho terá implicações diretas na interpretação da ação futura do matador). Após a cena do sonho aparecem, em sequência, os três finais possíveis:

- 1- O assassino mata a mulher, que, arrependida, havia tomado o lugar de José Gervásio na aranha⁶⁴¹ deste último;
- 2- O assassino mata um homem (provavelmente José Gervásio⁶⁴²), esfaqueando-o dentro da aranha;
- 3- O assassino mata o pai de José Gervásio, que havia tomado seu lugar na aranha.

Os três módulos finais encenam uma morte anunciada desde o começo; varia apenas (e não é pouco) a vítima. Em linhas gerais, para o primeiro final, temos uma inversão paródica do episódio bíblico: “Judas” (a negra), arrependido por ter traído,

⁶⁴¹ A “aranha” é um tipo de charrete.

⁶⁴² Como já havia assinalado Sandra NITRINI: “Os substantivos que nomeiam a vítima são genéricos: *donos, homens, passageiros esfaqueados*. Não existe nenhuma indicação concreta de que ela seja José Gervásio.” Cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 97.

oferece-se em sacrifício em lugar do “Cristo”; para o segundo final, aparentemente (considerando que o “passageiro esfaqueado” seja efetivamente Gervásio) a ordem é mantida e o “poder instituído” é ratificado: o assassino cumpre sua missão, sem se deixar envolver ou comover por nada nem ninguém; a eliminação é levada a termo. No terceiro final possível, há uma rebelião à ordem (já preanunciada pelo sonho de revolta): o matador, talvez compartilhando a situação de oprimido com a vítima, talvez deixando-se convencer pelo apelo de um pai, talvez, indiferente à vida humana, apenas livrando-se de um incômodo, toma uma decisão diferente do que lhe havia sido encomendado: conscientemente mata o homem errado – o que, como lembra Ana Luiza Andrade⁶⁴³, configura-se como uma rebelião ao poder.

Pressupõe-se (mas não é regra) que as escolhas do leitor se darão em função de sua aderência afetiva a um ponto de vista (de um dos três – ou quatro, considerando o pai – personagens principais); ou então, aceitando a “montagem” como um jogo, variando livremente, a cada vez, sua perspectiva, num exemplo perfeitamente bem acabado de “literatura combinatória” – e, mais especificamente, de narrativa hipertextual, sendo combinatória, baseada em *links*, reticular, reversível. No âmbito das regras dadas e das possibilidades colocadas à disposição do leitor, a única restrição (mas talvez devêssemos dizer sugestão) parece ser a de que cada final possível deveria pressupor uma síntese de motivos e dar coerência às escolhas, em retrospectiva.

6.2.5 “Perdidos e achados”

O processo de base de “Um ponto no círculo” e “Pentágono de Hahn” – contos independentes intercalados – é repetido, mas no caso de “Perdidos e achados” a estrutura torna-se ainda mais complexa. Três narradores têm uma participação mais consistente, e somente às suas narrativas (uma vez reconfiguradas) poder-se-ia atribuir o *status* convencional de contos independentes. Os narradores são os seguintes:

Λ - Renato, o pai do menino afogado;

⁶⁴³ Cf. ANDRADE, A. L. *Osman Lins: crítica e criação*, op. cit., p. 132.

Ø – um “amigo” do pai do menino; amargurado por suas próprias perdas, se compraz com o desespero do outro;

▽ - uma mulher cujo irmão mais novo procura desesperadamente uma foto do pai⁶⁴⁴, marinheiro desaparecido no mar, e que o irmão mais novo não conheceu;

∞ - representado pelo símbolo do infinito, corresponde à voz coletiva dos habitantes da cidade do Recife, que encontram o menino morto⁶⁴⁵;

∞- um ciclista que passa pelo local.

Este último narrador, o ciclista, assume a narração em apenas um módulo. Sua narração realiza-se no tempo verbal futuro e essencialmente descreve sua passagem pelo local em que ocorrerá a cena do afogamento e a procura do menino. Quase podemos defini-lo um “ornamento” a mais da narrativa, pois não desempenha maior função no enredo e na história que a de constituir-se em uma presença a mais, cujo olhar e voz nos fazem ver o espaço da ação: “Tudo cruzarei, registrarei, sem que ninguém me lance o mínimo olhar, desaparecerei como termina um zumbido, para nunca mais ser recordado”⁶⁴⁶. Em termos de ordem, poderia aparecer em qualquer posição ao longo da narrativa, desde a abertura até o final.

Há ainda uma narração impessoal, não introduzida por nenhum símbolo gráfico, que ocorre três vezes. Sua função principal parece ser a de criar o espaço: é um “ornamento espacial”, mais especificamente marinho. Na primeira ocorrência descreve a praia, na segunda o mar raso e na terceira o mar profundo, as regiões abissais. Embora não acrescentem nada no âmbito do enredo,

“esses três trechos ornamentais, aparentemente deslocados do corpo da narrativa, ao introduzirem, nos seus interstícios, diferentes microcosmos marinhos e ao ampliarem o tema da precariedade e da morte para o âmbito dos habitantes do mar inserem a problemática da fragilidade humana no contexto da natureza, em geral.”⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Esse episódio é uma transfiguração poética de um dado biográfico do autor: “dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Fui criado pela minha avó, por outros parentes... Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim.” (*Evangelho na Taba*, op. cit., p. 111). O fato é muito bem analisado por FERREIRA, E. “O retrato perdido na origem da criação da personagem osmaniana”, in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, número 15, Brasília, Editora da UNB, set/out de 2001, p. 17-30; este texto, na verdade, é uma adaptação do segundo capítulo (ou “Quadro segundo”, como ela o chama) de seu livro *Cabeças Compostas*, op. cit.

⁶⁴⁵ Essa voz coletiva, representada pelo símbolo matemático do infinito, que lembra em muito a função do coro no teatro clássico, aparece também em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, com a mesma função, aspecto já ressaltado por Marisa Balthasar SOARES, em “Aspectos do Teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina”. Dissertação de Mestrado, USP, 2003.

⁶⁴⁶ “Perdidos e achados”, op. cit., p. 173.

⁶⁴⁷ NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit., p. 234.

E, finalmente, há os diálogos, cinco mais longos e um subdividido em cinco partes constituídas por apenas duas falas, geralmente uma pergunta e uma resposta; entre as cinco partes intercalam-se as divagações de Renato. Os diálogos não fazem parte de nenhum módulo, e não podem ser atribuídos a nenhum dos narradores identificados por sinais gráficos; sua introdução, assim como a dos trechos ornamentais sobre o mar, são de responsabilidade de um hiper-narrador⁶⁴⁸; poderiam, em tese, aparecer em variadas posições entre os diversos fragmentos.

Os fragmentos, em número de 65, alternam-se ao longo de 27 parágrafos. Algumas alternâncias se dão não para marcar a mudança de narrador, mas de tempo e tema:

“▽ Duas antigas beatas da cidade, Anita e Albertina, uma das quais toca rabeca e órgão, têm a fotografia: nosso pai e seus companheiros, todos de branco, os círios apagados. Isto meu irmão ouviu dizer. Na sala de visitas, junto à igreja matriz, entre velhos móveis e um candeeiro aceso, de vidro azul, ele interroga-as. ▽ Mães indo buscar as crianças dentro da água ou na areia, trazendo-as de arrasto pelo braço, algumas pela orelha. Vê-se o orgulho estampado em seus rostos: arrancaram os filhos à morte. Diálogos de susto, ressentidos, estalam entre elas. ▽ As duas virgens de branco quase nada sabem, confundem nosso pai com outros meninos. Os cabelos de uma fizeram-se grisalhos; os da musicista, apesar dos cinqüenta, continuam amarelos, cor de papel velho. Esta, sem nenhum motivo, emite a curtos intervalos uma risadinha crocitada e rouca, de papagaio ou de rasga-mortalha. ▽ Uma das zelosas mães não encontrou a filha, correu em lágrimas para a barraca, todos se precipitam, falam rápido.”⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ O “hipernarrador” na verdade confunde-se, na maior parte do tempo, com a figura do autor implícito: é aquele que gerência, como um diretor de cena, a configuração do cenário (ou seja, a “criação” do espaço ficcional), a entrada e saída “em cena” dos diversos narradores, a narração “impessoal” ou neutra dos ornamentos, enfim a configuração geral do texto; é o “arquinarador” de Ismael CINTRA (*O foco narrativo na ficção*, op. cit., p. 64), e “instância narrativa profunda” de Sandra NITRINI (*Poéticas em confronto*, op. cit., p. 178).

⁶⁴⁹ “Perdidos e achados”, op. cit., p. 179-180. Essa imagem das duas irmãs virgens, velhas e beatas é recorrente na ficção de Lins; já aparecera como protótipo em “Pentágono de Hahn”: eram Helônia e a irmã. Mas o episódio de Anita e Albertina em “Perdidos e achados”, uma das quais toca um instrumento, e que detêm em seu poder a fotografia desejada, repete-se quase idêntico em *Avalovara*. A diferença é que no romance as irmãs se chamam Hermelinda e Hermenilda, e uma delas toca bandolim. A origem autobiográfica do episódio da foto é esclarecido em uma entrevista de Osman Lins ao *Jornal da Tarde*, de São Paulo, em 4/01/1974: “Osman Lins passou trinta anos procurando uma fotografia da mãe, que não chegou a conhecer. Quando, finalmente, uma tia escreveu dizendo que estava com a fotografia em casa e Osman foi até lá para apanhá-la, a fotografia já tinha sido devolvida à dona. E quando Osman chegou à casa da dona, ela tinha morrido, e todas as fotografias haviam sido distribuídas entre os parentes. Foi uma procura inútil: a fotografia nunca mais apareceu.” A entrevista foi republicada com o título de “Livre atirador”, in LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 174. O tema foi profundamente analisado e discutido por Ermelinda FERREIRA em *Cabeças compostas*, op. cit. Na verdade o próprio tema do menino desaparecido na praia também tem origem em episódio testemunhado por Lins em uma praia do Recife (Cf. OLIVEIRA, L. “Osman Lins: ética na vida e na ficção”, in ALMEIDA, H. (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*, op. cit., p. 21).

As três narrativas principais são, novamente, variações em torno de um tema: a morte do menino, afogado. Na verdade a morte é apenas o ponto de partida. A busca realizada pelo pai do menino e pelos amigos é o fio condutor, o motivo que dá movimento (literalmente) às narrações. A imagem do menino morto é um corpo virtual que ora vem à tona, ora submerge nos discursos dos três narradores, numa oscilação que emula o ondejar das águas.

Cada narrador, inclusive o pai, enquanto procura ou acompanha a procura, vai tecendo sua própria narrativa, seguindo o fio de seus pensamentos enquanto paralelamente tenta medir a extensão de suas perdas. Todas as narrativas são, portanto, compostas por pelo menos dois temas: o “coletivo” da procura pelo menino desaparecido e um tema individual de cada narrador. No caso do “amigo” de Renato, o tema é o de um caso extraconjugal com uma mulher indicada pelas iniciais Z.I. No caso da mulher narradora, o tema é a obsessão do irmão mais novo em conseguir uma fotografia do pai, marinheiro morto no mar antes de seu nascimento. No caso de Renato parece ser um mecanismo de defesa psíquico que entra em ação para negar a (ainda) presumida morte do menino; ou, pelo menos, para desviar a atenção da certeza da perda. A maior parte da narração de Renato é constituída pelo discurso ornamental, cujo tema é a evolução dos seres vivos desde o período cambriano (o mais antigo citado) até o paleolítico médio (não citado textualmente, mas indicado como o período em que surgiu o homem):

“^ (...) Ignoro como pude haver cedido à insistência, que sequer foi muita, e estar banhando-me, se não vejo meu filho, se ninguém me dá informações sobre ele, se é provável que esteja há poucos metros de mim, o rosto na areia. Por todo o longo período cambriano a terra era deserta: a vida confinada às águas sem peixes. Nenhum vertebrado. Moluscos, esponjas, medusas, longos trilobitas varejavam as espessuras marinhas, à deriva.”⁶⁵⁰

“^ (...) enche-se a terra de bramidos, urros, silvos, relinchos e mugidos, e de repente há um silêncio, eis a hora do homem.”⁶⁵¹

A narrativa realizada pela voz coletiva dos habitantes do Recife, pela forma, pelo uso de um “nós” com verbo no imperativo, e pela própria extensão, ritmo e tema, assemelha-se muito mais a uma oração pelo morto, uma ladainha quase religiosa:

⁶⁵⁰ Idem, p. 174.

⁶⁵¹ Idem, p. 189.

“∞ - Nós, que tanto perdemos, cercamos este menino. Nós, que tanto buscamos, achamos este morto, vítima do mar numa cidade conquistada ao mar. Aqui estávamos, vindos de todos os pontos do Recife (...). Aqui estamos em torno do menino, quase nus, embebidos de sol, de compaixão, respirando o ar salino e a luz da tarde que começa. Sabemos ser vulneráveis e frágeis como ele, ter ouvidos surdos quanto os dele, olhos desatentos quanto os dele. (...) Choremos pela criança, como se por nós chorássemos, nós, meio homens e meio peixes, dóceis anfíbios, viventes do incerto. (...) Então choremos, por nós e pelo morto. (...) Choremos de mãos dadas, em redor do morto – em quem nos vemos -, nosso pranto salgado.”⁶⁵²

Quanto às possibilidades combinatórias, parece ser perfeitamente legítima a escolha, por parte do leitor, de um percurso de leitura diferente do apresentado pelo autor. Lembrando que, assim como em “Pentágono de Hahn”, a sequência dos módulos no âmbito de cada história é linear, não parece produtivo alterar sua ordem. Por isso, a mais imediata recombinação parece ser a leitura de uma história por vez, saltando os módulos que correspondem às outras histórias individuais. O texto é configurado de modo a que a ordem de leitura das histórias não seja determinante na apreensão do todo⁶⁵³. O ciclista, por exemplo, com sua narrativa dinâmica, poderia aparecer em qualquer posição na narrativa, não faria diferença. Assim também a voz do hiper-narrador, não introduzida por um símbolo: sua posição entre os outros fragmentos narrativos parece aleatória e poderia ser rearranjada.

Os diálogos, ao contrário, embora possam ser deslocados, mantêm certos vínculos (especialmente semânticos) coercitivos com alguns módulos, motivo pelo qual haveria restrições de liberdade em seu deslocamento. Mas, em síntese, a narrativa “Perdidos e achados” enquadra-se perfeitamente no conceito de literatura combinatória, na sua especificidade de narrativa hipertextual, pois é composta por várias histórias fragmentadas em módulos ou “quadros”⁶⁵⁴ (cujos *links* são símbolos gráficos não alfabéticos) que se alternam, postos à disposição do leitor para que este defina o percurso de leitura que mais o satisfaça⁶⁵⁵.

⁶⁵² LINS, O. “Perdidos e achados”, op. cit., respectivamente p. 195, 196, 197, 197 e 199.

⁶⁵³ Referimo-nos, obviamente, ao conceito de combinatoriedade da narrativa como um todo, sem nos esquecermos do que já afirmamos categoricamente: a arquitetura geral sob a qual está abrigada a narrativa é significativa e signifiante. O fato de que se torne possível para o leitor reconfigurar a narrativa a seu gosto não desconstrói a estrutura em que a mesma é apresentada; esse é mesmo o cerne da reflexão estética moderna e pós-moderna sobre a forma: a forma estética reflete as estruturas sociais, históricas, epistemológicas.

⁶⁵⁴ Usamos a terminologia de Sandra Nitrini, ligada ao modelo operatório do retábulo. Cf. NITRINI, S. *Poéticas em confronto*, op. cit.

⁶⁵⁵ De nossa parte – e somente a título de curiosidade –, tendendo a unir o desunido, em nossa configuração ideal leríamos cada história na sua inteireza, em sequência: o ciclista abriria a narrativa, anunciando o espaço de ação, logo complementado com o primeiro trecho dissertativo sobre o mar, não identificado por símbolo gráfico; em seguida viria a narrativa do “amigo” de Renato; o segundo

Em síntese

Pelo menos cinco das nove narrativas de *Nove, novena* podem ser enquadradas na classificação geral de literatura combinatória e na classificação específica de narrativa hipertextual, como a definimos no capítulo IV. Claramente apresentam uma estrutura modular ou reticular, que em muito se assemelha ao formato típico do hipertexto informático: módulos semi-autônomos de texto que permitem ao leitor efetuar escolhas de percurso diferentes daquela apresentada pelo autor. Uma delas (“Conto barroco”) mais do que “permitir” “exige” do leitor a combinação entre módulos fixos e módulos opcionais, que colocam à disposição do leitor desenvolvimentos diferentes de um enredo básico, constituindo 4095 histórias diferentes. Outras possibilitam uma variação de ponto de vista, uma vez que os mesmos eventos podem ser contados de perspectivas diferentes, o que pode inclusive gerar uma hierarquia diferente para as narrativas individuais que compõem um pentágono, um retábulo, uma unidade bi ou tripartita.

Outro exemplo cabal de narrativa combinatória hipertextual de Osman Lins é o romance *Avalovara*, por muitos considerado sua obra prima. Mas, por suas características particulares, analisaremos *Avalovara* no capítulo dedicado ao *hiper-romance*.

trecho dissertativo sobre o mar; a narrativa da mulher; o terceiro trecho dissertativo sobre o mar; a narrativa de Renato; e fecharia a narrativa a oração do povo do Recife.

CAPÍTULO VII - HIPER-ROMANCE

Quello che mi interessa è il mosaico in cui l'uomo si trova incastrato, il gioco di rapporti, la figura da scoprire tra gli arabeschi del tappeto; tanto so già che dell'umano non scappo di sicuro, anche se non faccio nessuno sforzo per trasudare umanità da tutti i pori.⁶⁵⁶

Introdução

Àquele “primeiro narrador da tribo”⁶⁵⁷ – assim como ao seu público – não interessava se a sua história era uma “fábula”, um “conto”, uma “novela” ou um “romance”: era uma história que se queria contar, que podia assumir inúmeras formas, combinar infinitamente um número limitado de elementos. Mas com o passar do tempo as histórias começavam a repetir determinadas características, eram mais breves ou mais longas, mono ou pluritemáticas, com mais ou menos personagens, abrangiam um intervalo de tempo mais ou menos longo, eram narradas em prosa ou declamadas em versos. Mesmo prescindindo do interesse dos temas e da capacidade do narrador, começou a ser mais fácil – talvez porque dava um senso de domínio sobre a narrativa, tanto para o narrador quanto para o público – elaborar e entender as histórias também a partir das formas ou “gêneros” que assumiam. Para o narrador, ajudava-o a combinar e compor, medindo e fazendo corresponder ao número de personagens os elementos a combinar, a quantidade de ações realizáveis em um determinado tempo, a forma – já testada – mais eficaz de narrar. O público, por outro lado, sabia em termos gerais o que podia esperar de cada tipo de narrativa, quais elementos poderiam fazer parte de qual gênero, como seria narrada uma determinada história, uma vez definida uma determinada forma.

Naturalmente terá acontecido que nem sempre uma história pudesse ser enquadrada perfeitamente em uma forma já definida, mas apresentasse elementos de um e outro gênero, formando um terceiro, novo ou híbrido; o público, já habituado

⁶⁵⁶ CALVINO, I., em entrevista disponível em: <http://www.oilproject.org/lezione/intervista-ad-italo-calvino-il-visconte-dimezzato-e-palomar-922.html>

⁶⁵⁷ CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi” (1967), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 164. Trad. bras., p. 196.

a orientar-se segundo formas mais comuns, terá tido essencialmente dois tipos de reação: uma de desagrado, por ter tido suas expectativas frustradas; uma de agradável surpresa por descobrir uma possibilidade de renovar uma prática ritualizada.

Calvino não inventou a forma do hiper-romance, já pensado e realizado por tantos outros, como enfatiza sobretudo no texto das *Lezioni americane*; mas tendo-o assim batizado em italiano⁶⁵⁸ e sobre ele longamente refletido, é inevitável recorrer às suas reflexões quando à teoria do hiper-romance nos referimos. Como vimos, o conceito de “narrativa hipertextual” se refere essencialmente à estrutura modular combinatória; mais precisamente, ao modo em que o texto é organizado em fragmentos (blocos ou módulos) que possuem uma certa autonomia de sentido, mas que se completam, *através das escolhas do leitor*, para formar um conjunto singular coeso e coerente (frequentemente mas não necessariamente reconhecível no âmbito dos “gêneros” literários, na maioria das vezes como “conto”, “novela” ou “romance”⁶⁵⁹). Para que correspondam ao conceito de hipernarrativa é quase óbvio reforçar que é preciso que efetivamente contem uma história (que pode ser a soma de várias micro-histórias), mas não basta (nem é necessário) que os módulos tenham um mesmo narrador ou protagonista; assim como nem sempre basta que estejam enquadrados em uma mesma moldura (às vezes já definida pelo título), mas é preciso que essa moldura estabeleça ou permita que se reconheça o ambiente, delimite a abrangência da “regra de produção” das combinações possíveis, e confira um ulterior sentido de conjunto aos módulos, que vá além da função de simplesmente contê-los. Nem sempre os títulos são suficientes para estabelecer a moldura, é preciso avançar na leitura dos textos para efetivamente perceber que a estrutura modular permite a possibilidade de uma leitura aberta e construtiva mas coerente e plena de sentido.

⁶⁵⁸ Segundo a Accademia della Crusca, “os dicionários (primeiro dos quais o *Grande Dizionario della Lingua Italiana* fundado por Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002, com atualizações em 2004, ...) confirmam que o termo ‘iper-romanzo’ em italiano foi cunhado por Italo Calvino”, usado pela primeira vez em *Ti con zero* (1967). A Accademia della Crusca, fundada em Florença em 1582, é o instituto nacional para a tutela e o estudo da língua italiana. Para maiores informações, cf. o site: <http://www.accademiadellacrusca.it>.

⁶⁵⁹ Mesmo considerando que parece ser uma tendência bem definida da teoria literária, em eterna perseguição à prática, adjudicar o desgaste da clássica divisão em “gêneros”, o fato é que as variações e hibridações são sempre definidas em função da semelhança ou diferença em relação aos modelos canônicos: diz-se, por exemplo, que uma “narrativa” osmaniana não é um conto tendo como parâmetro de comparação um modelo de conto, ideal, abstrato ou concreto, variável, mas de qualquer modo sempre reconhecível como “conto”. Sobre as formas do conto, cf. BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*, op. cit.

Da conceituação múltipla e aberta de hipertexto, como a delineamos acima (sem nenhuma pretensão de esgotar o tema), evoluindo para o modelo de narrativa hipertextual acima esboçado, associado ao conceito, também “aberto”, comumente aceito de “romance” (entendido como narrativa longa, evitando polemizar sobre as inúmeras especificidades) chegaríamos ao hiper-romance. Quais seriam então suas principais características? A princípio, parece facilmente intuitivo: um romance realizado como um hipertexto, ou seja, formado por “blocos” de texto ou módulos organizados em uma estrutura reticular que permita a passagem de um “módulo” a outro, por contiguidade sintática ou semântica; ou então que permita saltar módulos sem que a leitura seja bloqueada por uma lacuna de sentido. Em síntese, o hiper-romance seria uma narrativa relativamente longa (ou “macrotexto”, como o denomina Maria Corti⁶⁶⁰) que desenvolve uma história-moldura que pode conter (ou ser a soma de) outras micro-histórias modulares relativamente autônomas, em uma estrutura que torne possível estabelecer múltiplos percursos de leitura, todos coerentes, permitida inclusive a exclusão de módulos.

7.1 *Ludus e paidia*⁶⁶¹

Naturalmente a estrutura de uma hipernarrativa se mostra como “aberta” à *leitura*; o processo de escritura, ao contrário, exige uma rigidez matemática do processo de composição, porque somente definindo-se e seguindo rigorosamente as regras e restrições de “fabricação”, o produto final será predisposto à manipulação do leitor. Na realidade, estabelecer regras de composição é condição não somente do escritor de “literatura combinatória”, mas – excetuados os poucos e discutíveis casos de “escrita automática” ou “escrita livre” – todo escritor (talvez todo artista) encontra-se, ao escrever, sob um (in)determinado conjunto de regras. Umberto Eco assim define o processo:

“As constrições são fundamentais para toda operação artística. Escolhe uma constrição o pintor que decide usar o óleo em vez da têmpera, a tela em vez da parede; o músico que opta por uma tonalidade de partida (depois modulará, modulará, mas é àquela que deverá retornar); o poeta que constrói a cela da *rima*

⁶⁶⁰ CORTI, M. *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978; cf. especialmente a III Parte, intitulada “Trittico per Calvino”, p. 169-220.

⁶⁶¹ Referimo-nos à distinção de Roger CAILLOIS, in *Les jeux e les hommes*, op. cit., cf. Nota 398.

baciata ou do hendecassílabo. E não creiam que pintor, músico ou poeta de vanguarda – que parecem evitar *aquelas* constrições – não construam outras. Fazem-no, somente não é certo que vocês devam percebê-las. Pode ser uma constrição escolher como esquema para a sucessão dos eventos as sete trombas do Apocalipse. Mas também situar as histórias em uma data precisa: poderá fazer acontecer certas coisas mas não outras. (...) O melhor da história é que se deve criar constrições, mas deve-se sentir livre para mudá-las no curso da composição.”⁶⁶²

Esta última afirmação de Eco soa muito parecida com outra, de Osman Lins:

“Há um plano estabelecido e a disciplina, a mim mesmo imposta, de cumpri-lo. Mas não é forçoso que o plano seja seguido à risca. Ele é um ponto de partida. Uma hipótese da qual a realização será a prova, a experimentação. Aliás, seria muito sem graça executar obedientemente o plano. Nas rebeldias do ato criador está mesmo uma das alegrias de escrever.”⁶⁶³

Se é lícito falar de jogo estrutural, este será – tanto para Lins quanto para Calvino – sempre *ludus*. Mas da declaração acima percebemos que Lins exalta aquele tanto de *paidia* que tempera o *ludus* do jogo narrativo, fazendo da transgressão uma possibilidade, quase uma regra do próprio jogo. Calvino, em relação à teoria, em geral é muito mais rigoroso, quase obsessivo, como testemunha, por exemplo, a rígida simetria das suas estruturas composicionais, ou o descontentamento e a angústia pela impossibilidade de encontrar para a *Taverna dei destini incrociati* um “esquema unitário” que compreendesse todas as cartas em uma ordem simétrica, de modo similar àquele definido para o *Castello*⁶⁶⁴. Para Calvino o jogo estrutural será sempre *ludus*, jamais *paidia*⁶⁶⁵: constrição, cálculo,

⁶⁶² ECO, U. “Come scrivo”, in *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2002, p. 346-347.

⁶⁶³ LINS, O. “Os deuses nada arriscam”, in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 131.

⁶⁶⁴ De fato, segundo testemunho de Mario Barenghi, embora o texto da *Taverna* tenha sido publicado em 1973, Calvino continuava a buscar o “esquema unitário” ainda em 1985, poucos meses antes de sua morte. Cf. BARENGHI, M. “Note e notizie sui testi – *La taverna dei destini incrociati*”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1278-1279. Naturalmente já o fato de ter publicado *La taverna*, apesar de não ter encontrado o “esquema unitário”, pode servir como contraprova a favor de Calvino; resta, porém, a inegável intenção da perfeita simetria. Intenção que, recordamos com Guido Almansi, não se realiza – por sorte, diz Almansi, segundo o qual é justamente o “fator GNAC” (ou seja, tudo aquilo que escapa ao simétrico, à ordem demasiado rígida) o erro no sistema, o que “desaperfeiçoa” (“deperfeziona”, diz Almansi em italiano) o código demasiado calculado de Calvino, salvando-o inclusive de si mesmo: “O fator GNAC, anti-ordem, anti-binário, anti-simétrico, é o que salva Calvino do seu mito, da sua obsessão, de si mesmo (...). O fator GNAC preserva ciumentamente o elemento impuro, o grão de poeira que trava um mecanismo demasiadamente bem engraxado, o desvio que salva a narrativa do cinza de uma arte normalizada e codificada. A impureza, a desordem, o caos, o labirinto, a poeira escondida sob o tapete não podem jamais ser normativos: por isso os normatizadores da arte *sempre* erraram”. ALMANZI, G. “Il mondo binario di Italo Calvino”, op. cit., itálico do autor.

⁶⁶⁵ É preciso enfatizar porém que o *ludus* composicional da arquitetura da narrativa não exclui absolutamente a *paidia*. Segundo Stefano Bartezzaghi, por exemplo, a *paidia* calviniana se concentra predominantemente na onomástica, e não chega a influenciar a estrutura da narrativa; cf. BARTEZZAGHI, S. “Calvino giocatore: regole e giochi della scrittura nello spazio”, op. cit. Mas mesmo

rigor, matemática, geometria – o que obviamente não exclui a fantasia, a criatividade: o jogo deve ser *calculado*, mas deve ser também (principalmente) *jogado*. Não por acaso o xadrez será um dos principais *topoi* calvinianos.

Aliás, o jogo de xadrez é um dos eternos arquétipos do *ludus*, exaustivamente explorado pelos oulipianos; Georges Perec, por exemplo, considerado por Calvino o mais criativo e “principal expoente”⁶⁶⁶ do Oulipo, usa – já o dissemos – o esquema do xadrez no seu principal hiper-romance, *La vie mode d'emploi*. Há, porém, uma diferença no uso que faz Perec de uma estrutura perfeitamente simétrica como o tabuleiro, que o aproxima muito mais a Lins do que a Calvino: Perec afirma, citando Paulo Klee, que “o gênio é o erro no sistema”⁶⁶⁷. Para confirmar que esta não é somente uma declaração casual, basta lembrar que Perec despreza a perfeição da estrutura ideada para o seu hiper-romance, e insere voluntariamente o erro no sistema, de modo que o seu quadrado/tabuleiro de 10 por 10 terá 99 casas ao invés de 100. No caso de Osman Lins, o hiper-romance *Avalovara*, por exemplo, é dividido em oito temas, desenvolvidos paralelamente, e ulteriormente subdivididos em vários módulos; a rígida estrutura prevê até mesmo a progressão matemática do número de linhas de cada módulo pra cada um dos primeiros sete temas, mas o último tema não obedece a nenhum critério de progressão⁶⁶⁸.

Calvino, não obstante elogie em Emilio Cecchi a lição de poética que é o “proibir-se, deliberadamente, uma perfeição demasiado aritmética”⁶⁶⁹, na prática tem uma ideia um pouco diferente: no ensaio “Cibernetica e fantasmi” diz que uma máquina combinatória narrativa “pode efetuar todas as permutações possíveis de um dado material; mas o resultado poético será o efeito particular de uma dessas permutações”⁶⁷⁰, que inesperadamente aproximou conceitos que desencadeiam

prescindindo da dimensão estrutural, no âmbito temático poder-se-ia interpretar como um livre jogo (justamente uma *paidia*) de ideias todo o ciclo de Qfwfq, ou as aventuras (quase de revista em quadrinhos) de Marcovaldo.

⁶⁶⁶ CALVINO, I., in BARENGHI, M. *Italo Calvino - saggi 1945-1985*. Vol. I, op. cit., p. 1390.

⁶⁶⁷ Cf. PEREC, G. “La chose”, *Magazine littéraire*, 316, dez. 1993, p. 55-56, *apud* ALBANI, P., em artigo disponível em: <http://www.paoloalbani.it/Letteraturapotenziiale.htm>letteratura potenziiale.

⁶⁶⁸ Mesmo tematicamente este “erro no sistema” é desenvolvido: na história do “Relógio de Julius Heckethorn” o personagem do relojoeiro inserirá o erro programado no mecanismo do relógio como elemento necessário a sua perfeição de produto humano.

⁶⁶⁹ Calvino, na “Introduzione” que escreve para a reedição de *Messico*, de Emilio Cecchi, cita o passo que lhe parece a “joia” do livro: “Quando uma mulher Navajo está para acabar um daqueles tecidos, ela deixa na trama e no desenho uma pequena falha, um defeitinho: ‘para que a alma não fique prisioneira dentro do trabalho’. Esta me parece uma profunda lição de arte: proibir-se, deliberadamente, uma perfeição demasiado aritmética e fechada.” Cf. CALVINO, I. “Introduzione” a CECCHI, E. *Messico*. Milano: Adelphi, 1985, *apud* BONSAVER, G. *Il mondo scritto*, op. cit., p. 79.

⁶⁷⁰ CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi”, in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 177. Trad. bras., p. 211.

“uma ideia pré-consciente”⁶⁷¹. Isto significa que também o processo mais objetivo e rigoroso pode desencadear casualmente “um significado inconsciente, ou pelo menos a premonição de um significado inconsciente”⁶⁷², pleno de significação para um “homem empírico e histórico”⁶⁷³. O “erro no sistema” não precisa, portanto, ser projetado, porque é intrínseco à natureza humana: chama-se interpretação e consiste na compreensão de “um significado não objetivo daquele nível linguístico”⁶⁷⁴ fixado pelo autor, mas dependente do patrimônio humano de experiências e conhecimentos de cada leitor. Isto significa que

“é a atitude da leitura que se torna decisiva; é o leitor que deve fazer com que a literatura desenvolva a sua força crítica, e isto pode acontecer independentemente da intenção do autor”⁶⁷⁵

Esta conclusão da centralidade da leitura está na base da fábula de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, que consideramos, assim como Calvino, seu único verdadeiro hiper-romance⁶⁷⁶. A leitura é, afinal, o elemento definitivo: à leitura “ativa” é concedido o direito de inserir o erro no sistema (como acontecerá, por exemplo, ao leitor anônimo que lerá os títulos dos romances procurados pelo Leitor, no final de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Do estilo de leitura dependerá também a compreensão e a classificação, ou melhor, a concordância quanto à classificação de um determinado texto em um dado gênero: nem sempre leitores (mesmo os profissionais) concordam quanto à classificação de um texto nas estreitas grades do gênero.

Talvez por isso no raciocínio que o leva do romance contemporâneo em direção ao hiper-romance, Calvino (no papel de leitor, mais “aberto” do que no papel de escritor) parece ter contrastado sua própria natureza, estruturalisticamente classificatória, e exprime uma ideia um pouco mais ampla: lendo atentamente as suas manifestações sobre o romance como estrutura múltipla – sobretudo nas

⁶⁷¹ Idem, p. 176. Trad. bras., p. 210.

⁶⁷² Idem, p. 177. Trad. bras., p. 211.

⁶⁷³ Idem, ib. Trad. bras., p. 211.

⁶⁷⁴ Idem, p. 177. Trad. bras., p. 211.

⁶⁷⁵ Idem, p. 180. Trad. bras., p. 214.

⁶⁷⁶ Calvino, nas *Lezioni americane* (“Multiplicidade”), dá dois exemplos dos seus textos como “multiplicidade potencial do narrável”: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Il castello dei destini incrociati*, mas somente ao primeiro se refere como “hiper-romance”. Embora a questão não esteja fechada, e talvez nem seja relevante uma classificação, entendemos que o *Viaggiatore* se diferencia dos outros possíveis hiper-romances calvinianos (*Le città invisibili*, *Il castello* e *La taverna dei destini incrociati*) sobretudo devido à função e à relevância atribuída à história-moldura. Procuraremos aprofundar este tema no próximo capítulo.

Lezioni americane – damo-nos conta de que não somente na organização formal do romance identifica os atributos que o levarão a definir uma forma evoluída como “hiper-romance”, mas também no conteúdo. Para Calvino haveria, aparentemente, dois tipos de romance contemporâneo múltiplo e enciclopédico⁶⁷⁷, cujas características (multiplicidade e enciclopedismo) são necessárias, mas não suficientes para tornar uma narrativa elegível à categoria de “hiper-romance”. Partamos das definições que o próprio Calvino nos fornece para depois procurar estabelecer não um conceito final, nem mesmo um mapeamento detalhado (difícilmente realizável) mas ao menos um esboço de mapa provisório que trace as fronteiras gerais do território habitado ou percorrível pelo hiper-romance.

7.2 O romance como enciclopédia

“Habitado como estou a considerar a literatura como busca de conhecimento”⁶⁷⁸, Calvino vê o “romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e sobretudo como rede de conexão entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”⁶⁷⁹. Assim escreve no final da primeira das cinco conferências preparadas para o ciclo das “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”, que deveria ter realizado ao longo do ano acadêmico de 1985-1986, na Universidade de Harvard⁶⁸⁰. Mais adiante, no texto daquela que teria sido a quinta conferência em Harvard, com o termo “hiper-romance” Calvino remete a uma série de características do romance contemporâneo como “grande rede”⁶⁸¹ ou como “modelo da rede dos possíveis”⁶⁸², uma “estrutura cumulativa, modular,

⁶⁷⁷ Para uma introdução à questão da ambiguidade do termo “hiper-romance” em Calvino, cf. os breves ensaio de Carlo Cinato, em <http://www.parolata.it/Letterarie/lperromanzo>, sobretudo aquele intitulado “Cos’è un iperromanzo”. Cf. também as referências bibliográficas ao final deste estudo.

⁶⁷⁸ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 33. Trad. bras., p. 39.

⁶⁷⁹ Idem, p. 116. Trad. bras., p. 121.

⁶⁸⁰ As conferências deveriam ter sido seis, mas, como se sabe, Calvino não escreveu a sexta: morreu devido a uma hemorragia cerebral na noite entre 18 e 19 de setembro de 1985, em Siena, Itália; deixou somente notas preparatórias para aquela que teria sido a sexta conferência. Segundo declaração da viúva, Esther Calvino, na “Introdução” às *Lezioni americane*, Calvino lhe havia afirmado ter “ideias e material para ao menos oito” conferências; da oitava ela conhecia apenas o título: “Sobre o começar e o acabar” os romances, agora publicada in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino – saggi 1945-1985*, op. cit.

⁶⁸¹ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 134. Trad. bras., p. 138.

⁶⁸² Idem, p. 131. Trad. bras., p. 134.

combinatória”⁶⁸³, lugar “de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades são realizadas em todas as combinações possíveis”⁶⁸⁴; como texto que contém “um modelo do universo ou de um atributo do universo: o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compresente ou cíclico”⁶⁸⁵; onde as suas partes “desenvolvem nos modos mais diversos um núcleo comum”⁶⁸⁶ e se baseiam no “princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável”⁶⁸⁷; um texto que funciona como “máquina para multiplicar as narrações”⁶⁸⁸.

Claramente algumas das definições acima referem-se mais especificamente ao conteúdo do que à estrutura formal. Carlo Cinato, em seu já citado ensaio “Cos’è un iperromanzo”, faz a distinção entre os dois tipos, o “hiper-romance de forma” e o “hiper-romance de conteúdo”, mas adverte que Calvino parece propositalmente generalizar o uso do termo⁶⁸⁹. Já Kerstin Pilz afirma que Calvino vê o hiper-romance como um gênero evoluído a partir da longa tradição do romance-enciclopédia como os de Rabelais e Cervantes; uma tradição que produziu as suas obras mais significativas somente no século XX⁶⁹⁰.

Aquilo que Cinato chama de hiper-romance “de conteúdo” é o que Calvino chama de romance enciclopédico, dando como exemplo máximo *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert, lembrando que para escrevê-lo o autor afirma ter lido mais de 1500 livros, tornando-se assim um exemplo de *autor* enciclopédico. Tudo para que seus protagonistas tratassem com propriedade os temas que analisam. E é exatamente essa dimensão enciclopédica, essa curiosidade infinita pelo “cognoscível humano acumulado nos séculos”⁶⁹¹, e que Calvino identifica como característica dos “maiores escritores do século XX”⁶⁹² (juntamente com o “ceticismo de Flaubert”⁶⁹³) que ele propõe como um dos valores que a literatura deveria conservar para o terceiro milênio:

⁶⁸³ Idem, ib. Trad. bras., p. 134.

⁶⁸⁴ Idem, p. 130. Trad. bras., p. 134.

⁶⁸⁵ Idem, p. 129. Trad. bras., p. 133.

⁶⁸⁶ Idem, p. 131. Trad. bras., p. 135.

⁶⁸⁷ Idem, ib. Trad. bras., p. 135.

⁶⁸⁸ Idem, ib. Trad. bras., p. 135.

⁶⁸⁹ Cf. CINATO, C. “Cos’è un iperromanzo”, op. cit.

⁶⁹⁰ PILZ, K. “L’ipertesto: genere letterario marginale o emergente? Un’indagine sugli ipertesti di Italo Calvino”, in *Bollettino ‘900* – Electronic Newsletter of ‘900 Italian Literature. Dic. 2001. Disponível em: <http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/>.

⁶⁹¹ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 126. Trad. bras., p. 130.

⁶⁹² Idem, ibidem. Trad. bras., p. 130.

⁶⁹³ O “ceticismo de Flaubert” é o horror que o autor de *Madame Bovary* sentia aos “dogmáticos, aos metafísicos, aos filósofos” encerrados em uma única certeza, sem abrir espaço para dúvidas, diz

“O **conhecimento como multiplicidade** é o fio que liga as obras maiores, tanto daquilo que se chama modernismo quanto do que se chama **pós-moderno**, um fio que - para além de todas as etiquetas - eu gostaria que continuasse a se desenvolver no próximo milênio.”⁶⁹⁴

Ainda segundo Kerstin Pilz, o modelo do romance-enciclopédia de Calvino é inspirado essencialmente no conceito de biblioteca infinita e pluricêntrica de Borges e no modelo de literatura combinatória de Queneau e Perec; une portanto a estrutura rizomática (que em Calvino se tornará reticular) tendencialmente caótica borgeana à busca de exatidão geométrica e matemática oulipiana. A característica mais relevante do romance-enciclopédia seria a ambição dos autores de modelar a obra literária como mapa do mundo e do cognoscível, estimulados pela necessidade de manifestar e sistematizar a complexidade dos saberes e conhecimentos⁶⁹⁵. Tal construto literário parte de uma primordial intenção narrativa e estrutural orientada a reunir e unificar os saberes em uma ordem totalizante e unitária (como em Dante), e lentamente evolui até chegar, com Calvino, a uma ideia de “enciclopédia aberta”, porque “hoje não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, plúrima”⁶⁹⁶.

Esta posição de Calvino traduz uma tomada de posição do intelectual como intérprete-artista na relação com os diversos campos do saber atuantes na sociedade que lhe está em torno. Procurar representar na narrativa a complexidade epistemológica do mundo (a História) como multiplicidade significa viver e pensar a

Calvino, citando Raimond Queneau: “Flaubert está do lado da ciência na precisa medida em que ela é cética, reservada, metódica, prudente, humana.” In CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit. p. 126. Trad. bras., p. 130. Nesse sentido ciência e literatura coincidem; por outro lado, seus âmbitos de abrangência são absolutamente opostos: “A excessiva ambição dos propósitos pode ser reprovável em muitos campos de atividade, não em literatura. A literatura vive somente se se propõe objetivos desmesurados, mesmo além de toda possibilidade de realização. Somente se poetas e escritores se propuserem empresas que nenhum outro ousa imaginar, a literatura continuará a ter uma função. Já que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especializadas, o grande desafio para a literatura é saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos em uma visão plural, multifacetada do mundo.” (Idem, p. 123. Trad. bras., p. 127). Essa visão do mundo, embora enciclopédica, deve buscar incessantemente evitar a “pior praga da escritura de hoje: seu caráter genérico” (Idem, p. 133. Trad. bras., p. 137). Deve, ao contrário, buscar ser “uma literatura que tenha apropriado o gosto pela ordem mental e pela exatidão, a inteligência da poesia e ao mesmo tempo a da ciência e da filosofia.” (Idem, p. 129. Trad. bras., p. 133).

⁶⁹⁴ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 126. Grifos meus. Trad. bras., p. 130.

⁶⁹⁵ PILZ, K. *Mapping complexity. Literature and science in the works of Italo Calvino*. Leicester: Troubador, 2005.

⁶⁹⁶ BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*, vol. I, op. cit., p. 726.

realidade como mosaico, o mundo como “discreto e não como *contínuo*”⁶⁹⁷. O escritor (pensamos em Calvino mas também em Lins) desenvolve uma relação dialógica entre o mundo escrito e o mundo não-escrito, procurando emular no texto, esteticamente, “o cognoscível”, fazendo-o tornar-se “o narrável”, mas rejeitando toda pretensão de totalidade que não se realize através do uso do modelo e do símbolo, de modo que “o narrável” (porque “potencial”) não coincide com “o narrado” (realizado, mesmo que somente como modelo) – como se verá em *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

Outro exemplo – este, em relação a Borges, mais próximo de Calvino – de romance enciclopédico (embora caótico) é *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*⁶⁹⁸, do engenheiro-escritor Carlo Emilio Gadda. Calvino diz que “nos textos breves, assim como em cada episódio dos romances de Gadda, cada mínimo objeto é visto como o centro de uma rede de relações”⁶⁹⁹ que vão se multiplicando *ad infinitum*, de modo que partindo de cada ponto o discurso se alarga a horizontes mais amplos e “se pudesse continuar a se desenvolver em toda direção, chegaria a abraçar o universo inteiro”⁷⁰⁰. Isto significa que a rede rizomática gaddiana, ampliando-se por associações sucessivas, acabaria por se tornar um labirinto⁷⁰¹, motivo pelo qual Calvino define o romance gaddiano “caótico”⁷⁰².

7.3 O modelo combinatório reticular

Embora admire Gadda, o estilo de Calvino não poderia estar mais distante do caos do engenheiro milanês. A ambição maior de Calvino, o *conhecimento como multiplicidade*, manifesta-se de maneira ao mesmo tempo muito mais “científica”, se

⁶⁹⁷ CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi”, in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 167. Trad. bras., p. 200. O próprio Calvino explica que emprega o “termo ‘discreto’ no sentido que tem na matemática: quantidade ‘discreta’, ou seja, quantidade que se compõe de partes separadas” (Idem, ib.).

⁶⁹⁸ GADDA, C. E. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano: Garzanti, 1957.

⁶⁹⁹ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 117. Trad. bras., p. 122.

⁷⁰⁰ Idem, ibidem. Calvino cita ainda vários outros autores de “romances enciclopédicos”: Borges, Queneau, Musil, Péric, Joyce, Valéry, Proust.

⁷⁰¹ Kerstin Pilz faz uma interessante análise do uso das metáforas do labirinto e do mapa na obra madura de Calvino, chegando à conclusão de que Calvino lê o universo como um livro, e que quando este livro, multiplicando-se, evolui para uma enciclopédia (*Il castello dei destini incrociati* e *Se una notte d’inverno un viaggiatore*), arrisca fugir ao controle e, configurando-se em labirinto, tornar-se ilegível; por isso “procurar uma saída do labirinto, portanto, equivale à tentativa de decifrar a linguagem na qual ele é escrito”; cf. PILZ, K. *Mapping complexity*, op. cit., p. 118.

⁷⁰² Sobre a epistemologia do romance de Gadda, cf. ROSCIONI, G. C. *La disarmonia prestabilita*. Torino: Einaudi, 1969.

assim pudermos chamá-la, e mais lúdica (ênfatizando o caráter de “conjunto de regras” do conceito de “jogo”), visto que seu ideal em termos de forma estrutural, repetidamente manifestado, é a literatura como “jogo matemático combinatório”⁷⁰³, ou seja, um jogo textual que segue regras matemáticas de progressão ou permutação (como em *Le città invisibili*), ou então associações “lógicas” e reversíveis (como n’*O castello dei destini incrociati*). Calvino, que nunca escondeu sua desconfiança em relação ao papel do romance na contemporaneidade, estende a esse gênero o processo combinatório já testado nas formas breves, pelas quais sempre manifestou sua preferência. Das declarações de Calvino fica patente que não importa a dimensão do texto; o *modelo* é o que conta:

“O modelo da rede dos possíveis pode então estar concentrado nas poucas páginas de um conto de Borges, como pode funcionar como estrutura geral de romances longos ou longuíssimos, onde a densidade de concentração se reproduz nas partes individuais. Mas eu diria que hoje a regra do ‘escrever breve’ é confirmada também pelos romances longos, que apresentam uma estrutura cumulativa, modular, combinatória.

Estas considerações estão na base da minha proposta daquilo que eu chamo o ‘hiper-romance’ e do qual procurei dar um exemplo com *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. A minha intenção era a de dar a essência do romanesco concentrando-a em dez inícios de romances, que desenvolvem nos modos mais diversos um núcleo comum, e que agem sobre uma moldura que os determina e por eles é determinada. O mesmo princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável está na base de um outro meu livro, *Il Castello dei destini incrociati*, que pretende ser uma espécie de máquina para multiplicar as narrações, partindo de elementos figurais de muitos significados possíveis, como um maço de cartas de tarô.”⁷⁰⁴

Nas “poucas páginas de um conto de Borges” ou nos romances “longos ou longuíssimos”, resta absolutamente claro que o “modelo” é o que definitivamente conta como exemplo de possibilidade de representar a multiplicidade do narrável. O mundo não escrito oferece infinitas possibilidades ao mundo escrito, infinitas possibilidades que podem se transformar em mundo narrado sob o signo do caos multiplicativo (basta ver o exemplo gaddiano), ou então sob a constrição da ordem classificatória. Calvino, obsessivo e compulsivo ordenador, procura constriir o caos infinito do mundo não escrito “em uma ordem mental”⁷⁰⁵ que o transforme (necessariamente reduzindo-o) em multiplicidade pensável (lógica, não caótica⁷⁰⁶) e

⁷⁰³ CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi”, in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 180. Trad. bras., p. 214.

⁷⁰⁴ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 131. Trad. bras., p. 134-135.

⁷⁰⁵ CALVINO, I. “Usi politici della letteratura” (1976), in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 293. Trad. bras., p. 346.

⁷⁰⁶ Embora cite Borges e o considere como um de seus modelos, Calvino é seu oposto quando se trata da obsessão da classificação (preenche de ironia) da multiplicidade: lógica reticular em Calvino,

portanto narrável. Não podendo efetivamente dizer tudo (porque “as coisas que o romance não diz são sempre necessariamente mais do que aquelas que diz”⁷⁰⁷) mas incapaz de renunciar a representar o mundo como multiplicidade de coisas, de pessoas, de discursos, decide fazê-lo recorrendo à combinatória desses elementos desdobrados sobre uma *estrutura reticular*, geométrica, regular, repetível nas mais variadas dimensões e percorrável nos vários sentidos⁷⁰⁸. O livro resulta em uma composição de discursos, de gêneros, de saberes, de estilos: hipertexto, hipernarrativa, hiper-romance.

A intenção de Calvino não parece ser a de realizar a narrativa do “cognoscível humano acumulado nos séculos”⁷⁰⁹, mas sim o modelo a ser adotado, manipulado e aperfeiçoado continuamente para tornar aquele “cognoscível” acumulado nos séculos uma fonte disponível no presente. Por isso, o “romance como máquina para multiplicar as narrações” não é exatamente aquele que “contém infinitos universos” efetivamente realizados, mas aquele que tende muito mais marcadamente ao romance *potencial* de Ts’ui Pên no conto de Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan”. O romance escrito pelo personagem Ts’ui Pên tem uma importância central na trama, mas para o leitor de Borges não passa de um título que remete a uma ideia; o romance que teria o título do conto de Borges é um romance potencial – o que significa dizer somente em potência mas não em ato. E no entanto gera – sempre potencialmente – “infinitos universos”, ou seja, no plano do narrável, infinitos romances: eis a essência conceitual de *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, *Se una notte d’inverno un narratore*, e de modo diverso mas correlato, também de “Conto barroco”, de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, “Pentágono de Hahn” e *Avalovara*. Todas estas narrativas contêm estruturas geradoras

absurdamente rizomática em Borges, como sugere o exemplo tirado do conto-ensaio “O idioma analítico de John Wilkins”: “Os animais se dividem em: a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabaram de quebrar o jarrao, n) que de longe parecem moscas”. In BORGES, J. L. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 124. Edição italiana: BORGES, J. L. *Tutte le opere*. Vol. I. Milano: Mondadori, 1984, p. 1004.

⁷⁰⁷ CALVINO, I. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori, 2002, p. 202. Trad. bras., CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: De Agostini, 2003, p. 207.

⁷⁰⁸ Como veremos nos próximos capítulos, esta combinatória de elementos dispostos sobre uma estrutura reticular descreve não somente o hiper-romance calviniano *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, mas poderia ter sido escrita especificamente para descrever a configuração complexa de *Avalovara*.

⁷⁰⁹ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 126. Trad. bras., p. 130.

combinatórias e, como modelo, potencialmente infinitas: um núcleo temático a ser variado através da ação ou da narração de muitos personagens, ou vários temas a serem desenvolvidos através da ação ou da narração (que pode ser composta de múltiplos discursos) de um ou alguns personagens, sob uma moldura que os torna coesos: além da realização concreta de cada texto individual, apreciável como unidade estética, permanece a importância estrutural do modelo, a configuração da “máquina para multiplicar as narrações”⁷¹⁰.

7.4 O hiper-romance, enfim

O hiper-romance é, portanto, romance; um tipo de romance no qual não se conta somente uma história linear e mononuclear, mas sim uma história-mosaico, formada por várias micro-histórias autônomas (temática e/ou sintaticamente) mas ligadas entre si (cada uma das quais pode, por sua vez, ser subdividida em vários módulos), legíveis segundo vários percursos escolhidos pelo leitor. As várias histórias e os vários módulos podem alternar-se simetricamente, segundo uma regra de progressão (explícita ou não), ou então de modo aleatório. Esta arquitetura narrativa se realiza associando os conceitos de enciclopédia, combinatória, intertextualidade, hipertexto, polifonia: é uma realização que continuamente remete a um além de si, e por isso se presta a assumir, entre outras coisas, também o papel de alegoria da arte do romance ou da escrita. No caso da realização hiper-romanesca calviniana, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, o predominante caráter metaliterário volta-se ao próprio “fazer-se” e, privilegiando a regra do “escrever breve”, põe em xeque a própria forma tradicional do romance como narrativa longa e linear. Mosaico, hipertexto, rede de interrelações entre saberes diversos, discursos variados, sistema de sistemas, o hiper-romance se apresenta como uma realização (metonímica) da biblioteca ideal de Calvino, conceitualmente diversa da de Borges⁷¹¹, rizomática infinita esta última, reticular lógica a calviniana. *Se una notte*

⁷¹⁰ Idem, p. 131. Trad. bras., p. 135.

⁷¹¹ Sobre a diferença essencial entre a biblioteca ideal de Calvino e a biblioteca infinita de Borges, cf. MOREIRA, M. E. R. *Saber narrativo*: proposta para uma leitura de Italo Calvino, op. cit., especialmente p. 83-84. A estudiosa ressalta que “em Borges percebemos uma discussão em torno

d'inverno un viaggiatore é uma narrativa que tem como tema narrativas (algumas das quais têm como tema narrativas que têm como tema narrativas...) que têm como tema personagens imersos em uma situação da qual aparentemente não conhecem os limites. É um livro sobre a leitura, sobre a literatura, sobre o mundo escrito. O mundo não escrito, mundo “real”, é colocado entre parênteses, e aparece como narrativa em segundo (ou terceiro) grau, nos temas dos *incipit*.

Veremos, no próximo Capítulo, uma análise da estrutura de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; reafirmamos que nossa intenção não é a de fazer uma análise crítica global do hiper-romance em si, mas somente uma análise da estrutura em que é configurado, tirando algumas conclusões que depois nos servirão como pontos de referência na análise do hiper-romance de Osman Lins, *Avalovara*, que não somente se enquadra no conceito abstrato globalmente extraível das várias fórmulas fornecidas por Calvino sobre as características do hiper-romance, mas em um certo sentido realiza mais completamente a dimensão enciclopédica, bem como a dimensão combinatória, visto que permite ao leitor mais percursos regulares de leitura, como veremos no Capítulo 9.

da questão da totalidade”, enquanto “em Calvino o ponto nevrálgico é o diálogo entre os mais diversos textos.” Op. cit., p. 83.

CAPÍTULO VIII - O HIPER-ROMANCE DE CALVINO

“L’idea d’un libro assoluto si presenta ogni tanto anche alla letteratura profana (...), ma direi che é una tentazione diabolica. Meglio il gesto perplesso e modesto di chi spinge avanti il proprio libro come una glossa a libri scritti prima di lui, o considera la propria opera il capitolo d’un superlibro composto da tutti i volumi già scritti o ancora da scrivere, d’autore noto o ignoto, in tutte le lingue.”⁷¹²

8.1 *Se una notte d’inverno un viaggiatore*⁷¹³

“A nossa civilização se baseia na multiplicidade dos livros”⁷¹⁴, diz Calvino, e continua: “a verdade se encontra somente seguindo-a das páginas de um volume às de um outro volume”⁷¹⁵, porque “os livros são feitos para serem em muitos, um livro sozinho tem sentido somente enquanto se põe lado a lado com outros livros,

⁷¹² CALVINO, I. *Il libro, i libri*. Conferência realizada na Feria del Libro de Buenos Aires, publicada em “Nuovi quaderni italiani”, n. 10, Istituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 1984, p. 11-21; depois republicada em BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 1846-1860. Citamos deste último, p. 1848. O texto da citada conferência retoma em parte o conteúdo do artigo “Se una notte d’inverno un narratore”, publicado originalmente in *Alfabeta*, dez. 1979, como resposta a uma resenha de Angelo Guglielmi, intitulada “Domande per Italo Calvino”, também publicada in *Alfabeta*, em outubro de 1979. O artigo de Calvino foi depois republicado como “Apresentação” a *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori, 2002. Todas as citações referentes ao original são tiradas desta última edição. Na tradução brasileira de Nilson Moulin (cf. Nota abaixo) a referida “Apresentação” é publicada como “Apêndice”, ao final do livro.

⁷¹³ CALVINO, I. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori, 2002. No corpo do texto o título do livro será doravante referido sempre somente como *Viaggiatore*. Quanto ao título do primeiro *incipit*, usaremos sempre a tradução em português (cf. CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: De Agostini, 2003), ou, quando necessário, a forma extensa em italiano, “Se una notte d’inverno un viaggiatore”, entre aspas mas não em itálico. No que concerne às Notas de rodapé, os títulos serão sempre registrados integralmente para evitar ambiguidades, haja vista que nos referiremos também a ensaios e artigos cujos títulos reelaboram o título do livro com poucas mudanças (especialmente o artigo do próprio Calvino, “Se una notte d’inverno un narratore”, op. cit., e o de SEGRE, C. “Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori”, in *Strumenti critici*, 39, out. 1979).

⁷¹⁴ BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 1847. Esta afirmação soa como eco àquela outra famosa de 1957, na “Nota di introduzione” ao *Barone rampante*: “vivemos em uma sociedade literária baseada na multiplicidade das linguagens, e sobretudo na consciência dessa multiplicidade”. Cf. “Note e notizie sui testi: *Il barone rampante*”. In MILANINI, C. (Org.) *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. I, op. cit., p. 1331.

⁷¹⁵ CALVINO, I. “Il libro, i libri”, in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 1847. Esta afirmação descreve em essência a ação dos personagens Leitor e Leitora, do “romance-moldura” (que engloba todos os outros e que é o único a se completar no final) de *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

enquanto segue e precede outros livros”⁷¹⁶. Por isso o *Viaggiatore* é um livro mas é simultaneamente muitos livros⁷¹⁷ – em princípio. Justamente de princípios, *incipit*, é feito o livro. Por que inícios de romances? A resposta nos é dada por Silas Flannery, o escritor alter-ego de Calvino, no oitavo capítulo do hiper-romance, essencialmente metaliterário: “O fascínio romanesco que se dá em estado puro nas primeiras frases do primeiro capítulo de muitíssimos romances não tarda a perder-se na sequência da narração”⁷¹⁸. Esta mesma ideia aparece reformulada nas notas para aquela que poderia ter sido uma das seis “propostas para o próximo milênio” – aparentemente descartada do conjunto final, e publicada somente após a morte do autor⁷¹⁹ -, intitulada “sobre o começar e o terminar”⁷²⁰: Calvino afirma que o início é “o lugar literário por excelência”⁷²¹, porque “o mundo de fora por definição é contínuo, não tem limites visíveis”⁷²², mas o ato de dar início a uma narrativa põe um limite definitivo àquilo que antes era ilimitado; o início interrompe o contínuo, é o ponto em que o autor estabelece o “destaque da potencialidade ilimitada e multiforme”⁷²³ do “antes”.

Esta não é uma ideia nova para Calvino; já quinze anos antes do *Viaggiatore*, na “Nota” à reedição de 1964 do *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino afirmava que o primeiro livro marca definitivamente o escritor, sobretudo porque põe um ponto final a toda potencialidade anterior à realização prática. Antes de começar a escrever há todas as possibilidades; uma vez iniciado o texto, há somente um número, enorme mas sempre limitado, de alternativas a seguir. Toda a produção narrativa de Calvino maduro é uma tentativa de explorar ao máximo esse número enorme de alternativas, de colocá-las à disposição do leitor. Em um primeiro momento o faz escrevendo contos e “romances” – ou como quer que se queira chamar as narrativas mais longas (*Il castello*, *La taverna* e *Le città invisibili*), sob uma moldura que lhes garante coesão sintática e semântica – em que o leitor pode escolher diversos percursos de leitura: são as narrativas puramente combinatórias. Depois, com o *Viaggiatore*, dá um passo à frente, captura o leitor e o transforma em personagem ativo,

⁷¹⁶ Idem, *ibidem*.

⁷¹⁷ A afirmação recorda aquela de Cortázar sobre *Rayuela*: “A seu modo este livro é muitos livros”; cf. CORTÁZAR, J. *Il gioco del mondo*, op. cit., p. 5; cf. Nota 403.

⁷¹⁸ CALVINO, I. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 176. Trad. bras., p. 181.

⁷¹⁹ Cf. “Note e notizie sui testi – *Lezioni americane*”, in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 2957 a 2985.

⁷²⁰ Publicada com o título reduzido “Cominciare e finire”, in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. I, op. cit., p. 734 a 753.

⁷²¹ CALVINO, I. “Cominciare e finire”, op. cit., p. 734-735.

⁷²² Idem, *ib.*

⁷²³ Idem, *ib.*

protagonista do processo (limitadamente) combinatório de leitura que dará sentido ao romance. No final será a leitura combinatória do personagem Leitor (aliás, será a combinatória de leituras dos personagens leitores)⁷²⁴ a formar, conjugando os títulos de todos os outros *incipit*, o título/*incipit* de um novo romance, um hiper-romance, haja vista que nasce já formado por outros romances, dando “evidência ao fato de que todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e confronto com outros livros”⁷²⁵ e “não tem sentido sem o contexto de muitos, muitos outros livros em torno de si”⁷²⁶.

8.2 A combinatória, um passo atrás

A complexidade da dimensão puramente combinatória posta à disposição do leitor do *Viaggiatore* é reduzida em relação aos textos precedentes (*Il castello*, *La taverna*, *Le città invisibili*), e como se deduz dos esquemas reproduzidos logo adiante, pertence sobretudo à fase de escritura do romance.

De fato, com a publicação de *La taverna dei destini incrociati*, em 1973, Calvino havia declarado ter exaurido o filão combinatório, pelo menos no modo em que o havia elaborado entre os anos sessenta e a primeira metade dos anos setenta: “o meu interesse teórico e expressivo por esse tipo de experimento se exauriu. É tempo (sob todos os pontos de vista) de passar a outra coisa”⁷²⁷. Naturalmente, o modo de “passar a outra coisa” típico de Calvino não significa abandonar o que já foi conquistado, mas sim considerá-lo incorporado ao processo ao ponto de não constituir-se mais em centro focal; por isso o jogo das *contraintes* aqui permanece escondido, e a combinatória não será mais a matriz principal, mas continua a ser um dos elementos estruturais da narrativa.

O desenvolvimento do romance-moldura, projetado sobre o complexo esquema baseado nos quadrados semióticos de Greimas, como veremos mais

⁷²⁴ Na realidade será o protagonista da narrativa-moldura, o Leitor com “L” maiúsculo, a reunir os títulos, mas será um dos leitores anônimos a lê-los em sequência como se fossem uma única frase-título, ou uma frase-início de outro romance. A surpresa do Leitor protagonista diante da leitura “equivocada” do leitor anônimo é um enésimo modo irônico de afirmar que o autor não poderá jamais prever todos os modos em que seu texto será lido.

⁷²⁵ CALVINO, I. “Il libro, i libri”, in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 1857.

⁷²⁶ Idem, p. 1850.

⁷²⁷ “Nota al *Castello dei destini incrociati*”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1281.

adiante, será geométrico-semiótico, mas escassamente combinatório ao nível da leitura. Neste hiper-romance, portanto, Calvino não aposta mais como antes na estrutura aberta à manipulação dos leitores, a fim de que possam escolher vários percursos de leitura. Há sempre alternativas a uma leitura linear, mas referem-se todas à sequência de leitura dos *incipit*, que são independentes uns dos outros, e podem ser lidos em qualquer ordem, como se fossem contos ou narrativas autônomas, como afirma o próprio Calvino⁷²⁸. Mas no que diz respeito ao *romance-moldura* (ou romance-quebra-cabeças ou romance-mosaico), que tem como protagonistas o Leitor e a Leitora Ludmilla, se se quiser manter plenamente a coesão e a coerência, este não deveria ser lido em ordem diversa daquela configurada pelo autor, justamente porque utiliza os *incipit* como tesselas do mosaico ou peças do quebra-cabeças, dispostos portanto em uma ordem obrigatória e necessária. Isto significa que no conjunto do hiper-romance os percursos são bastante reduzidos: ou se lê na sequência das páginas, ou então se lê antes o romance-moldura e depois os *incipit* individuais como se fossem contos.

Mas a grande diferença entre o *Viaggiatore* e as precedentes narrativas combinatórias é sobretudo que no caso do *Viaggiatore* o romance-moldura é a narrativa absolutamente mais importante, configurada como uma história “romanesca” no sentido tradicional do termo, isto é, uma história ao mesmo tempo de amor e de aventura, de viagens e de suspense, que terá um final feliz, com o matrimônio dos protagonistas. Isto significa que o *Viaggiatore* não pertence à mesma estante poética das precedentes narrativas combinatórias, nas quais a própria estrutura estimulava (ou ao menos tornava evidente) a possibilidade de escolhas múltiplas de percursos de leitura, e nas quais a moldura, naturalmente importante porque permitia desencadear o mecanismo combinatório, não superava porém os módulos individuais em importância. Em outras palavras, poderíamos

⁷²⁸ “Será mesmo verdade que os meus *incipit* se interrompem? Alguns críticos (...) e alguns leitores de palato fino defendem que não: acham que são contos completos, que dizem tudo o que deviam dizer e aos quais não há nada a acrescentar. (...) Posso somente dizer que a princípio eu queria fazer romances interrompidos, ou melhor: representar a literatura de romances que se interrompem; depois, prevalentemente *saíram textos que eu poderia até ter publicado independentemente como contos*.” CALVINO, I. “Se una notte d’inverno un narratore”, op. cit., p. IX, grifos meus. Trad. bras., p. 268. Um dos membros do Oulipo que considerava os *incipit* como “textos perfeitamente completos” era Marcel Bénabou. Cf. BÉNABOU, M. “Si par une nuit d’hiver un oulipien”, in *Magazine littéraire*, 274, op. cit., p. 43. Também Cesare Segre é do mesmo parecer: “A verdade é que estes inícios de romances são micro-romances, porque constituídos por episódios autônomos” (Cf. SEGRE, C. “Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori”, op. cit., p. 185).

parafrasear Calvino⁷²⁹ dizendo que no caso das narrativas *Il castello dei destini incrociati*, *La taverna dei destini incrociati* e *Le città invisibili* a moldura existe em função dos módulos individuais, para contê-los e dar-lhes um sentido unitário; no caso do *Viaggiatore*, ao contrário, os módulos individuais (ou seja, os *incipit*) existem em função da história principal, como complementos à história principal, que é a da narrativa-moldura.

8.3 Um passo atrás: tema e estrutura

Com este hiper-romance Calvino parece ter deixado um pouco de lado (mas não abandonado totalmente, como posteriormente virão a comprovar tanto *Palomar* quanto *Sotto il sole giaguaro*) o fulcro de sua poética, ou seja, a relação homem-história-natureza: aparentemente não é a relação homem-história ou eu-mundo que lhe interessa enfatizar neste específico hiper-romance, mas sim a relação artista-obra-fruidor. Na realidade é uma impressão não de todo verdadeira, e de fato parcialmente desmentida logo pela constatação do forte caráter autobiográfico de tantos elementos (personagens, lugares e situações) presentes (embora poeticamente transfigurados) sobretudo na narrativa-moldura. É verdade que internamente ao texto efetivamente predomina a dimensão metaliterária: a literatura é tema e meio, objeto e sujeito, discurso artístico e discurso crítico; e enredo e fábula se realizam em função desse grande tema. É também verdade que no romance-moldura a relação homem-história-natureza não é tornada problemática no plano temático; no entanto as atitudes dos protagonistas em relação ao modo de abordar as vicissitudes do mundo escrito e do mundo não escrito nada mais são do que um mostruário de possibilidades de representação de abordagens possíveis do intelectual (não somente do intelectual, mas o modelo de partida é autobiográfico) ao caos da realidade, munido “somente” dos instrumentos da racionalidade presente (que lhe permite a ilusão consciente de conhecer o mundo) e da memória histórica (que lhe permite a ilusão de conhecer o passado).

Além disso, em relação aos *incipit*, o discurso é ainda mais evidente, porque ao emular nos seus micro-romances temas e estilos dos grandes romances

⁷²⁹ Cf. “Note e notizie sui testi”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino - romanzi e racconti*, Vol. II, op. cit.

contemporâneos, o autor não faz senão variar os termos da relação homem-história-natureza, plasmando em modelos potenciais a sua matéria bruta, sob as *contraintes* do núcleo comum e do estilo. Com isto não queremos desmentir a distinção à qual acenamos no final do capítulo precedente⁷³⁰, mas somente reafirmar a complexidade de sua realização: o universo do *Viaggiatore* é aquele da realidade da literatura (com os seus diversos níveis⁷³¹), e o mundo não escrito entra somente “entre parênteses”; enquanto o retorno pleno ao mundo da materialidade das coisas se dará com *Palomar* e *Sotto il sole giaguaro*.

Por isso o mundo real que é tema do *Viaggiatore* é aquela mínima parte de mundo na qual operou o profissional Calvino. E é da apropriação que o profissional faz da experiência do homem que nasce esse livro que vem, pela enésima vez, confirmar um dado de partida talvez pouco valorizado na época em que foi pela primeira vez declarado, mas que em uma visão retrospectiva adquire bem outra importância: refiro-me à declaração de essência da poética, publicada – quiçá com quanta convicção - no longínquo 1947: “no fundo eu estudo somente a mim mesmo, procuro exprimir somente a mim mesmo”⁷³².

A atração que sobre o profissional da literatura exercia a possibilidade de *mettre en abyme* a relação artista-obra-fruidor, transformando-a em uma obra cujo tema fossem as dúvidas e incertezas sobre essa problemática relação, Calvino já a havia afirmado explicitamente, em 1975, no texto intitulado “La squadratura”⁷³³. Este escrito contém o embrião teórico que depois será desenvolvido no *Viaggiatore*, sobretudo através da transferência das reflexões de Calvino sobre a relação pintor-quadro-público ao seu personagem-alter ego Silas Flannery, em termos da relação escritor-livro-leitor. Escreve Calvino sobre os quadros de Giulio Paolini:

⁷³⁰ Dizíamos que *Se una notte d'inverno un viaggiatore* é um livro sobre o mundo escrito, e o mundo não-escrito é de certa forma “deixado de lado”.

⁷³¹ Cf. o que diz Calvino sobre os níveis de realidade da literatura no conhecido ensaio “I livelli della realtà in letteratura”, in CALVINO, I. *Una pietra sopra*, op. cit., p. 310-323. Trad. bras., p. 368-384. Também in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. I, op. cit., p. 381-398.

⁷³² “Abbiamo vinto in molti”, in *L'Unità*, edição da Ligúria, 5 de janeiro de 1947, agora in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. I, op. cit., p. 1478. O artigo de Calvino é um comentário sobre os resultados do Prêmio promovido pelo jornal *L'Unità*, no qual o seu conto *Campo di mine* venceu *ex aequo* com *Cinque minuti di tempo*, de Marcello Venturi.

⁷³³ “La squadratura” é o título da Introdução escrita por Calvino para o livro fotográfico das obras do pintor Giulio Paolini (cf. *Giulio Paolini*. Torino: Einaudi, 1975). Todo o raciocínio de Calvino se constrói em torno da comparação entre os processos criativos e compositivos do pintor e do escritor. Republicado com o mesmo título in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 1981-1990, ao qual remetemos para todas as nossas citações.

“Não é a relação do eu com o mundo que estas obras procuram fixar: é uma relação que se estabelece independentemente do eu e independentemente do mundo. O escritor também gostaria de fazer obras assim: porque no eu não acredita e se acredita não lhe agrada; e porque o mundo não lhe agrada e se lhe agrada não acredita nele.”⁷³⁴

O olho-cérebro de Calvino, ao olhar-refletir sobre os quadros de Paolini, parece ter já planejado até mesmo a estrutura do futuro hiper-romance; basta ver como fecha o texto da “Squadratura”: “o escritor, observando-as [as pinturas] já consegue ler os *incipit* de inumeráveis volumes, a biblioteca de apócrifos que gostaria de escrever”⁷³⁵. De fato, nos anos seguintes Calvino cultivará e multiplicará os elementos do seu hiper-romance em torno desse polêmico “desaparecimento do eu” do escritor, sugerido pela especificação da biblioteca (de *apócrifos*), combinado à reflexão sobre a experiência (até mesmo “existencial”) do escritor, central do enredo do romance (Cesare Segre diz mesmo que “este não é o romance do Leitor, come apressadamente se disse, mas sim o romance do Escritor”⁷³⁶). A atividade e a função do escritor são sempre pensadas em relação à essência (à “verdade”) da sua obra e às relações entre esta e os diversos destinatários potenciais da literatura. Sobre estas reflexões, portanto, Calvino parece ter reajustado o foco da sua narrativa em direção à dimensão estrutural da relação literatura-sociedade. Em outras palavras, parece que Calvino decidiu analisar e transformar em tema de narrativa não as mudanças da sociedade (prática bem mais comum), mas sim a mudada relação entre literatura e sociedade, pondo em evidência os diversos papéis e relações das literaturas (necessariamente no plural) com o público leitor, os diversos modos de produção e consumo da Literatura (e aqui a maiúscula é obrigatória).

Em um certo sentido poder-se-ia dizer que o *Viaggiatore* é o livro mais autobiográfico de Calvino; mas é preciso especificar: de Calvino profissional da literatura, não de Calvino homem privado (este papel – reduzido, naturalmente – será reservado principalmente a *Palomar*⁷³⁷). Parece que Calvino, que não publicava

⁷³⁴ “La squadratura”, op. cit., p. 1981. Sobre as relações entre o hiper-romance *Se una notte d’inverno un viaggiatore* e o artigo “La squadratura”, cf. as observações de Bruno FALCETTO nas “Note e notizie sui testi”, in MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 1380-1401.

⁷³⁵ CALVINO, I. “La squadratura”, op. cit., p. 1990.

⁷³⁶ SEGRE, C. “Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori”, op. cit., p. 193.

⁷³⁷ Veja-se, por ex., a declaração de Calvino sobre *Palomar*: “Este livro é o mais autobiográfico que eu já escrevi, uma autobiografia em terceira pessoa”. In “Calvino, l’occhio e il silenzio”, entrevista concedida a L. TORNABUONI, *La Stampa*, edição de 25 nov. 1983.

há seis anos, encontrou o modo de ressurgir renovado do longo silêncio ao excogitar uma solução que lhe permitia não somente realizar aquele seu ideal da multiplicidade da literatura, mas até mesmo multiplicar-se ele mesmo, desdobrar-se e projetar-se sobre os tantos papéis representados pelos personagens: o teórico, o autor, o crítico, o editor, o tradutor, o leitor. Calvino é um e todos, e desse dado fundamental da própria experiência parte para transformar em narrativa aquilo que desde sempre tem sido o “entorno” da narrativa: as complicadas reflexões (estéticas mas também ideológicas, ou ideológico-políticas, culturais, etc) que o angustiam (e/ou alegravam) antes, durante e depois do efetivo processo de escritura; os pensamentos e repensamentos que o levavam a escolher determinadas soluções temáticas e estilísticas e descartar outras tantas: a alegria ou a amargura pelos resultados obtidos, pela recepção (do público e da crítica) subsequentes à publicação de um novo livro; as nem sempre fáceis relações entre vontade individual e exigências editoriais e comerciais; a aceitação do fracasso de um projeto e o consequente abandono de determinadas linhas e modos e instrumentos de expressão; as tão complicadas vicissitudes da tradução, com quanto esta tem de re-criação ou “falsificação”, e assim por diante; tudo isso de um modo ou de outro ligado ao grande tema da relação escritor-livro-leitor e do amor pelo livro, pela literatura e pelo conhecimento. Sob o signo dessa relação Calvino encontra o modo de configurar este seu hiper-romance, e se diverte ao conceber um novo jogo literário, ao mesmo tempo em que se concede o direito de um (por assim dizer) desabafo: com um romance sobre a teoria e a prática do romance Calvino parece liberar-se das tantas e tão diversas angústias que o tinham “bloqueado” por tantos anos: livra-se delas e põe-lhes um ponto “final”. Paradoxalmente, a fórmula encontrada para fazê-lo é (para ele) histórica: “anular o eu individual (...) para identificar-se (...) com o eu coletivo”⁷³⁸.

⁷³⁸ CALVINO, I. “La squadratura”, op. cit., p. 1985. Este estratagema, que é estilístico mas também epistemológico, não é realmente novo: basta recordar que desde o primeiro romance Calvino confessa que o único modo que encontrara para exprimir sua verdade através da própria fantasia havia sido o de projetar a própria experiência sobre o personagem, de identificar o eu individual com o eu coletivo: “esta era a minha experiência, a minha experiência multiplicada pelas experiências dos outros” (“Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*”, op. cit., p. 1199, cf. Nota 137). Deste ponto de vista a afirmação extraída de “La squadratura” pareceria indicar uma espécie de regressão a um modo antigo de expressão, reinterpretado em conformidade com a diversa maturidade do pensamento do autor, e especialmente potencializado pelo espírito oulipiano, matemático, geométrico, combinatório.

Com este hiper-romance Calvino declara pela enésima vez o valor extremo da leitura, e o faz através de uma demonstração virtuosística da escritura. Assim como há tantos estilos de escrita, há também tantos estilos de leitura. Um núcleo temático pode ser escrito em indizíveis modos diversos – basta recordar o (muito admirado por Calvino) *Exercises de style* de Queneau, modelo declarado do *Viaggiatore*⁷³⁹ – e em tantos outros modos pode ser lido (e portanto interpretado). É bem conhecida a citação na qual Calvino acena a alguns elementos importantes que estão na gênese do *Viaggiatore*: “A minha intenção era a de dar a essência do romanesco, concentrando-a em dez inícios de romances, que desenvolvem nos modos mais diversos um núcleo comum”⁷⁴⁰. Mas para escrever esses dez *incipit* Calvino não procura identificar-se com o hipotético autor, e sim com o hipotético leitor, do qual procura adotar o ponto de vista, para poder verdadeiramente “representar o prazer da leitura de um dado gênero, mais do que o texto verdadeiro e próprio”⁷⁴¹. Esta declaração colocaria a Leitora Ludmilla no centro absoluto do hiper-romance, porque é ela a representar a verdadeira leitura⁷⁴² pelo prazer de ler, diferentemente da leitura de todos os outros leitores representados no livro, inclusive do protagonista Leitor, cuja leitura é associada a outras pretensões. Além disso, será a Leitora a antecipar, a cada vez, aquele que será o estilo no qual é cifrado o *incipit* do próximo romance interrompido⁷⁴³. Quanto ao referido “núcleo comum”, Calvino assim o sintetiza:

“Um personagem masculino que narra em primeira pessoa assume um papel que não é o seu, em uma situação na qual a atração exercida por uma personagem feminina e a iminência da obscura ameaça de uma coletividade de inimigos envolvem-no sem dar-lhe chance de escapar”⁷⁴⁴

⁷³⁹ Cf. CALVINO, I. “Se una notte d’inverno un narratore”, op. cit.

⁷⁴⁰ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 131. Trad. bras., p. 134-135.

⁷⁴¹ CALVINO, I. “Il libro, i libri”, in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 1857.

⁷⁴² Na verdade a importância da leitura permanece a cargo tanto do Leitor quanto de Ludmilla, talvez em iguais proporções, mas é a diversa abordagem à leitura que tornaria Ludmilla mais aderente a um provável modelo de “leitor ideal” calviniano. O próprio Calvino, quiçá com quanta ironia, repropõe um flaubertiano “Ludmilla c’est moi!”, em um artigo, publicado em *Tuttolibri* de 28 de julho de 1979: “Ludmilla sou eu!”, in “Se una notte d’inverno un viaggiatore: l’autore risponde ai suoi critici” (*Apud* MUSARRA-SCHROEDER, U. *Il labirinto e la rete*, op. cit., p. 147).

⁷⁴³ Este anúncio do estilo do romance que será em seguida iniciado é definido por Cesare Segre como as “declarações de poética” que “enunciam o tipo de necessidade que o sucessivo romance parcial tenta satisfazer”. In SEGRE, C. “Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori”, op. cit., p. 180.

⁷⁴⁴ CALVINO, I. “Se una notte d’inverno un narratore”, op. cit., p. XI. Trad. bras., p. 270-271.

8.4 A estrutura

O hiper-romance é configurado em doze capítulos numerados, intercalados por dez inícios de romance não numerados⁷⁴⁵, identificados somente pelos títulos, dos quais o primeiro é justamente aquele que dá nome ao livro. “*Se una notte d’inverno un viaggiatore*” (“*Se um viajante numa noite de inverno*”) é portanto um título duplo: é o título do hiper-romance e é o título do primeiro *incipit*. Este último se configura como o primeiro capítulo de um romance que começa a desenvolver o “núcleo comum” mas é logo interrompido, como depois acontecerá a todos os outros *incipit*. Cada início de romance, escrito em uma língua, por um autor diferente, tem, respectivamente, um estilo característico que Calvino assim define: “um romance todo suspeitas e sensações confusas; um todo sensações corporais e sanguíneas; um introspectivo-simbólico; um revolucionário-existencial; um cínico-brutal; um de manias obsessivas; um lógico-geométrico; um erótico-perverso; um telúrico-primordial; um apocalíptico-alegórico”⁷⁴⁶.

A sequência dos *incipit* se baseia no esquema de alternativas binárias a desdobramento sucessivo, segundo “o esquema de alternativas binárias que Platão usa no *Sofista* para definir o pescador com a linha: uma alternativa por vez é excluída, e a outra se bifurca em duas alternativas”⁷⁴⁷. Este esquema – ou uma das versões deste esquema⁷⁴⁸ – das realizações e cancelamentos sucessivos nos é apresentado por Calvino no seguinte modo⁷⁴⁹:

⁷⁴⁵ Pelo que podemos apurar, Paolo Briganti é o único crítico a considerar que o *incipit* faz parte do capítulo numerado ao invés de inserir-se como módulo autônomo entre dois capítulos numerados. Afirma Briganti: “Cada capítulo é nitidamente dividido em duas partes: uma pertence à moldura, e é a zona de ação do leitor-personagem; uma segunda parte, que tem cada vez um título diferente, é constituída por uma outra narração (diferente a cada vez)”, in BRIGANTI, P. “La vocazione combinatoria di Calvino”, op. cit., p. 222.

⁷⁴⁶ CALVINO, I. “Il libro, i libri”, in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 1857.

⁷⁴⁷ CALVINO, I. “Se una notte d’inverno un narratore”, op. cit., p. XIV. Trad. bras., p. 273.

⁷⁴⁸ “Bastou isso (...) para que eu me lançasse a traçar esquemas. (...) Te comunico *um deles*”, escreve Calvino no artigo-resposta às perguntas de Angelo Guglielmi; cf. CALVINO, I. “Se una notte d’inverno un narratore”, op. cit., p. XIV, grifos meus. Trad. bras., p. 273.

⁷⁴⁹ CALVINO, I. “Se um viajante numa noite de inverno”, op. cit., p. 275. O esquema, na tradução de Nilson Moulin, reproduz fielmente o original publicado por Calvino.

Calvino diz ainda que este esquema “poderia ter uma circularidade, no sentido de que o último segmento pode se ligar ao primeiro”⁷⁵⁰, talvez implicando que dali poderiam ter início novas histórias no lugar daquelas já realizadas e descartadas.

Calvino nos informa também que os dez romances começados e interrompidos correspondem a uma sua “autobiografia em negativo”, ou seja, seriam exemplos dos muitos romances que poderia ter escrito e não escreveu; correspondem portanto aos romances potenciais, cujo valor essencial é o de representar um *possível modelo do narrável* mais do que uma realização do

⁷⁵⁰ CALVINO, I. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. XIV. Trad. bras., p. 274.

“verdadeiro romance”. Efetivamente, cada uma dessas possibilidades ou “potencialidades” romanescas corresponde a *um* exemplo/modelo de uma realização narrativa segundo uma “atitude existencial”, ou seja, uma possível abordagem estético-epistemológica ao mundo⁷⁵¹, a cada vez testada e descartada⁷⁵² de acordo com o esquema binário da realização do *incipit*/modelo e dos cancelamentos sucessivos.

Os diversos estilos em que são cifrados estes inícios de romances dependem da moldura segundo uma *contrainte* bastante simples: o estilo de cada *incipit* será sempre preanunciado pela Leitora na forma do manifestado desejo do livro que ela gostaria de ler naquele momento. Exceção a essa regra é o primeiro capítulo, no qual a Leitora ainda não aparece; ali será o narrador, dirigindo-se ao Leitor, a sugerir o que este poderia esperar da leitura do *Viaggiatore*: “pensando bem, você prefere que seja assim, encontrar-se diante de algo que ainda não sabe bem o que é”⁷⁵³. A Leitora dirá, *a posteriori*, no segundo capítulo, que não lhe desagradaria ler um livro como aquele já começado tanto por ela quanto pelo Leitor: “A mim o sentido de desorientação que dá um romance quando se começa a ler não desagradaria de modo algum”⁷⁵⁴. Logo depois declara como preferência aquele que será o estilo do segundo *incipit*: “Prefiro os romances, - acrescenta ela, - que me fazem entrar direto em um mundo onde cada coisa é precisa, concreta, bem especificada”⁷⁵⁵; a este desejo corresponderá o romance “Fora do povoado de Malbork”. Na realidade a *contrainte* estabelecida por Calvino é bem mais ampla: a cada desejo de Ludmilla corresponderá um início de romance escrito em um estilo diferente, por um autor diferente, em uma língua diferente, mas que desenvolvem todos o mesmo já mencionado “núcleo comum”. A combinatória dos títulos, com os respectivos autores, línguas em que foram escritos e breve definição de estilo são os seguintes:

⁷⁵¹ Atitude válida tanto para si mesmo quanto para os outros, diz Calvino; cf. CALVINO, I. “Se una notte d’inverno un narratore”, op. cit., p. XIV. Trad. bras., p. 273. Isso significa que mesmo quando não levado adiante por Calvino, resta válido o *modelo*.

⁷⁵² Esta poética da prova e do descarte é um exemplo daquela atitude de equilíbrio precário entre a fidelidade à constante poética (homem-história-natureza) e a recusa de cumprir até o fim a representação (nesta narrativa, bem entendido) da relação eu-mundo à qual acenávamos acima: ao propor um início sólido e consistente o autor parece apostar na possibilidade de realização estética daquela relação cognitiva com o mundo naquele determinado modo, mas a inevitável interrupção indica que cada um daqueles modos (ou daqueles terrenos sondados) é – para ele, não para outros – uma estrada sem saída, fechada logo após a abertura.

⁷⁵³ CALVINO, I. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 9. Trad. bras., p. 17.

⁷⁵⁴ Idem, p. 28-29. Trad. bras., p. 36.

⁷⁵⁵ Idem, p. 29. Trad. bras., p. 36-37.

“Se um viajante numa noite de inverno”⁷⁵⁶, de Italo Calvino, escrito em italiano (“o romance todo suspeitas e sensações confusas”, ou “o romance da neblina”);

“Fora do povoado de Malbork”, de Tazio Bazakbal, escrito em polonês (o romance “todo sensações corporosas e sanguíneas”);

“Debruçando-se na borda da costa escarpada”, de Ukko Athi, escrito em cimério⁷⁵⁷ (“o romance introspectivo-simbólico”);

“Sem temer o vento e a vertigem”, de Vorts Viljándi (que seria um pseudônimo cimbro de Ukko Athi), escrito em cimbro⁷⁵⁸ (o romance “revolucionário-existencial”);

“Olha para baixo onde a sombra se adensa”, do belga Bertrand Vandervelde, escrito em francês (o romance “cínico-brutal”);

“Numa rede de linhas que se entrelaçam”, presumivelmente do irlandês Silas Flannery, presumivelmente escrito em inglês (o romance “de manias obsessivas”);

“Numa rede de linhas que se entrecruzam”, este também de Silas Flannery, em inglês (o romance “lógico-geométrico”);

“No tapete de folhas iluminadas pela lua”, de Takakumi Ikoka, tradução em inglês do original escrito em japonês (o romance “erótico-perverso”);

“Ao redor de uma cova vazia”, de Calixto Bandera, escritor da Ataguitânia⁷⁵⁹, presumivelmente escrito em espanhol (o romance “telúrico-primordial”);

“Que história espera seu fim lá embaixo?” de Anatoly Anatolin, escritor ircano (o romance “apocalíptico-alegórico”); o romance de Anatolin seria uma tradução/adaptação do romance de Calixto Bandera ao ambiente e língua de Ircânia⁷⁶⁰.

⁷⁵⁶ Para os títulos dos inícios de romance, por uma questão de padronização, utilizamos diretamente a tradução brasileira de Nilson Moulin (op. cit., cf. Nota 713). Para todas as outras citações, traduzimos do original e indicamos também a tradução brasileira.

⁷⁵⁷ Ciméria é o nome dado a um proto-contidente que existiu há cerca de 200 milhões de anos atrás, e que deu origem aos atuais Irã, Afeganistão, Turquia, Tibet, Malásia e Indochina. É também a região citada na *Odisseia*, onde Ulisses encontra as sombras do Erebo (cf. *Odissea*, XI, 4: “Aqui é a cidade, a gente dos Cimérios”), depois descrita por Virgílio (*Geórgicas*, III, 349-384), e Ovídio (*Metamorfoses*, XI, 592-632). É também o nome da terra de origem do personagem de Conan, o bárbaro, de Robert E. Howard.

⁷⁵⁸ Os cimbrós são uma população de origem dificilmente verificável (germânica, nórdica, céltica?) que se estabeleceu, na Idade Média, nas regiões italianas do Trento, Vêneto e Friuli. A língua cimbra é ainda hoje falada em algumas zonas do Vêneto e do Trento, mas somente a província autônoma de Trento a tutela como minoria linguística histórica.

⁷⁵⁹ Cesare Segre informa que o próprio Calvino lhe revelou que o nome Ataguitânia deriva de “Aquitânia”, deformado “com base em um cruzamento com o nome de uma língua ameríndia da Cordilheira oriental (sul da Colômbia), indicada na *Encyclopedia Britannica* (...) como *andaquian*”. Cf. SEGRE, C. “Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori”, op. cit., p. 185.

⁷⁶⁰ Ircânia é o nome de uma antiga satrapia persa, hoje extinta. Encontrava-se ao sul do Mar Cáspio e fazia fronteira com o atual Turkomenistão.

Os títulos dos dez *incipit*, lidos em sequência e acrescidos de uma última frase-título (“ele pergunta, ansioso por ouvir o relato”), formam um novo (bastante bizarro) título-início de um décimo primeiro romance. Na realidade, no modo em que são organizados pelo Leitor, escritos em uma folha, cada título sob o antecedente, os títulos assemelham-se a uma poesia, como afirma Cesare Segre no já citado artigo “*Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*”⁷⁶¹, provavelmente a mais profunda e completa análise da estrutura do *Viaggiatore* já publicada. Mas mais do que de poesia Segre fala de jogo para descrever o *Viaggiatore*; no parágrafo de introdução, enquanto nega uma suposta (voluntária) competição de Calvino com a crítica semiológica, indica como seu propósito naquele artigo descrever os jogos do autor:

“Não creio que Calvino tenha desejado pôr-se à prova, como alguns já sugeriram, em uma competição com a crítica semiológica, colocando-se, ele autor, em atrito com os teóricos e suas descobertas. Informado e sempre em dia sobre os resultados da crítica mais *à la page*, penso que tenha considerado o repertório dos procedimentos trazidos à luz como uma caixa de brinquedos de natal; e pôs-se a jogar, tomando sempre mais gosto pela coisa. A breve análise que segue é uma tentativa de descrever os seus jogos.”⁷⁶²

Em termos gerais esse jogo, que Calvino leva muito a sério, tem dois jogadores principais: autor e leitor; e duas fases: a da escritura e a da leitura. Exceto que Calvino transforma também a fase da leitura em tema e em prática de escritura, combinando-as e confundindo-as, assim como arrasta o elemento externo para o espaço interno, transformando tanto o escritor quanto o leitor em personagens. Naturalmente a arena de encontro é o texto escrito, e dentre os inumeráveis movimentos possíveis desses dois jogadores privilegiados, o narrador elaborará (em tom escancaradamente irônico) uma lista que incluirá, por exemplo, a posição mais adequada à atividade da leitura:

“sentado, estendido, enrolado, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços (...). Você pode também ficar de cabeça para baixo, em posição yoga. Com o livro virado, bem entendido. (...) Um tempo se lia em pé (...)”⁷⁶³

O melhor lugar para a leitura também será objeto de reflexão do narrador: pode ser em casa, no carro, no ônibus (ou no trem, ou no avião), no escritório, na

⁷⁶¹ Op. cit.

⁷⁶² Idem, p. 177.

⁷⁶³ CALVINO, I. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 3. Trad. bras., p. 11.

biblioteca, ou até mesmo escondido no galinheiro; se a escolha é a casa, poderia ser “na poltrona, no sofá, na cadeira de balanço, na cadeira de praia, no pouf. Na rede, se você tem uma rede. Na cama, naturalmente (...)”⁷⁶⁴. Também sobre a tipologia dos livros o narrador elabora uma longa lista que inclui, por exemplo, os “Livros Que Você Pode Ficar Sem Ler”, os “Livros Feitos Para Outros Usos Que Não a Leitura”, os “Livros Que se Você Tivesse Mais Vidas Para Viver Certamente Leria Com Prazer Mas Infelizmente Os Dias Que Você Tem Para Viver Não São Tantos Assim”, os “Livros Que Todos Leram e Então É Como Se Você Também Tivesse Lido”, os “Livros Que Você Sempre Fingiu Ter Lido e Por Isso Seria Hora de Decidir-se Realmente A Lê-los”⁷⁶⁵, e tantos outros.

Também os modos de acessar o texto são listados pelo narrador, como recorda Mario Barenghi:

“ouvir uma pessoa que lê, ouvir uma pessoa que vai lendo e traduzindo, ler separando as páginas com uma espátula, ler de maneira intermitente, ler sem interrupção, percorrer os índices de frequência das palavras contidas em um livro”⁷⁶⁶

E naturalmente entre as principais jogadas dos jogadores é preciso incluir a tão conhecida lista dos oito modos de ler representados pelo Leitor protagonista e pelos sete leitores anônimos encontrados na biblioteca: a leitura de poucas páginas, como estímulo à imaginação, poucas páginas que “contêm para mim inteiros universos”⁷⁶⁷; a leitura de concentração absoluta, para não “ignorar algum indício precioso”⁷⁶⁸; a releitura que se apresenta sempre como uma nova leitura, de novas descobertas, até a conclusão de que o único objeto da leitura é a própria leitura; a leitura de cada novo livro como uma página a mais daquele “livro geral”⁷⁶⁹; a leitura como busca de recompor aquele “único livro”⁷⁷⁰ lido na infância e do qual todos os livros contêm um eco; a quase-leitura, ou seja, o prazer da expectativa que precede a verdadeira leitura, ou a leitura do título ou das primeiras frases, a promessa de leitura que desencadeia o movimento da imaginação; a leitura dirigida ao fim e além do fim, ao

⁷⁶⁴ Idem, ib. Trad. bras., p. 11.

⁷⁶⁵ CALVINO, I. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 5-6. Trad. bras., p. 13-14.

⁷⁶⁶ BARENGHI, Mario. “Preliminari sull'identità di un Norton Lecturer”, in *Chroniques italiennes*, n. 75/76, jan-fev. 2005, p. 4.

⁷⁶⁷ CALVINO, I. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 254. Trad. bras., p. 257.

⁷⁶⁸ Idem, p. 255. Trad. bras., p. 258.

⁷⁶⁹ Idem, p. 256. Trad. bras., p. 259.

⁷⁷⁰ Idem, ib. Trad. bras., p. 259.

“ponto de chegada ao qual o livro quer te levar”⁷⁷¹, e, enfim, o modo de ler manifestado pelo protagonista Leitor, que gosta de ler

“somente o que está escrito; e ligar os particulares a todo o conjunto; e algumas leituras considerá-las como definitivas; e eu gosto de manter separado um livro do outro, cada um pelo que tem de diferente e de novo; e principalmente eu gosto de ler os livros do começo ao fim”⁷⁷²

Eis aí, nessa última frase do Leitor, a motivação inicial que o levará à realização de um percurso investigativo em direção ao fim da própria história, à procura do romance perdido e do amor encontrado. Esta sua *quête* é o *motif* da narrativa-moldura.

No que diz respeito ao primeiro jogador – ou seja, o autor – Calvino faz, *grosso modo*, um movimento de desrealização ou delegitimação⁷⁷³, enquanto todo o enredo da história-moldura tem origem na aparentemente incansável ação do imanente-onipresente tradutor/falsário Ermes Marana. Marana – que jamais aparece pessoalmente, mas é sempre e somente referido pelos outros personagens – com os estratagemas e esquemas a ele atribuídos tolhe não somente a cada autor autoridade, mas a todos tolhe, de certa maneira, o “direito de autor”, de modo tão eficiente que não se pode absolutamente atribuir um título a um específico autor; aliás, nem mesmo a existência dos autores é comprovável. O próprio Silas Flannery poderia ser uma invenção de Marana, caso o diário do escritor irlandês fosse mais uma falsificação – e não há, no modo em que o texto do diário aparece (isolado, sem ligações sintáticas com os outros capítulos), nenhuma possibilidade de garantir-lhe “autenticidade”. Mas mesmo que não fosse uma falsificação de Marana, o próprio Flannery manifesta o mesmo desejo de desrealizar-se, de desaparecer como autor:

“Eu também gostaria de cancelar a mim mesmo e encontrar para cada livro um outro eu, uma outra voz, um outro nome (...). Poderia ter multiplicado os meus eu, anexado os outros eu alheios, fingido os eu mais opostos a mim e entre eles”⁷⁷⁴

Autor/intelectual em crise, Flannery leva ao limite o auto-irônico desejo de desrealização: “Como eu escreveria bem se não existisse!”⁷⁷⁵

⁷⁷¹ Idem, ib. Trad. bras., p. 259.

⁷⁷² Idem, p. 257. Trad. bras., p. 260.

⁷⁷³ Ulla Musarra-Schroeder chama o processo de “de-personalizzazione” o “de-centralizzazione”, cf. MUSARRA-SCHROEDER, U. *Il labirinto e la rete*, op. cit., p. 153.

⁷⁷⁴ CALVINO, I. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., pp. 179-180. Trad. bras., p. 184-185.

⁷⁷⁵ Idem, p. 170. Trad. bras., p. 175.

8.5 A moldura

O enredo do inteiro hiper-romance também desenvolve, de maneira hiperbólica, o núcleo comum: o Leitor assume o papel de detetive, na tentativa de resolver o mistério dos romances interrompidos, fortemente estimulado pela presença da Leitora, e enfrentando todo um sistema de falsificações, traduções, problemas de editoria, publicações de apócrifos, complôs internacionais (e até mesmo interplanetários), que o envolvem sem possibilidade de fuga. Como um cavaleiro ariostesco, o Leitor perseguirá alternadamente o objeto mágico e a donzela amada, que na sua mente acabarão por convergir: a busca da Leitura e da Leitora serão para ele quase a mesma coisa⁷⁷⁶, ou pelo menos a conquista da primeira é pensada como meio de conquista da segunda. Perseguindo o duplo objeto de seus desejos o Leitor transitará de um espaço a outro, de um país a outro, de um livro a outro, e as suas aventuras/leituras, sempre interrompidas, de romances escritos em dez estilos diferentes, por nove ou dez autores diferentes, em nove ou dez línguas diferentes⁷⁷⁷, acabam por configurar aquela simbólica “enciclopédia do narrável” que é justamente o hiper-romance, “o” (meta)romance que contém todos os outros, que constitui a única história “completa”, com um belo final feliz, matrimônio incluso.

O declarado ideal calviniano do “romance contemporâneo como enciclopédia”⁷⁷⁸ não permanece portanto somente um conceito abstrato, mas será realizado concretamente como modelo de modelos, como mostruário de possibilidades expressivas, representativas cada uma de uma diferente “relação com o mundo”⁷⁷⁹. Sem “intenções totalizantes”⁷⁸⁰, consciente da impossibilidade de uma compreensão geral do mundo, mas demasiadamente dominado por uma eterna pulsão de conhecimento (baseada na multiplicidade) para desistir de tentar enquadrar o mundo na ordem mental (ou na *grade mental*⁷⁸¹, como a chama Bonsaver) Calvino investe no paradigma do mosaico como forma de pesquisa: cada

⁷⁷⁶ Tanto é verdade que o primeiro ato de amor entre Leitor e Leitora nada mais é do que uma leitura recíproca: “Leitora, agora você é lida. O teu corpo é submetido a uma leitura sistemática (...). E você também é objeto de leitura, Leitor (...)”. CALVINO, I. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 153-154. Trad. bras., p. 159.

⁷⁷⁷ Seriam nove autores, nove línguas se considerássemos que dois dos romances foram escritos em inglês por Silas Flannery; dez se considerarmos que um dos dois romances atribuídos a Flannery é um falso, tradução de um outro escrito em outra língua.

⁷⁷⁸ CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 116. Trad. bras., p. 121.

⁷⁷⁹ CALVINO, I. “Se una notte d’inverno un narratore”, op. cit., p. VI-VII. Trad. bras., p. 266.

⁷⁸⁰ Idem, p. XII. Trad. bras., p. 271.

⁷⁸¹ “Cada fragmento de realidade individual é examinado, passando através da grade mental do escritor”, diz Bonsaver, Cf. BONSAVER, G. *Il mondo scritto*, op. cit., p. 87.

tessela é um modelo cognoscível, tem suas formas, suas características, suas leis, tem um seu estilo. Mas sozinha tem uma relevância muito limitada; por isso deve ser associada a outras tesselas, na tentativa contínua de reproduzir o grande modelo de “uma multiplicidade que converge para (ou se irradia de) uma unidade temática de fundo”⁷⁸². É assim que se cada *incipit* é um modelo, o hiper-romance no conjunto é um modelo de modelos, calculado matematicamente e geometricamente, e organicamente montado sobre um esqueleto semiótico.

8.6 O esqueleto semiótico

A crer sem reservas no que diz o autor (em um texto escrito em francês em 1981⁷⁸³ e que Calvino afirmava não querer ver traduzido em italiano⁷⁸⁴) a estrutura geométrica em que é organizado o romance-moldura é totalmente baseado nos quadrados semióticos de Greimas. O próprio Greimas porém reconhece somente em parte o seu modelo naquele utilizado por Calvino: na breve introdução que faz à reedição de *Comment j'ai écrit un des mes livres*⁷⁸⁵, Greimas define a estrutura calviniana “oulipo/greimassienne”⁷⁸⁶, enfatizando o uso bastante livre e lúdico que Calvino faz do seu modelo. De fato, os 42 quadrados calvinianos são organizados segundo o esquema oulipiano da “bola de neve que derrete”⁷⁸⁷: começa com um quadrado no capítulo um, dois no capítulo dois, três no terceiro, até seis quadrados

⁷⁸² Idem, p. XI.

⁷⁸³ CALVINO, I. *Comment j'ai écrit un des mes livres*. Paris: La bibliothèque Oulipienne, n. 20, 1983, depois republicado, sempre em francês, em *Actes sémiotiques – Documents VI*, n. 51, 1984, com uma introdução de Algirdas Julien Greimas, e depois novamente republicado em *Oulipo. La Bibliothèque Oulipienne*. Vol. II. Paris: Ramsay/Seghers, 1990, p. 25-44.

⁷⁸⁴ O texto original, como nos informa Marcel Bénabou (cf. “Exhiber/Cacher”, no site do Oulipo, www.oulipo.net/oulipiens/document16300.html) era destinado somente aos membros do OULIPO, como o próprio Bénabou, mas deu origem a várias traduções “clandestinas” em italiano. Tais traduções, se não desejadas por Calvino, não foram tampouco contrastadas pelo autor; talvez, aliás, sabendo que o texto seria traduzido mais cedo ou mais tarde, Calvino o chama de “clandestino” por antecipação, ou seja, não autorizado mas inevitável: “pretendo que permaneça ‘clandestino’ pelo menos na Itália” (Carta a Maria Corti, datada 07.06.84, in BARANELLI, L. (Org.). *Italo Calvino. Lettere 1940-1985*. Milano: Mondadori, 2000, p. 1516). Na primeira publicação do original na Itália uma nota de rodapé explica: “O texto – inédito na Itália – é aqui publicado em francês, segundo explícita vontade do autor, que não desejava que fosse traduzido” (“Comment j'ai écrit un des mes livres”, in *Nuova corrente*, 99, 1987, p. 5, número especial dedicado a Calvino); a mesma nota de rodapé informa que tinha-se preferido reproduzir fotograficamente o texto publicado in *Actes sémiotiques – Documents VI*, n. 51, 1984, inclusa a introdução de Greimas. Para a tradução em italiano remetemos a CAMPAGNOLI, R. (Org.). *Oulipiana*. Napoli: Guida, 1995, p. 153-170.

⁷⁸⁵ Cf. GREIMAS, A. J. “Avis au lecteur”, in *Nuova corrente*, 99, 1987, op. cit.

⁷⁸⁶ Idem, p. 10.

⁷⁸⁷ Cf. CAMPAGNOLI, R. e HERSANT, Y. *OULIPO. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, op. cit., p. 105-110.

nos capítulos VI e VII, e depois os quadrados vão diminuindo até retornar a um único quadrado no capítulo doze. Eis aqui abaixo o esquema elaborado por Calvino⁷⁸⁸:

⁷⁸⁸ CALVINO, I. "Comment j'ai écrit un des mes livres", in *Nuova corrente*, 99, 1987, p. 13.

Comentando em detalhes o esquema, Calvino explica (não sem ironia) todos os passos da sua criação; reproduzimos abaixo o exemplo do primeiro e segundo capítulos:

Capítulo 1

O leitor externo (L) lê o livro externo (l)

O livro externo narra do leitor interno (L')

O leitor interno não lê o livro interno (l')

O livro interno não narra do leitor externo

O leitor interno gostaria de ser o leitor externo

O livro externo gostaria de ser o livro interno⁷⁸⁹.

Capítulo 2

O leitor (L) se irrita devido à interrupção da leitura (l^u)

A interrupção da leitura leva a um encontro com a leitora (L)

A leitora gostaria de continuar a sua leitura (l^c)

A continuação da leitura exclui um novo encontro com o leitor

O leitor gostaria de encontrar novamente a leitora

A interrupção do livro se torna a continuação do livro

⁷⁸⁹ CALVINO, I. "Comment j'ai écrit un des mes livres". *Nuova corrente*, 99, 1987, p. 14.

O leitor (**L**) deseja continuar o livro começado (*l* ⇒)

O leitor está feliz por reencontrar a leitora (**L**)

O início do livro começado (*l* ⇐) não satisfaz a leitora

O livro começado não tem nenhuma vontade de continuar

A leitora deseja começar um outro livro

O início desse outro livro procura um outro leitor⁷⁹⁰.

Seguindo esse esquema ou plano de execução da obra apresentam-se em sucessão os diversos personagens, dos quais os principais, além do Leitor e da Leitora, são o autor Silas Flannery e o tradutor/falsário Ermes Marana, o não-leitor Irnério e Lotária, irmã de Ludmilla. Em síntese, a moldura, formada pelos doze capítulos numerados, conta a história do protagonista, “Leitor” (no texto sempre com “L” maiúsculo) e da “Leitora” (também sempre com “L” maiúsculo) chamada Ludmilla. Tudo começa quando o Leitor compra um livro intitulado “Se una notte d’inverno un viaggiatore”, de Italo Calvino, começa lê-lo, mas logo se dá conta de que houve um erro de montagem do volume: todo o livro é constituído pela repetição de uma sequência de páginas, da 17 à 32. No dia seguinte volta à livraria para substituí-lo por um outro exemplar sem defeito e encontra Ludmilla, que estava ali pelo mesmo motivo. Conhecem-se, sentem-se atraídos um pela outra e descobrem juntos que o livro que haviam começado a ler na realidade não é do famoso autor italiano Italo Calvino; de Calvino era somente o título. O livro do qual tinham lido o primeiro capítulo é a tradução de um romance de um autor polonês pouco (ou nada) conhecido, chamado Tazio Bazakbal. Desistem de Calvino, trocam números de telefone, levam o livro de Bazakbal (“Fora do povoado de Malbork”), e voltam para casa para iniciar a leitura. Mas assim que começam a ler percebem que o primeiro capítulo deste novo livro não tem nada a ver com aquele que haviam lido anteriormente. E pior ainda, este livro também tem um defeito de impressão:

⁷⁹⁰ Idem, p. 15.

separando as páginas com uma espátula, o Leitor vê que após o primeiro capítulo vem uma sequência de duas páginas brancas, depois duas impressas, duas brancas e duas impressas, até o final do livro. Entre irritado e curioso folheia o livro e começa a perceber que os capítulos seguintes não parecem dar sequência ao primeiro. Começa a achar que talvez estas páginas sejam as do verdadeiro romance de Bazakbal, enquanto as páginas do primeiro capítulo que acabou de ler poderiam ser as de um outro romance qualquer. Prestando mais atenção, porém, percebe que tampouco os nomes dos personagens e dos lugares soam como poloneses, motivo que o leva a consultar um atlas, no qual descobre que são todos nomes do extinto estado da Ciméria. Já conquistado pela irresistível curiosidade de conhecer a continuação e a conclusão das histórias, e igualmente entusiasmado pela possibilidade de rever a Leitora, o Leitor telefona a Ludmilla para revelar-lhe suas descobertas, e para sua surpresa ela diz que conhece um professor universitário de literatura ciméria.

A partir desse ponto o Leitor (somente no início auxiliado pela Leitora) inicia uma bizarra investigação que o leva a embater-se sempre em novos inícios de romances, todos interessantes mas todos incompletos. Na universidade o Leitor conhece Inério, o não-leitor, amigo de Ludmilla, que o leva ao professor Uzzi-Tuzii. Este, baseando-se nos nomes dos personagens e dos lugares, explica que aquele na verdade é um romance cimério, jamais traduzido em nenhuma outra língua, chamado “Debruçando-se na borda da costa escarpada”, de Ukko Athi. Uzzi-Tuzii começa a fazer a tradução desde o início e imediatamente o Leitor nota que, apesar da coincidência dos nomes, aquele é um romance totalmente diferente. Além disso, Uzzi-Tuzii interrompe a leitura e explica que o romance permaneceu incompleto porque o autor havia se suicidado. Durante a discussão que segue, entre Ludmilla e Uzzi-Tuzii, sobre a leitura, entra Lotária, a irmã de Ludmilla. Lotária, contradizendo Uzzi-Tuzii, afirma que na realidade o romance do qual falavam tinha sido levado a termo, mas havia sido escrito não em cimério, e sim em cimbro. Diz ainda que o autor o havia firmado com um pseudônimo, Vorts Viljándi, e que o título havia sido mudado para “Sem temer o vento e a vertigem”, do qual ela possuía uma cópia; para concluir, anuncia ainda que estava para começar um seminário sobre esse romance, ao qual convida a irmã e “o seu amigo, se lhe interessa”⁷⁹¹. Leitor e Leitora vão

⁷⁹¹ CALVINO, I. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 72. Trad. bras., p. 80.

assistir ao seminário, mas assim que se inicia a leitura percebem que é um livro totalmente diferente, mas tão envolvente como os precedentes. Por isso pedem a Lotária a cópia do texto e descobrem que ela possui apenas uma quinta parte do livro. O Leitor decide então dirigir-se à editora para obter um exemplar completo; a Leitora desta vez não o acompanha.

Na editora um velho redator muito confuso, doutor Cavedagna, explica ao Leitor que todo aquele caos foi gerado pelo tradutor Ermes Marana, que, fazendo-se passar por grande conhecedor de cimbros, havia traduzido o romance “Olha para baixo onde a sombra se adensa”, escrito em francês pelo belga Bertrand Vandervelde. Cavedagna tem o original em francês, que o Leitor folheia rapidamente e percebe que também aquele é mais um texto desconhecido, mas, novamente capturado pelo entusiasmo da leitura, quer acabar ao menos esta história – que naturalmente será, invariavelmente, interrompida. O Leitor, à procura da continuação e de uma explicação geral, interroga Cavedagna, que lhe permite o acesso ao “dossiê Marana”, composto de muitas cartas enviadas pelo tradutor ao editor. Das cartas, enviadas de muitos lugares diferentes, o Leitor começa a entender que o tradutor Marana é um personagem muito particular, às voltas com mistérios, complôs e sociedades secretas. Descobre também que Marana, no papel de representante, ofereceu a Cavedagna “uma opção para o novo e tanto esperado romance *Numa rede de linhas que se entrelaçam* do famoso escritor irlandês Silas Flannery”⁷⁹², que Cavedagna empresta ao Leitor, que novamente começa a ler um romance cuja leitura será, como já todas as outras, interrompida. Desta vez porque indo à casa de Ludmilla (ela não está em casa, mas lhe havia dito onde estava a chave) encontra o não-leitor Irnério, que leva o livro embora e o transforma em uma espécie de escultura.

Na casa de Ludmilla o Leitor descobre também que ela teve uma relação íntima com Ermes Marana e que conhece pessoalmente Silas Flannery. Marana, aliás, trabalhava nas suas traduções-falsificações justamente em um cômodo da casa de Ludmilla, onde ainda se encontram a “mesa com a máquina de escrever, um gravador, alguns dicionários, um volumoso dossiê”⁷⁹³. Irnério afirma que Ludmilla, infeliz por causa das falsificações de Marana, tinha ido à Suíça encontrar Flannery, do qual havia ganhado o livro com uma dedicatória. O livro, que o Leitor

⁷⁹² Idem, p. 115. Trad. bras., p. 121.

⁷⁹³ Idem, p. 150. Trad. bras., p. 155.

pensa ser “Numa rede de linhas que se entrelaçam”, na verdade é outro, na aparência externa de todo semelhante àquele que lhe dera Cavedagna, exceto por um pequeno detalhe: sobre a capa há uma pequena faixa vermelha que anuncia “O último sucesso de Silas Flannery”. A faixa na verdade esconde a última palavra do título, que é “entrecruzam” e não “entrelaçam”; mas ao mostrá-lo à Leitora o Leitor não percebe o detalhe; descobre porém que a história não é a mesma, motivo pelo qual deduz que um dos dois é falso. Decide ir ele mesmo encontrar o autor Silas Flannery.

O oitavo capítulo, o núcleo do romance, é um suposto extrato do diário de Silas Flannery, que duplica o enredo do hiper-romance de Calvino: conta sobre a crise de um velho escritor que manteria um diário como aquele que Flannery mantém, no qual conta sobre o autor que não consegue dar continuidade a nenhum romance iniciado; conta também dos seus projetos de escrever um romance constituído todo somente de inícios de romances, no qual haveria um leitor que não conseguiria terminar a leitura de nenhum romance começado, uma leitora, um tradutor/falsário, etc. O diário conta também sobre o encontro com Ermes Marana, com Lotária, com o Leitor, com um grupo de fanáticos que creem que os extraterrestres comunicam através da escrita de Flannery. Serão estes fanáticos a roubar o livro do Leitor antes que este possa acabar de lê-lo. Na conversa com Flannery o Leitor lhe relata esse episódio, ignorando que a mandar os fanáticos havia sido o próprio escritor. Flannery lhe diz para não dar muita importância ao fato porque o livro que lhe haviam roubado era um falso, uma tradução de um romance japonês intitulado “No tapete de folhas iluminadas pela lua”, de Takakumi Ikoka, do qual, para indenizá-lo pela perda, lhe dá uma tradução em inglês.

O Leitor, em viagem de trabalho à América do Sul, leva consigo o livro do autor japonês⁷⁹⁴ e começa a lê-lo no avião. Mas assim que aterrissa em Ataguitânia

⁷⁹⁴ É interessante notar, porém, que o Leitor jamais menciona que aquele livro lhe tinha sido dado por Silas Flannery, como geralmente se tende a aceitar sem discussão; mas esse é apenas mais um dos tantos truques de Calvino para gerar ambiguidades desejadas: no capítulo 7 o Leitor diz que irá encontrar Flannery; o capítulo 8 é um suposto extrato do diário de Flannery, inserido ali *como se tivesse realmente sido escrito* por Flannery – mas não temos nenhuma possibilidade de confirmá-lo. Poderia muito bem ser uma das falsificações de Marana. De qualquer modo o fato é que o diário de Flannery tem um *status* muito ambíguo na estrutura do hiper-romance. Permite inclusive uma leitura radicalmente oposta, invertendo o sentido do conjunto: basta que queiramos ler o diário como a verdadeira moldura, origem e início da história, que conteria toda a aventura do Leitor, da Leitora, os *incipit*, e todo o resto. Tal movimento de *clinamen* (de deslocamento ao início) exigiria uma *leitura nova*, uma interpretação diversa, dado que todo o restante seria somente um desenvolvimento do que é esboçado no diário. Naturalmente essa ideia ganharia em consistência se o diário fosse deslocado

o livro lhe é confiscado pela polícia alfandegária, porque é proibido naquele país. Uma viajante que vinha logo atrás diz ao Leitor que nem perca tempo a discutir com a polícia e que não se preocupe pelo livro, porque ela pode lhe dar uma cópia. Embora desconfiado pela atitude dessa viajante, bem como de sua semelhança à Lotária, aceita a sua ajuda, segue-a, e ela lhe dá um romance completamente diferente daquele que lhe haviam confiscado. O novo romance se intitula “Ao redor de uma cova vazia”, escrito por um tal Calixto Bandera. Mas tampouco desta vez o Leitor consegue seguir adiante na leitura, porque acaba sendo preso, levado para a prisão, e o livro destruído. Em troca da liberdade consente em realizar uma missão secreta no exterior, na Ircânia, onde deve contatar o diretor geral dos arquivos da Polícia de Estado, Arkadian Porphyritch. Este o recebe na biblioteca do arquivo de Polícia, onde são mantidos os livros proibidos. Após uma conversa na qual Porphyritch lhe revela que haviam preso e depois liberado Marana, o Leitor lhe pergunta se por acaso não tinham uma cópia do livro de Bandera. Porphyritch responde que uma cópia não, mas há um autor ircano proibido, Anatoly Anatolin, que está acabando uma tradução/adaptação do romance de Bandera ao ambiente ircano. A Polícia espera somente que Anatolin acabe o livro, intitulado “Que história espera seu fim lá embaixo?”, para confiscá-lo. O Leitor então decide ir ao encontro de Anatolin, avisá-lo do perigo que corre e salvar o manuscrito antes que seja confiscado.

Quando encontra secretamente Anatolin em um parque, este lhe entrega um primeiro maço de folhas, mas é preso antes de poder entregar o restante. Diante da tentativa fracassada, o Leitor retorna à sua cidade, e como última esperança de encontrar todos, alguns ou ao menos um dos romances iniciados, vai à biblioteca, escreve em uma folha a lista dos títulos e entrega-a ao bibliotecário. Os livros estão todos registrados, mas por uma ou outra razão nenhum está disponível. Enquanto espera algum resultado das pesquisas dos funcionários da biblioteca, senta diante de uma grande mesa em torno da qual se encontram sete leitores, que ilustram sete diferentes modos de ler. Cada leitor explicitará o seu modo de ler ou a sua ideia de leitura, e será justamente a narração de um dos leitores a enfatizar a busca, em

fisicamente para o início do livro; sobre essa possibilidade de leitura, porém, não se tem notícia nos comentários de Calvino sobre *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Sobre o “estatuto diegético confuso” do diário de Flannery, remetemos à análise de MUSARRA-SCHROEDER, U. *Il labirinto e la rete*, op. cit., cap. III, parag. 2.2, p. 152-168.

todas as leituras, do livro-origem, do qual descendem todos os outros livros⁷⁹⁵. Será este leitor a mencionar a vontade/necessidade de saber como continua um romance lido na infância mas do qual recorda somente o início, o que faz vir à mente do Leitor *As mil e uma noites*, o grande modelo para toda a estrutura a encaixes sucessivos do *Viaggiatore*, como posteriormente revelará o próprio Calvino⁷⁹⁶. Esse leitor anônimo contará o início do romance que busca por toda a vida, e do qual não recorda nem a continuação nem o título; pede ao Leitor que lhe dê ele um título; o Leitor pensa um pouco e escreve um título no final da lista de títulos dos romances que procurava. O leitor anônimo pega a folha e lê a sequência dos títulos como se fosse o início do romance que o nosso Leitor protagonista recorda e do qual quer encontrar a sequência.

Esta “última” leitura transforma os títulos bastante estranhos dos precedentes *incipit* em um décimo-primeiro início de romance⁷⁹⁷: “Se um viajante numa noite de inverno”, “fora do povoado de Malbork”, “debruçando-se na borda da costa escarpada” “sem temer o vento e a vertigem”, “olha para baixo onde a sombra se adensa” “em uma rede de linhas que se entrelaçam”, “em uma 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”.

Será portanto a leitura (uma leitura diversa, talvez equivocada, mas de qualquer modo original) a dar sentido e coerência àquilo que antes era disperso e desencontrado, como para comprovar o que já havia afirmado Calvino anos antes, no ensaio “Cibernetica e fantasmi”: “é a atitude da leitura que se torna decisiva”⁷⁹⁸.

⁷⁹⁵ Ulla MUSARRA-SCHROEDER (*Il labirinto e la rete*, op. cit., p. 172) recorda que dos sete leitores encontrados pelo Leitor na biblioteca, no final do livro, três se encaixam na “configuração mítica e cosmológica” borgiana, pois leem em todos os livros o “livro único” (escreve Borges: “a vasta Biblioteca é inútil; a rigor, bastaria um só volume, de formato comum, impresso em corpo nove ou em corpo dez, e composto por um número infinito de folhas infinitamente finas”; cf. BORGES, J. L. “La biblioteca di Babele”, in *Finzioni*. Trad. it. Franco Lucentini. Torino: Einaudi, 2006, p. 89).

⁷⁹⁶ CALVINO, I. “Se una notte d’inverno un narratore”, op. cit., p. XI. Trad. bras., p. 271.

⁷⁹⁷ É ainda SEGRE a recordar (“Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori”, op. cit., p. 211) que o artifício de reunir os títulos aparentemente independentes para formar um novo título ou um novo início de narrativa já tinha sido empregado antes por Vladimir Nabokov (autor muito apreciado por Calvino) em *Bend Sinister* (New York: Henry Holt, 1947); edição italiana: NABOKOV, V. *I bastardi*. Milano: Rizzoli, 1967.

⁷⁹⁸ CALVINO, I. “Cibernetica e fantasmi”, in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 224. Trad. bras., p. 214.

8.7 Projeto e realização

Il viaggiatore é um exemplo acabado de hiper-romance, porque realiza em si tanto as condições de combinatoriedade quanto as de romance como enciclopédia, como modelo reticular de modelos múltiplos, multiplicidade de discursos e metaliterariedade. É romance e meta-romance, “romance da teoria do romance” sim, como afirma Segre⁷⁹⁹, mas também sobre a “prática” do romance, tanto no sentido do processo de escritura, quanto no sentido da editoria, da produção gráfica e material, quanto no sentido do uso que dele fazem os leitores⁸⁰⁰. Flannery/Calvino dá um exemplo da reflexão que está na base da questão estrutural e metaliterária do *Viaggiatore*:

“Eu gostaria de poder escrever um livro que fosse somente um *incipit*, que mantivesse por toda a sua duração a potencialidade do início, a expectativa ainda sem objeto. Mas como poderia ser construído, um livro assim? Se interromperia após o primeiro parágrafo? Prolongaria indefinitamente os preliminares? Encaixaria um início de narração no outro, como as *Mil e uma noites*?”⁸⁰¹

Esta declaração, que é de Flannery mas também de Calvino, atesta que interessam ao autor, além do elemento essencialmente poético (a “potencialidade do início”) e abstrato (“a expectativa ainda sem objeto”), também a materialidade do livro⁸⁰² (“como poderia ser construído”), como também a arquitetura narrativa, as soluções estilísticas formais que levam a uma discussão sobre a poética, sobre os estratégias, sobre os processos criativos, artifícios, truques dos autores contemporâneos; assim como o recurso à tradição, à história literária como fonte de infinitos modelos a serem reelaborados; aliás, modelos (potencialmente) “infinitos”, como as *Mil e uma noites* (“o modelo de narrativa que nasce justamente para evitar a morte”, nas palavras de Nino Borsellino⁸⁰³).

⁷⁹⁹ SEGRE, C. “Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori”, op. cit., p. 204.

⁸⁰⁰ Calvino diz, por exemplo, que “revolucionária não é tanto a obra quanto o uso que dela se pode fazer” (citado por MONDELLO, E. *Italo Calvino*. Pordenone: Studio Tesi, 1990, p. 105).

⁸⁰¹ CALVINO, I. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 176. Trad. bras., p. 181.

⁸⁰² “sou afeiçoado aos livros também como objetos, na forma que têm atualmente, mesmo que seja cada vez mais raro ver edições que expressem o amor pelo objeto-livro, que para acompanhar a nossa vida deveria ser feito artesanalmente.” Cf. “Il libro, i libri”, in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 1858-1859.

⁸⁰³ Cf. BORSELLINO, N. *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*. Modena: Mucchi Editore, 1991, p. 16. Mas é preciso também lembrar do modelo borgiano, como nos adverte Cesare Segre: Borges, em “Exame da obra de Herbert Quain” (BORGES, J. L. *La biblioteca di Babele*. Torino: Einaudi, 1955), descreve um romance fictício (*April March*), composto por treze capítulos e nove narrativas, cada uma das quais é escrita em um estilo diferente (policia, sobrenatural, simbólico, psicológico, anticomunista, etc) e configurado em um esquema ternário; Borges porém adverte que “Quain, tendo já publicado *April March*, arrependeu-se da ordem ternária e desejou que entre os seus futuros

Às reflexões sobre esses elementos seguirão outras relativas aos processos editoriais, de tradução, de falsificação, as teorias literárias, a crítica, a crise do autor tradicional (ou a “morte do autor”, para usar a já tão conhecida e usada expressão de Barthes⁸⁰⁴), a questão dos apócrifos já antecipada em “La squadratura”⁸⁰⁵, a questão da “verdade” do texto, da intertextualidade e da autenticidade da própria literatura.

Todos esses e muitos outros temas são harmonicamente associados segundo esquemas semióticos precisos, que seguem uma geometria e uma “lógica” (não matemática) que porém não tiram nada do sabor “romanesco” da aventura e do prazer da leitura. Aliás, quase poderíamos dizer que mais do que os personagens principais, é a leitura a protagonista, porque é o movente, o meio ou o processo e o fim de toda a aventura dos personagens, não por acaso chamados “Leitor” e “Leitora”. O *Viaggiatore* é “um romance sobre o prazer de ler romances”⁸⁰⁶.

Depois do *Viaggiatore* Calvino não produzirá outras estruturas narrativas combinatórias ou geométricas mais complexas; este hiper-romance é o ponto mais alto da complexa história da evolução da arquitetura narrativa calviniana, a última, por assim dizer, grande “invenção estrutural” calviniana. A posterior estrutura combinatória triplamente ternária⁸⁰⁷ de *Palomar*, embora não seja simplicíssima, é mais um modo de “emoldurar” contos autônomos, que podem ser lidos em conjunto ou separadamente – a maior parte, aliás, já publicada antes, em revistas e jornais, como peças isoladas, e somente mais tarde reunidos (ou “combinados”) de modo matematicamente significativo, em correspondência às experiências cognitivas das

imitadores os homens escolhessem o binário” (BORGES, J. L. “Esame dell’opera di Herbert Quain”, op. cit., p. 76, *Apud* SEGRE, C. “Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori”, op. cit., p. 198-199). No final do parágrafo Segre completa: “Foi o que fez Calvino” (idem, ib.).

⁸⁰⁴ Certamente Calvino havia refletido muito sobre a anunciada “morte do autor” que Barthes, em 1968, havia proposto como alternativa à autoridade e à univocidade da intenção do autor, e como proposta de abertura interpretativa do texto literário; cf. BARTHES, R. “La morte dell’autore”, in *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi, 1988, p. 51-56.

⁸⁰⁵ Op. cit.

⁸⁰⁶ CALVINO, I. “Il libro, i libri”, in BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. Vol. II, op. cit., p. 1856.

⁸⁰⁷ Calvino subdivide os 27 contos de *Palomar* em três seções (“Le vacanze di Palomar”, “Palomar in città” e “I silenzi di Palomar”). Os nove contos de cada seção são, por sua vez, subdivididos em uma disposição ternária conforme os três tipos de experiência a que correspondem: descrição (tipo 1), conto (tipo 2), meditação (tipo 3). Calvino explica ainda que os números valem para todos os 27 contos, independentemente da posição que ocupam, de modo que o conto numerado “1.1.1” seria tendente a uma “pura descrição”, e aquele numerado “3.3.3” tendente à “pura meditação”. Em uma entrevista na qual explica esta estrutura ternária Calvino admite a influência de Dante na concepção desse princípio estrutural: “No final me concentrei em uma estrutura ternária, que carrega em si a autoridade de Dante. A *Divina Comédia* é constituída de três cânticas de trinta e três cantos cada uma, compostos em tercetos”; cf. “I quaderni degli esercizi - Intervista di Paul Fournel a Italo Calvino”, in BOTTA, A. e SCARPA, D. (Orgs.). *Calvino newyorkese*, op. cit., p. 20.

quais tratam, mas sem uma “história-moldura” que os eleve (em termos arquitetônicos) a algo mais do que um original conjunto de narrativas.

CAPÍTULO IX - O HIPER-ROMANCE DE LINS

“Segundo Klee ‘o gênio é o erro no sistema’.”⁸⁰⁸

“Além das artes visuais, outra influência importante foram os livros de Matila Ghyka: - Talvez essa seja a influência mais direta: a presença do geométrico na natureza e na arte. Foi em cima desses dois polos que elaborei minha obra.”⁸⁰⁹

“Os fios soltos no mundo serão mesmo o reverso do tapete a que se reporta um pensador? Quem pode garantir que existe, oculta aos nossos olhos, a face do desenho?”⁸¹⁰

“Assim escapa, entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço. Mas cuidado, Abel. Atenção para a rede.”⁸¹¹

9.1 *Avalovara*

As narrativas breves de Osman Lins precedentemente analisadas são uma grande conquista estética⁸¹², planejada conscientemente e construída em cada detalhe, artesanalmente. Por outro lado, porém, vistas retrospectivamente, são ainda uma espécie de “modelo dinâmico” para a grande obra de arquitetura romanesca que será a narrativa hipertextual *Avalovara*, publicada no Brasil em 1973. Na Itália *Avalovara* foi publicado em 1987⁸¹³ e republicado em 1993⁸¹⁴, ambas as edições praticamente impossíveis de se obter hoje em dia⁸¹⁵.

⁸⁰⁸ PEREC, G. “Conversa com Eva Pawlikowska”, entrevista publicada na revista polonesa *Literatura na Swiecie*, abril de 1981, depois republicada na França in *Littérature*, n. 7, 1983.

⁸⁰⁹ LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 173.

⁸¹⁰ LINS, O. *Avalovara*, op. cit., p. 90.

⁸¹¹ Idem, p. 68.

⁸¹² Em uma entrevista concedida logo após a publicação de *Marinheiro de primeira viagem*, em 1963, Lins afirma ter a certeza de “caminhar para a conquista de uma visão singular e intensa do Universo”, que resultaria na criação “de uma obra que, na sua totalidade, transmita essa visão e seja, ao mesmo tempo, a história nova da sua conquista”, cf. LINS, O. “Os deuses nada arriscam” (1963), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 132.

⁸¹³ LINS, O. *Avalovara*. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Il Quadrante, 1987.

⁸¹⁴ LINS, O. *Avalovara*. Tradução de Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 1993.

⁸¹⁵ Embora tenhamos realizado exaustivas buscas, não conseguimos encontrar nenhuma cópia de nenhuma das duas edições, em nenhuma biblioteca nem livraria italiana. Escrevemos à editora Lindau (da qual a Quadrante era uma subdivisão editorial), que nos respondeu não possuir cópias de arquivo e nem arquivo de imprensa. Infrutíferos resultaram também nossos esforços na tentativa de descobrir comentários, resenhas ou notas críticas relativas à publicação de *Avalovara* na Itália.

Avalovara é um romance enciclopédico, seja no que diz respeito às intertextualidades explícitas ou implícitas, prosa e poesia antiga, clássica e moderna, seja no que diz respeito às referências à história e à geografia do Brasil e do mundo, seja pelas referências aos mais diversos campos do saber; mas, acima de tudo, há um recurso intenso às artes, da música à pintura, da escultura à arquitetura, da tapeçaria aos afrescos, dos vitrais aos mosaicos⁸¹⁶.

Embora tenha realizado na prática um modelo talvez ainda hoje inigualado de hiper-romance como é *Avalovara*, Osman Lins nunca publicou teorias específicas sobre essa forma ou gênero, preferindo continuar a denominá-lo simplesmente “romance”, apesar de ter absoluta consciência da novidade que constituía, como resulta, por exemplo, da seguinte afirmação:

“Pesquisei muito e não achei antecedente algum onde pudesse apoiar minha obra. Então parti para a invenção – código diferente e estrutura nova –, mesmo sabendo que corria o risco de não conseguir me comunicar.”⁸¹⁷

A “estrutura nova” à qual se refere é baseada na geometria (a espiral e o quadrado), na numerologia (sobretudo o três e o dez⁸¹⁸) e na combinatória. Assim como o pássaro *Avalovara* (“ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros”⁸¹⁹) também o hiper-romance é “ser composto”, subdividido em oito temas, “microrromances” (que contam, cada um, paralelamente, mais de uma história) que serão, por sua vez, subdivididos em vários segmentos ou módulos, que variam em número, desde 2 no tema N a 24 no tema O. Cada

Curiosamente, a única menção que encontramos ao romance de Lins foi justamente de uma grande estudiosa de Calvino, Maria Corti. Maria Corti abre a introdução para o livro dos escritos póstumos de Ennio Flaiano citando Lins: “O escritor brasileiro Osman Lins usa como título de um seu livro o ‘avalovara’, pássaro fabuloso como a fênix, mas que tem a propriedade de ser animal ‘composto, feito de passarinhos minúsculos como abelhas’, que dispostos de modo adequado conferem ao pássaro a sua forma e fisionomia. A imagem parece bastante adequada à maior parte das obras de Flaiano (...). Flaiano escreveu e reescreveu muitas vezes os mesmos pensamentos, retomou motivos narrativos alongando-os ou encurtando-os, esperando sempre o momento propício para construir com os passarinhos minúsculos os avalovaras destinados a voar no céu da literatura.” CORTI, M. “Introduzione” a *Ennio Flaiano. Opere – scritti postumi*. Milano: Bompiani, 1988, pp. VII-VIII. A edição à qual remete Maria Corti é a da Quadrante.

⁸¹⁶ Fornece um indício essencial mas representativo do enciclopedismo de *Avalovara* o índice (35 páginas) dos nomes citados no romance, que Regina DALCASTAGNÉ anexa como “Apêndice” ao seu livro *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara de Osman Lins*. Brasília: Ed. UNB/São Paulo: Imprensa Oficial, 2000, p. 245-280.

⁸¹⁷ LINS, O. “Livro atirador” (1974), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 171.

⁸¹⁸ “E o meu livro, já o disse mais de uma vez, constitui, entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante. É também construído com base na tríada e na década.” LINS, O. “Alegoria da arte do romance” (1974), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 179.

⁸¹⁹ LINS, O. *Avalovara*, op. cit., p. 282, doravante indicado nas Notas de rodapé apenas como *Avalovara*.

“microrromance” ou “micro-história” se apresenta, portanto, como a composição de uma sequência semi-autônoma que faz parte do grande mosaico que é a macro-história do protagonista Abel.

Seis dessas micro-histórias contam momentos relativos às aventuras de amor de Abel com três mulheres, uma na Europa (predominantemente Paris), duas no Brasil (uma em Recife e uma em São Paulo); em termos gerais, quatro dessas micro-histórias são narradas somente por Abel, uma por Abel com intervenções da dupla Hermelinda-Hermenilda, e uma pela mulher de São Paulo, indicada pelo símbolo ♪.

As outras duas micro-histórias desenvolvem temas muito diversos, ligados por um fio à vida de Abel; a primeira, o tema S, é a metanarrativa: um narrador onisciente conta a história do palíndromo que será (é) a base sobre a qual se constrói o próprio romance; na segunda, o tema P, um narrador onisciente (o mesmo? outro?⁸²⁰) conta a história de um relojoeiro que constrói um relógio musical que deveria tocar a introdução da Sonata em Fá menor de Domenico Scarlatti, em períodos indeterminados. O relógio começa a tocá-la justamente no momento em que Abel e sua amante, ♪, são mortos pelo marido desta; mas, como que interrompida pela dupla morte iminente, a penúltima sequência de notas falha.

9.2 A moldura

A complexa moldura, representada graficamente como a conjunção do quadrado (espaço) com a espiral (tempo), é desenvolvida como história no tema S. O narrador conta o fazer-se do hiper-romance, comenta personagens, situações e acontecimentos de outra história, entrelaçando à escritura da narrativa a narrativa da escritura. Nesta micro-história o narrador, com o auxílio do “vós” ao qual se dirige, constrói como imagem o grande quadrado que contém os vinte e cinco quadrados, ocupando dois deles, os que compõem o tema S (o primeiro – o “S” de Sator - e o último – o “S” de Rotas) para narrar o processo dessa construção e as suas respectivas reflexões, como detalharemos logo adiante.

⁸²⁰ Não se pode afirmar que seja sempre o mesmo narrador onisciente, haja vista que o narrador que narra a história de Julius Heckethorn não se refere, em momento algum, a nenhum personagem ou qualquer outro elemento das outras micro-histórias.

9.3 A combinatória, um passo adiante: a biografia e a enciclopédia, a espiral e o quadrado, o labirinto e a rede

Leny da Silva Gomes, em sua tese de doutorado intitulada *Avalovara: uma cosmogonia literária*⁸²¹, faz, no âmbito de um estudo muito profundo e pluridimensional, uma análise específica muito interessante de alguns aspectos geométricos e matemáticos da construção e da estrutura do hiper-romance osmaniano (que define, aliás, como “um multifacetado hipertexto”⁸²²) baseada na análise dos manuscritos, materiais e notas preparatórias de Lins. Também Éder Rodrigues Pereira, em sua dissertação de mestrado intitulada *A chave de Jano – os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*⁸²³, reproduz e analisa 104 documentos e notas de planejamento e preparação do romance, arquivados no Fundo Osman Lins do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Entre tais documentos há recortes de jornais e revistas, cartões postais, desenhos, esquemas geométricos, inúmeros cálculos, lembretes, trechos escritos e reescritos, colagens, que demonstram algumas das muitas hipóteses de trabalho, o enorme empenho, as inúmeras fontes e influências, as incontáveis horas de pesquisas e a total dedicação ao “projeto *Avalovara*”, que adquire, uma vez realizado, um caráter enciclopédico. Essas notas comprovam uma curiosidade pelo físico e pelo metafísico, pelas cidades e monumentos, arquitetura e arqueologia, história e política, astrologia e astronomia, cosmologia e cosmogonias, biologia e religião, mineralogia e psicanálise, música e matemática, filosofia e mitologia, engenharia e navegação espacial, relojoaria e geometria⁸²⁴, além, é claro, de seu interesse prioritário pela literatura e pela arte. Todos esses e vários outros temas, transformando-se em texto

⁸²¹ GOMES, L. S. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1998.

⁸²² GOMES, L. S. “*Avalovara: a espacialização da narrativa*”, in ALMEIDA, H. (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*, op. cit., p. 234.

⁸²³ PEREIRA, E. R. *A chave de Jano – Os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*. Dissertação de Mestrado (Orientadora: Profª Drª Sandra Nitri). Universidade de São Paulo, 2009.

⁸²⁴ Comprovam essa gama de interesses os livros que pertenceram a Lins, hoje depositados no Arquivo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa, todos com notas marginais que demonstram uma leitura não superficial. Além dos já citados textos de Matila Ghyka, alguns outros são referidos por Éder Rodrigues PEREIRA, em seu estudo (*A chave de Jano*, op. cit., p. 93): *O sagrado e o profano*, de Mircea Eliade (sem indicação da edição), *O enigma do zodíaco*, de Jacques Sadoul (trad. Ebreia Castro Alves. Rio de Janeiro: Artenova, 1973), *História breve da astrologia*, de Paul Couderc (trad. Carlos Santos. Lisboa: Editorial Verbo, 1961), *Art et alchimie: étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, de J. van Lennep (sem indicação de edição), *Ananga-ranga: tratado hindu do amor conjugal*, de Kalyana Malla (trad. Olívio Tavares de Araújo. Brasília: Ed. de Brasília, s/d), *Clocks and Watches*, de Chester Johnson (New York: The Odyssey Library, 1964), entre outros.

literário, mantêm de suas origens múltiplas marcas epistemológicas e discursivas. Mesmo assim, e não obstante o relativamente abundante material, nem sempre, porém, as fontes podem ser facilmente retraçadas, pois nem todas remetem a documentos materiais, mas, em muitos casos, são relativas a experiências esteticamente vividas, intelectualmente elaboradas e poeticamente transfiguradas. O que não precisa de documentação de origem é a poderosa imaginação do autor, ao conceber sua obra-prima como uma hipernarrativa, em que racionalidade e mito se combinam para tratar de grandes temas humanos, como o amor e a liberdade, o sexo e a morte. Caos e cosmos, ou seja, criação e forma são os elementos absolutamente essenciais do criador:

“Estão menos presentes, na espiral, as ideias de universo e de exatidão? Podemos concebê-la, traçada século após século, com mão firme e ignota. Seus começos perdem-se num abismo aquático, infestado de sereias, de peixes cantores, grandes hipocampus alados e aves que não pousam, assim como acabavam, para os antigos, o mundo então conhecido e seus mapas imperfeitos. A precisão da espiral é a sua alma; sem isto, a espiral enovelar-se-ia, jamais nos alcançando. *Desta eventualidade, a de transformar-se a espiral numa rede, veio provavelmente a ideia de labirinto.*”⁸²⁵

Avalovara, na sua labiríntica rede de conexões entre saberes e códigos, alternando entre o real e o fantástico, é exemplo máximo na literatura brasileira da arte de *tecer* o romance: pelo cálculo e pela geometrização, pelo domínio da técnica, pela organização do disforme, do labirinto refaz-se a rede.

Se já nas formas breves dos anos sessenta Lins havia configurado algumas das suas melhores narrativas em uma estrutura combinatória que permitia ao leitor manipular a ordem dos módulos, escolhendo entre dois ou mais percursos de leitura possíveis, mas sem alertar o leitor de que este tinha em mãos uma espécie de *ópera móvel*, com a publicação de *Avalovara* literalmente *eleva ao quadrado* o jogo combinatório. As micro-histórias são oito “painéis” compostos que se combinam: ao leitor a prerrogativa de escolher o percurso, compondo os painéis na ordem que melhor lhe aprouver e sucessivamente combinando-os. Em uma entrevista ao *Jornal da Tarde*, de São Paulo, Lins explica que “pode-se começar a leitura por qualquer um dos capítulos de *Avalovara*, eliminando a sequência normal”⁸²⁶, ou então seguir, por exemplo, o seguinte percurso:

⁸²⁵ *Avalovara*, p. 72, grifos meus.

⁸²⁶ *Jornal da Tarde*, São Paulo, edição de 04/01/1974, depois publicada em LINS, O. “Livre atirador” (1974), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 171-174. A citação encontra-se à página 173.

“Primeiro os capítulos do tema S. Depois os de outros temas, na seguinte ordem: A, T, O, P, R. E por fim, em conjunto, os temas restantes. Essa é uma das muitas opções que os leitores têm.”⁸²⁷

Além dessa sugestão de percurso há, naturalmente, a sequência na qual os módulos de texto são apresentados no livro, como pré-definidos pelo autor. Mas essa disposição impressa é uma contingência, um “colocar à disposição” os blocos de texto para que o leitor possa manipulá-los. Na realidade, sob aquilo que Lins chama “temas” temos verdadeiras “histórias completas” (excetuado o tema N, constituído por apenas dois módulos, o último dos quais encerra o romance). As aspas são obrigatórias, já que as histórias, embora possam ser lidas autonomamente, são como afluentes que desaguarão todos em uma mesma história múltipla, e não se pode ignorar que são partes de um todo que somente na conjunção total adquire sentido pleno. Esta estrutura caracteriza plenamente aquilo que Calvino define como “hiper-romance”, referindo-se tanto a sua própria obra (*Se una notte d’inverno un viaggiatore*) quanto à de Georges Perec (*La vie mode d’emploi*)⁸²⁸.

Estruturalmente, *Avalovara* é um perfeito exemplo de hipertexto ou hipernarrativa, no qual as letras que indicam os temas funcionam como *links*: uma vez escolhido um tema a ser lido, torna-se muito fácil saltar os módulos dos outros temas intercalados, ou então voltar atrás para reler ou verificar algum detalhe (movimento facilitado pela numeração sequencial interna a cada tema), se assim o desejar o leitor. Devido a essa configuração de tipo hipertextual, *Avalovara* é uma narrativa particularmente fácil de transpor ao formato hipertextual informático, como o comprova, por exemplo, a adaptação ao ambiente virtual “Uma rede no ar – os fios invisíveis da opressão em *Avalovara*, de Osman Lins”⁸²⁹.

⁸²⁷ LINS, O. “Livro atirador” (1974), in *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 171.

⁸²⁸ Cf. CALVINO, I. *Lezioni americane*, op. cit., p. 131: “Um outro exemplo do que eu chamo ‘hiper-romance’ é *La vie mode d’emploi*, de Georges Perec”.

⁸²⁹ Disponível em: <http://www.um.pro.br/avalovara/>. O projeto é resultado de uma pesquisa dos professores Leny da Silva Gomes, e André Luis M. da Silveira, do Centro Universitário Ritter do Reis (UniRitter), no Rio Grande do Sul. Este é somente um exemplo, mas há outros facilmente verificáveis na *world wide web*.

9.4 O palíndromo SATOR

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Como queria o autor, parece que realmente todos os seus conhecimentos convergiram a uma espécie de vórtice representado pela espiral que atravessa os vinte e cinco quadrados individuais que compõem o quadrado mágico, em que as várias histórias interligadas se desenvolvem sob a indexação das oito letras que formam as cinco palavras do famoso palíndromo quadrado SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS⁸³⁰. O fato de que a estrutura do romance seja baseada em um palíndromo indica já um movimento de leitura que se quer impor; que, além disso, esse palíndromo seja configurado em um quadrado – permitindo assim não somente

⁸³⁰ O palíndromo ou Quadrado Sator, de origem e significado simbólico incertos, está presente em muitos edifícios e monumentos em toda a Europa, principalmente em igrejas italianas. Somente para citar algumas das principais, recordamos a Certosa di Trisulti em Collepardo, na província de Frosinone, a abadia de Valvisciolo em Sermoneta, na província de Latina, a Collegiata di sant'Orso in Aosta, a Pieve di San Giovanni em Campiglia Marittima, na província de Livorno, a igreja de San Potito em Ascoli Satriano, na província de Foggia, a igreja de San Pietro ad Oratorium em Capestrano, na província de l'Aquila, a igreja de San Michele ad Arcé em Pescantina, na província de Verona, a igreja de Santa Maria Ester em Acquaviva Collecroce, na província de Campobasso, e muitas outras. Mas talvez as representações mais conhecidas do quadrado Sator sejam também as mais antigas, anteriores à grande erupção do Vesúvio, de 79 d. C., descobertas em Pompeia: a primeira descoberta em 1925, uma incisão sobre uma coluna da casa de Publius Paquius Proculus; a segunda encontrada em 1936, uma incisão sobre uma coluna da Palestra Grande. Por causa dessas descobertas o quadrado Sator também é chamado de "latercolo pompeiano". Sobre a origem, significados e história do quadrado Sator, cf. SOCCI, A. *La guerra contro Gesù*. Milano: Rizzoli, 2011; IANELLI, N. *Sator – Epigrafe del culto delle sacre origini di Roma – la genesi e il significato del quadrato magico svelati nella teoria della correlazione astronomica*. Foggia: Bastogi, 2009; BRESCIA, T. *Il vero significato dell'Arepo Sator, il quadrato magico*. *Mystero*, anno V, n. 60, maggio 2005; BRESCIA, T. *I misteri del cristianesimo*. Firenze: MIR, 2006; CAMMILLERI, R. *Il quadrato magico*. Milano: Rizzoli, 1999. Não podemos afirmar com certeza que Osman Lins tenha derivado sua inspiração unicamente da visão de um ou dos dois exemplares do quadrado Sator de Pompeia, já que para toda criação concorrem inúmeros estímulos; porém todos os elementos nos autorizam a preferir esta possibilidade a qualquer outra, especialmente pelo fato de que Loreius é um escravo em Pompeia, propriedade justamente de um senhor chamado Publius, como o proprietário da casa em cuja coluna foi encontrada uma das representações do palíndromo. Acrescentamos, à margem, que Publius era um nome bastante comum entre os romanos; somente para citar dois dos mais famosos em âmbito literário, lembramos Virgílio (Publius Vergilius Maro) e Ovídio (Publius Ovidius Naso).

a leitura de trás para a frente, mas também de cima para baixo e de baixo para cima – potencializa o movimento, a reversibilidade e a combinatoriedade dos módulos, conferindo-lhes um estatuto não somente espacial mas também temporal múltiplo, em absoluta conformidade com o conceito de presentificação temporal defendido pelo autor⁸³¹.

Mas a verdadeira força motriz do livro, que representa a ideia de tempo que avança retornando sobre si mesmo, é a figura da espiral, como afirmava já o autor anos antes de iniciar a escrever efetivamente o hiper-romance⁸³²; afirmação tantas vezes reforçada pelo narrador, como nestes exemplos extraídos do tema S (módulos S2 e S9, respectivamente):

“Só um elemento, por enquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo”⁸³³

“Em seu giro contínuo rumo a um centro ou centros ilusórios, a espiral que governa este livro seguidamente passou por sobre o R, o A, o T, sobre outras letras ainda, e assim alguns temas da obra surgiram e desenvolveram-se. Enquanto isto, o Sol avança nos degraus estelares do Zodíaco, sendo oportuno, sendo indispensável evocar esse fenômeno: rege o nosso romance uma mecânica que se pretende tão rígida quanto a que move os astros.”⁸³⁴

À espiral abstrata e aleatória da *poiésis* osmaniana subentra a perfeição da mecânica celeste, projetando ao mesmo tempo sobre a mecânica do livro a exatidão e o movimento, e sobre a concepção geral o mistério espaço-temporal do cosmos, das infinitas espirais dos movimentos dos astros. Este jogo de remissões entre criação e cosmos é uma constante em *Avalovara*: o espaço estético de interseção entre *mito* e *logos* é um campo de tensão entre caos e ordem, sendo concepção e realização seus correlatos diretos. A ideia surge do caos e pelo trabalho consciente

⁸³¹ Cf. LINS, O. *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 142.

⁸³² Eder Rodrigues Pereira, comentando uma carta na qual Lins informa o plano de realizar uma obra “em gestação há cerca de um lustro” e cujo título provisório era “A arte de tecer romances”, afirma: “situáramos o início do processo criador de *Avalovara* entre os anos 1964 e 1965”; cf. PEREIRA, E. R. “O livro como forma – Matrizes e Marginália da estrutura de *Avalovara*”, disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0184-1.pdf>. Na carta citada, Lins escreve que “a concepção geral será fundamentada na idéia da espiral”.

⁸³³ *Avalovara*, p. 15.

⁸³⁴ Idem, p. 71-72. O fascínio de Lins pelos fenômenos celestes, pelo movimento e harmonia dos céus é muito evidente em seus textos, de modo muito especial em *Nove*, *novena* e em *Avalovara*. A referência aos signos do Zodíaco (seja explicitamente, seja evocados pelas figuras que os representam) é muito frequente; além disso, o autor tem sempre o cuidado de inserir em suas narrativas a referência ao mês em que ocorrem os fatos, sendo frequente o estabelecimento de uma relação de concausalidade (nem sempre explícita) signo-mês-evento (como, justamente, sucede em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, cf. FRITOLI, L. E. *Do ideal e da obra*, op. cit.; cf. também _____. “O código Osman: criação e cálculo no Retábulo de Santa Joana Carolina”, op. cit.

do artífice que lhe imprime ordem assume forma estética: a obra é um universo. Real, irreal, hiper-real convivem sem atrito na medida em que conjuntamente *significam*, ou seja, *representam um sentido*, quando se combinam no simbólico. Essa é a essência semântica e estrutural da frase palíndroma, explicada pelo narrador do tema S:

“A ideia de rigor e a de universo estão presentes na frase que tão caro custou ao escravo frígio de Pompeia: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. Ou, como também pode entender-se: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*.”⁸³⁵

Essa “ideia de rigor” e “de universo” é, para Osman Lins, a metáfora absoluta da criação artística: o criador de uma obra de arte é aquele que cria, com o máximo rigor, um universo:

“Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, Sua vontade, o espaço e as coisas criadas. Surge-nos o universo, evocado pela irresistível força dessa frase, como uma imensa planura cultivável, sobre a qual um vulto, com soberano cuidado, guia a charrua e faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas, ceifadas ou esmagadas sob patas sanguíneas de cavalos, as suas lavouras: plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes. Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, desta ameaça, nenhum descuido é aceito. Sustém-se, com zelo e constância, a Charrua no seu rumo.”⁸³⁶

Estruturalmente o que torna esse palíndromo realmente especial e permite que a frase palíndroma “sator arepo tenet opera rotas” se torne um quadrado palíndromo é o fato de que a frase é formada por cinco palavras de cinco letras cada uma. Mas como as letras se repetem, são somente oito caracteres diferentes⁸³⁷. Como já acenamos, a cada letra corresponde uma linha narrativa ou “tema”, que será desenvolvido como uma micro-história autônoma ou quase, subdividida por sua vez em vários “segmentos” ou “módulos” numerados. A espiral que se sobrepõe ao quadrado (aos quadrados) simboliza o movimento do tempo que avança retornando,

⁸³⁵ Idem, p. 72.

⁸³⁶ Idem, ib.

⁸³⁷ Na realidade, como já informava Regina Dalcastagné, embora as letras sejam oito, poderiam ser nove os símbolos a serem considerados, já que os “R” de SATOR e de AREPO representam elementos distintos na estrutura do quadrado; mas que seja por um descuido, seja por uma escolha consciente, Lins não quis jogar com esse desdobramento de um mesmo signo em dois símbolos. Cf. DALCASTAGNÉ, R. *A garganta das coisas*, op. cit., p. 15.

marcando inclusive o próprio tempo de leitura: cada vez que o leitor acaba de ler um módulo e passa a outro, completa um arco da espiral.

9.5 O(s) tempo(s) de *Avalovara*

É quase impossível falar de *uma* dimensão temporal de *Avalovara*⁸³⁸; embora narrado todo no presente, cada micro-história organiza-se em vários tempos, ritmos e durações, intermeados por prolepses e analepses; além disso, há o dado de partida de que o tempo, representado pela espiral, não deixa de ser um dos temas, materializado – ou disfarçado ou dissolvido – no relógio de Julius Heckethorn. Apesar disso, para fins de uma análise estrutural, uma síntese é possível: à página 218 de sua dissertação, Éder Pereira apresenta a cópia facsimilar de um dos esquemas temporais do romance, elaborado por Lins. Este esquema se refere ao tempo e à duração dos eventos narrados em cada micro-história, na seguinte maneira⁸³⁹:

E – na sala (cerca de duas horas);

S – coincide com o tempo em que é escrito o livro; e abrange também um período anterior ao ano 79, ano em que a cidade de Pompeia foi destruída pela erupção do Vesúvio;

O – coincide com E (cerca de duas horas) e abrange retrospectos de 1934 a 1966;

A – alguns meses, em 1962⁸⁴⁰;

T – 1956 a 1957;

P – 1907 – 1953;

R – 1966;

N – momento final da cena de E e O - que são uma ampliação narrativa de um episódio de R.

⁸³⁸ Cf. SOARES, M. B. *Tempo de Avalovara* (As dimensões temporais no romance de Osman Lins). Tese de Doutorado. Orientadora: Profª Drª Sandra Nitrini. FFLCH – Universidade de São Paulo, 2007. Em sua tese, Marisa B. Soares faz uma análise profunda e muito interessante do “tempo literário” de *Avalovara*, especialmente da tensão gerada pela simultaneidade dos tempos mítico e histórico.

⁸³⁹ Apresento o esquema de modo simplificado; para conferir o esquema original elaborado por Lins, cf. PEREIRA, E. R. *A chave de Jano*, op. cit., p. 219.

⁸⁴⁰ Na prática, houve uma inversão de sequência: a história de Abel com Roos (tema A) se passa em 1957 e a de Abel com Cecília (tema T) em 1962; o esquema aqui reproduzido refere-se a uma organização anterior à versão definitiva.

O fluir do tempo para frente e para trás, tanto na sequência dos temas quanto internamente a cada tema, provoca deliberadamente a impressão de um movimento em espiral. Não por acaso, apenas o tema P, dedicado à história do relógio de Julius Heckethorn, apresenta a narração de uma sequência cronológica linear, sem retornos e antecipações⁸⁴¹.

9.6 As micro-histórias: a relação com o poema místico

Os temas representados por cada letra, na ordem em que são apresentados no livro, são os seguintes:

Tema R: “☺ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”

Tema S: “A Espiral e o Quadrado”

Tema O: “História de ☺, Nascida e Nascida”

Tema A: “Roos e as Cidades”

Tema T: “Cecília entre os Leões”

Tema P: “O relógio de Julius Heckethorn”

Tema E: “☺ e Abel: ante o Paraíso”

Tema N: “☺ e Abel: o Paraíso”

A espiral e o quadrado definem a base estrutural do hiper-romance, mas de onde vêm os temas? Antonio Candido nos dá um indício, abrindo a “Apresentação” de *Avalovara* com as seguintes palavras:

“Como num relato de Borges, o modelo deste livro seria um poema místico em latim, de que se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza...”⁸⁴²

⁸⁴¹ Naturalmente o estudo da complexa configuração dos tempos em *Avalovara* não pode ser reduzido a um ou dois parágrafos e algumas análises pontuais, como aqui fazemos; todavia, em função da necessária focalização temática, abrimos mão da análise detalhada da combinatória dos tempos e sua relação com a combinatória geral do hiper-romance, que mantemos como tema para estudo futuro. Para um estudo geral das complexas relações temporais no hiper-romance de Lins, remetemos a SOARES, M. B. *Tempo de Avalovara*, op. cit.

⁸⁴² CANDIDO, A. “A espiral e o quadrado”, in LINS, O. *Avalovara*. 2 ed. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1973, p. 9.

De fato, no último módulo do tema S (S10)⁸⁴³, o narrador menciona um hipotético poema anônimo consagrado ao Unicórnio, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius, que utiliza a espiral sobre o (naquele tempo) recém-descoberto palíndromo como base estrutural para a indexação dos temas místicos do poema, e que serve de modelo à estrutura geral do romance. O narrador conta que o autor anônimo atrela a cada letra do palíndromo Sator um significado místico, a saber:

A – a Cidade de Ouro;

T – o Paraíso e a Unidade, onde o homem conhece a morte e é expulso;

R – a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos;

E – a peregrinação humana em busca da sabedoria;

O – a natureza dupla (angélica e carnal) do homem;

P – o equilíbrio interior e o dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão perfeita;

N – a comunhão dos homens e das coisas.

O “romancista” (como é referido pelo narrador) adota do poema místico os temas que desenvolverá com bastante liberdade, mantendo com aqueles uma aderência relativa⁸⁴⁴:

A – Abel e Roos, mulher feita de cidades; Abel, que busca a Cidade Ideal, procura inserir-se nas cidades de Roos, mas é uma tentativa inútil: suas cidades são e continuarão desabitadas;

T – Abel narra a história de sua família e sua história de amor com Cecília; é uma narrativa predominantemente mítico-simbólica, impregnada de referências filosóficas, exotéricas, esotéricas e alquímicas. Abel conhece o paraíso com Cecília, a mulher “completa”, bissexuada, o “duplo unificado” em si; e duplamente unificados seriam Abel e Cecília, na gravidez desta; mas Cecília morre, e Abel perde a unidade, perde o duplo, perde a mulher e o homem e a criança em Cecília, e é expulso desse paraíso;

⁸⁴³ Também Abel, no módulo A19, conta a Roos sobre sua visita à Biblioteca Marciana, acrescentando que a apresentação em italiano dá as características gerais do texto. Não menciona que o poema teria sido escrito em latim.

⁸⁴⁴ Na verdade, o narrador afirma que “No presente livro, só a organização daquele antigo poema é conservada. Esvai-se a grandiosidade dos temas. Resta, quando muito, um halo nostálgico da ambição que inspirou o seu modelo, mais de duas vezes milenar”. *Avalovara*, p. 96.

R – Abel narra sua história com ☺, simplesmente a Mulher, sem nome, ou seja, sem palavra nomeadora que a defina ou limite;

E – Abel narra sua tarde com ☺, dando especial ênfase ao ato sexual: mais do que prazer ou necessidade, a cópula significa um ritual de ascensão, em busca da sabedoria⁸⁴⁵;

O – a Mulher representada por um símbolo (☺) narra a própria história: seu duplo nascimento, o amor e a morte de Inácio Gabriel, o casamento com o lólipio Olavo Hayano, o romance com Abel;

P – o músico-relojeiro também busca reproduzir em sua criação a perfeição, o equilíbrio, a harmonia do universo, dos quais o eclipse é a expressão mais perfeita;

N – a morte/transição dos amantes, passados ao paraíso figurado no tapete, configura-se como uma libertação das opressões deste mundo e uma nova experiência de comunhão: entre si, integrando-se no ato de amor, e com as coisas.

Fica de fora da enumeração do narrador a letra “S”, como que esquecida, de modo que não se pode saber a que corresponderia seu significado místico no poema. O romancista aproveita essa lacuna como liberdade e, “com a permissão de Jano”⁸⁴⁶, utiliza o tema S para dissertar sobre “a organização do próprio livro”⁸⁴⁷.

9.7 As contraintes

Tema S: “A Espiral e o Quadrado” – a forma essencialmente metaliterária deste microrromance não se realiza simplesmente como autocomentário, mas como narração de uma história que conta a criação da estrutura que serve de moldura a

⁸⁴⁵ Ao longo de todo o texto (excetuadas as narrativas dos temas S e P) é evidente uma recorrência direta aos conceitos e imagens de diversas mitologias e filosofias orientais, no que tange à relação entre amor, sexo, conhecimento e harmonia humana, mística e universal. Entre os livros de Lins depositados no Arquivo da Casa de Rui Barbosa, está, por exemplo, o *Ananga-ranga: tratado hindu do amor conjugal*, de Kalyana MALLA (op. cit.); e uma das epígrafes de *Avalovara* é uma citação de *L'art Amoureux des Indes*, de Max-Pol FOUCHET (Lausanne: Clairefontaine, 1957), que é um estudo sobre o amor e o erotismo indiano através de suas representações artísticas. De derivação provável dessas fontes são, por exemplo, as anotações preparatórias de Lins: “ela [☺] descreve o corpo de Deus, cuja arquitetura repousa num centro, o pênis”, e logo adiante: “Esta cópula é uma obra”; já na página anterior: “o órgão masculino é o poder criador (...) é o signo, a representação visível da força criadora”; cf. PEREIRA, E. R. *A chave de Jano*, op. cit., respectivamente p. 30-31 e 32-33.

⁸⁴⁶ *Avalovara*, p. 95.

⁸⁴⁷ Idem, ib.

todas as outras histórias; como já acenamos, o tema “S” é narrado no presente por um narrador onisciente que desenvolve basicamente duas linhas discursivas: uma narrativa, em que conta a história do escravo Loreius, que inventa ou “descobre” o palíndromo quadrado Sator; e uma metanarrativa, que comenta tanto a relação da história de Loreius com o restante do romance, quanto a relação do escritor com a obra, a estrutura geral desta, além de tecer breves comentários sobre os dois protagonistas Abel e ☹.

Dada a escolha do autor de seguir o movimento da espiral em direção ao centro, entrando no quadrado pelo R no alto à direita, teremos tantas repetições dos temas individuais quantas serão as passagens da espiral sobre cada letra. Assim teremos: R1, S1, R2, S2, R3, S3, R4, S4, O1, R5, O2..., até N1, E15, E16, E17, N2. O N é portanto a letra central e tema final: ali acaba a espiral, acaba a vida dos dois protagonistas, acaba o romance. Seguindo esse movimento da espiral, o tema R se repetirá 22 vezes, o tema S 10 vezes, o tema O 24, o tema A 21, o tema T 17, o tema P 10, o tema E 17 vezes e o tema N somente 2 vezes. A sequência na qual se apresentam e repetem as letras é basicamente a que se pode ver na figura abaixo:

Esta configuração geométrica e “alfanumérica” sobre a qual se apoia toda a multiplicidade e combinatoriedade da estrutura do hiper-romance não será porém dada *a priori* ao leitor, mas será construída como uma das micro-histórias. De fato, o tema “S”, que se intitula justamente “A espiral e o quadrado”, conta a dramática história da criação (ou descoberta, ou composição) do palíndromo Sator, cerca de dois mil anos atrás, na antiga Pompeia. É a história do escravo frígio Loreius, ao qual seu senhor, Publius Ubonius, havia prometido a liberdade, caso ele

conseguisse “descobrir uma frase significativa e que possa, indiferentemente, ser lida da esquerda para a direita – e ao revés”⁸⁴⁸, e que possa “ser lida também na vertical, inicie-se a leitura do ângulo esquerdo superior ou do inferior direito”⁸⁴⁹; mas não só isso, Ubonius pede a Loreius que a frase possa

“representar a mobilidade do mundo e a imobilidade do divino. A imutabilidade do divino encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase, com o seu princípio refletido no seu fim; enquanto a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão e também na possibilidade de criar, com as letras constantes dessa frase imaginada, que Ubonius não conhece mas deve existir, outras palavras”⁸⁵⁰

Este microrromance da desesperada busca de Loreius da frase mágica a ser trocada pela liberdade, contado no presente por um narrador onisciente, tem um narratário, um “vós” ao qual se dirige o narrador; um vós com o qual o narrador “dialoga”, ao qual põe suas perguntas e dá suas indicações para a “construção” da própria estrutura, como no exemplo do módulo S3:

“Desenhai, com o auxílio de um compasso, se é de vossa índole ser cuidadoso, ou a mão livre, se tendeis para as soluções mais fáceis, uma espiral. Atentai, com cuidado, para as extremidades da linha, a interior e a exterior. (...) A espiral não tem começo nem fim. (...) Somos nós que impomos limite, em ambas as extremidades, para a espiral. (...) Como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?”⁸⁵¹

A resposta a esta última pergunta, retórica, será dada no módulo seguinte do tema S (S4), no qual o narrador praticamente explica o funcionamento do mecanismo combinatório do romance:

“Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força

⁸⁴⁸ *Avalovara*, p. 23.

⁸⁴⁹ *Idem*, *ib.*

⁸⁵⁰ *Idem*, p. 24. A propósito da criação de “outras palavras” com as mesmas letras, é preciso assinalar uma interpretação mística do palíndromo como sendo um anagrama das palavras PATER NOSTER, escritas na horizontal e na vertical, cruzando-se no N central, formando uma cruz sobre cujas extremidades se colocam as letras que sobram, os dois A e os dois O, que significariam o alfa e o ômega, isto é, o início e o fim de tudo. Mas não se pode afirmar que Lins tenha levado em conta nem esta nem qualquer outra interpretação das possibilidades de um código secreto inscrito no palíndromo Sator. Sobre esta apontada acima e outras interpretações simbólicas do quadrado Sator, cf. as referências indicadas na Nota 830.

⁸⁵¹ *Avalovara*, p. 16-17.

motriz. (...) O quadrado será dividido em outros tantos, idealmente iguais entre si. E a passagem da espiral, sucessivamente, sobre cada um, determinará o retorno cíclico dos temas neles esparsos.”⁸⁵²

Além dessa primeira *contrainte* que determina o movimento de avanço e retorno (espacial e temporal), a sequência e a quantidade de vezes que cada tema se repetirá, há outra *contrainte* muito mais rígida: a progressão aritmética do número de linhas de cada módulo internamente ao tema:

“Vindo a nossa espiral do exterior, são cada vez menores os seus giros. Inversamente, por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro, controlados no ritmo de seus reaparecimentos e na extensão dos textos a ele referentes.”⁸⁵³

De fato, a maior parte das micro-histórias começa com um texto escrito em dez linhas (têm dez linhas os módulos R1, O1, S1, A1, E1); o segundo módulo de cada tema terá um texto de 20 linhas (R2, O2, S2, A2, E2); os terceiros módulos terão 30 linhas, os quartos 40 e assim por diante, até o fim. Desse modo teremos, por exemplo, para o módulo R: R1 com dez linhas, R2 com 20 linhas, R3 com 30 linhas, até R22 com 220 linhas, o que naturalmente implica em não poucas restrições composicionais.

A progressão será de ordem diferente para os temas P e T; para o tema P (“O relógio de Julius Heckethorn”) a progressão será de doze linhas a mais para cada retorno: o primeiro módulo terá 12 linhas, o segundo 24, o terceiro 36 e assim por diante; os módulos do tema T (“Cecília entre os leões”) aumentarão de 20 linhas a cada retorno.

A esse esquema geral é exceção o tema N (“☺ e Abel: o Paraíso”), último tema, fim da espiral, que comparece apenas duas vezes, não permitindo que se afirme a existência de uma progressão regular (N1 tem 10 linhas, N2 tem 171).

⁸⁵² Idem, p. 19.

⁸⁵³ Idem, ib.

9.8 O romance, os romances

9.8.1 Abel e Roos

Tema A: “Roos e as Cidades” – Anneliese Roos é a primeira⁸⁵⁴ das mulheres com quem Abel tem uma relação de amor. Encontram-se em Paris, ambos estudantes de francês e residentes temporários da Aliança Francesa⁸⁵⁵. O amor de Abel é apenas parcialmente correspondido: Anneliese Roos – que é casada –, embora não o rejeite e lhe demonstre afeto, não aceita suas investidas e propostas amorosas.

Abel é o narrador desta micro-história, cujos 21 módulos são narrados predominantemente no presente; embora seja possível reconstruir, em linhas gerais, uma cronologia dos tempos narrados, os módulos não se apresentam sempre em sequência cronológica, de modo que passados e futuros são condensados em referências pouco precisas, gerando uma certa suspensão (ou espiral) temporal. Na verdade, a própria relação com Roos (“cujo símbolo parecer ser o círculo”⁸⁵⁶) é uma relação em espiral, feita de avanços e recuos, progressos ilusórios, incertezas quanto a estar indo ou voltando:

“Com que mal fundadas esperanças encaro esta viagem que eu e Ross [sic], Anneliese Roos, devemos fazer juntos! (...) Sob o signo de Roos, cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório, posso, ao invés de seguir rumo a Lausanne, estar retornando à fria plataforma descoberta da Gare de Lyon.”⁸⁵⁷

Roos é, na visão de Abel, “feita de cidades”, pois o pernambucano sente pulsarem, sob a pele da alemã, cidades não habitadas – ao menos não por seres humanos:

“Poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no seu corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? (...) Inumeráveis, íntegras, eis as cidades de Roos, erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto. Conheço, invasor, as suas ruas,

⁸⁵⁴ A “primeira” das três mulheres importantes na narrativa, refazendo uma linha cronológica; na verdade, o personagem Abel já havia sido casado; sua ex-mulher tem certa importância secundária na história, mas não aparece jamais, sendo apenas referida. O evento mais importante relacionado à ex-mulher de Abel ocorre no módulo T17: Abel é acordado de madrugada por alguém que lhe dá a notícia do suicídio da ex-mulher – deixando-o livre para legitimar o relacionamento com Cecília.

⁸⁵⁵ O fundo autobiográfico da experiência do autor é a principal fonte para a ambientação deste microrromance das cidades e das artes. Assim como seu personagem, também Osman Lins foi bolsista e residente temporário da Aliança Francesa, em Paris, durante seis meses, em 1961.

⁸⁵⁶ *Avalovara*, p. 24.

⁸⁵⁷ *Idem*, *ib.*

seus edifícios desertos, seus veículos vazios, suas árvores, pássaros, insetos, flores e animais (nenhum ser humano)”⁸⁵⁸

Talvez grande parte de sua fascinação pela alemã venha da obsessão de Abel em achar a “Cidade Ideal”, que nem ele mesmo sabe qual ou o quê é, mas apesar disso sente ser o objetivo de sua vida. Essa busca está simbolizada na sua história com Roos, cuja narrativa poderíamos definir como o romance das cidades e das artes: somam mais de cem as cidades recordadas, visitadas, vistas ou “entrevistas” em Roos⁸⁵⁹. As histórias de algumas dessas cidades são reconstruídas pelo narrador mediante evocação de imagens, descrição de obras e espaços, pela ambientação mais do que por fatos e feitos. Ruas e praças, palácios, parques e monumentos são testemunhas que pela voz do narrador escapam à mudez das coisas e manifestam a presença na cidade dos artistas e suas obras: arquitetura, pintura, escultura, música, literatura são temas constantes deste microrromance. A primeira via de acesso de Abel a Roos, aliás, se dá pelo comum interesse pela poesia, descoberto quando a moça recita versos de Anacreonte: “Assim, a sombra de um lírico grego (...) estabelece entre nós um liame provisório, mas não frágil”⁸⁶⁰.

Em um nível simbólico, toda a aventura de Abel com Roos, sempre rodeados de elementos culturais, históricos e artísticos, pode (entre tantas outras coisas) significar o contato, o aprendizado e a tentativa de “conquista” da cultura europeia, a busca de uma harmonia e a consciência da incompatibilidade de uma total integração⁸⁶¹. Embora viva experiências intensas (mas fugazes) com Roos, esta é a única das três mulheres com a qual o ato amoroso (a integração) não se realiza. Pois se Roos é simbolicamente a conjunção da Mulher e da Cidade, ou seja, do conhecimento – através do amor – da “forma artística; de uma sociedade ideal, eco das antigas idades de ouro; da própria identidade; de uma harmonia com o mundo”⁸⁶², nada disso se cumpre até o fim na Europa. Será o retorno ao Brasil que

⁸⁵⁸ Idem, p. 33.

⁸⁵⁹ Para ilustrar com um exemplo, somente nos dois últimos parágrafos do módulo A21 temos mais de sessenta nomes de cidades, começados com quase todas as letras do alfabeto.

⁸⁶⁰ *Avalovara*, p. 44.

⁸⁶¹ Em entrevista à Revista *Escrita* (ora em *Evangelho na taba*, op. cit., p. 211 a 235) Lins declara: “E o amor desse brasileiro por uma alemã representa, a meu ver, de uma maneira muito clara, o confronto da cultura brasileira com a cultura européia. Ele é um sujeito que se extasia diante da beleza desta mulher, mas não chega nunca a compreendê-la”; cf. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 218.

⁸⁶² LINS, O. “Notas de planejamento” de *Avalovara*, apud PEREIRA, E. R. *A chave de Jano*, op. cit., p. 163.

dará a Abel a possibilidade de completar o processo, a busca – possibilidade parcialmente vislumbrada com Cecília e tragicamente encerrada com ☹⁸⁶³.

9.8.2 Abel e Cecília

Tema T: “Cecília entre os leões” – é uma espécie de “romance mítico-social”: sob uma fortíssima carga mítica, mística, simbólica, que caracteriza a narração, a realidade social brasileira constitui o duplo temático à história de amor entre Abel e a bissexuada Cecília.

Nesta micro-história há uma alternância de narradores: a maior parte do texto é narrada por Abel, que descreve e conta sobre a dissolução e ruína de sua família, narra sua própria história desde que era criança, narra sua história de amor, de “educação social” e retorno às origens populares nordestinas com a assistente social chamada Cecília; Abel narra também a estranha existência de suas velhas vizinhas Hermelinda e Hermenilda. São estas que fazem um interessantíssimo papel de uma espécie de hipernarrador na história de Abel e Cecília; uma delas apresenta a história, narrando o primeiro módulo, utilizando uma primeira pessoa do plural: “Hermelinda e Hermenilda, assim nos chamam”; ninguém sabe quem é quem (“nós próprias nos confundimos”), mas não são gêmeas (“Gêmeas? Não. Pensando bem, nem paridas e nascidas podemos afirmar que somos”)⁸⁶⁴. Confundem-se e transfundem-se; o narrador Abel, que a partir do segundo módulo assume, em primeira pessoa, a narração de sua história, da qual as velhas são personagens coadjuvantes (mas retornam como narrador semi-onisciente⁸⁶⁵ nos módulos T6, T9 e T15), sem espanto aparente, descreve:

⁸⁶³ Na verdade Abel chega a ver a cidade, que descreve como “sem nome e um pouco gasta no seu esplendor” (*Avalovara*, p. 345), e por isso “tenho então de buscar o nome da Cidade ou seu equivalente, uma espécie de metáfora, que, concisa, expresse um ser real e seu evoluir e as vias que nele se cruzem, sendo capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos não existam.” (Idem, p. 404).

⁸⁶⁴ As citações são de *Avalovara*, op. cit., p. 58-59.

⁸⁶⁵ As velhas são as narradoras da história de Abel, da qual são também personagens. Este jogo de perspectivas elaborado por Osman Lins cria uma situação narratorial muito interessante: sendo narradoras narradas, as velhas aparecem na história primeiro como “comentadoras com estatuto privilegiado” (uma função parecida com a do coro grego), visto que parecem saber tudo ou quase (começo, meio e fim, sem detalhes) da história; mas o personagem que elas narram (que, no âmbito geral da obra, não é personagem delas; mas no âmbito restrito da micro-história do tema T, poderia ser assim considerado), não tendo consciência de ser personagem, pode vê-las e narrá-las sem saber que elas são suas “narradoras”. É uma espécie de focalização em espiral das vozes narrativas.

“Hermelinda e Hermenilda trespassam-se entre si. Observo-as (...). Vivendo sempre juntas, perderam, distraídas, o controle que exercemos sobre o corpo. Ambas deixam-se invadir e invadem a irmã. Venha uma de brincos ou, em dias mais frios, com um fichu em torno do pescoço. Basta que se cruzem no saguão, uma através da outra – e já os brincos mudam de orelhas e o abrigo de espáduas. Não só os brincos, nem só o abrigo, ou os anéis baratos. As orelhas que elas trazem em maio aparecem em junho nas cabeças opostas; trocam de língua, de voz; seus quatro olhos mudam sempre de órbitas: uma transmigração se cumpre, uma troca perpétua, entre esses corpos mirrados mas ainda eretos”⁸⁶⁶

Trespasam-se (ou entretecem-se) também as narrações: Abel narra as velhas irmãs e estas narram Abel. A diferença é que as irmãs têm uma onisciência negada a Abel como narrador. Hermelinda e Hermenilda têm consciência de seu papel *organizador* no enredo, que lhes dá uma consistência diversa: “Não nos desvanece a função de conducentes. A agulha, artefato perfurante, fere? Também ajuda a coser. Hermelinda, Hermenilda. Agulhas, nesta fábula fiada pela Morte”⁸⁶⁷. São elas que unem e ajudam Abel e Cecília, cientes de estar *fiando* o destino dos amantes – como fossem mensageiras⁸⁶⁸ do destino – em direção à união e à morte:

“Assim, frente a frente, com a nossa ajuda malsã, eis Cecília e Abel. A eles cabe apertar o laço por nós urdido.”⁸⁶⁹

“Assim, pois. Tom e som. Eu e eu e eu, Hermenilda e Hermelinda, eis-nos, ajudantes da fábula que começa a tomar corpo e na qual dois amantes, por via e modo nosso aproximados, começam a enredar-se”⁸⁷⁰

⁸⁶⁶ *Avalovara*, op. cit., p. 100.

⁸⁶⁷ Idem, p. 59. Talvez essa consciência da função narratorial – e portanto do fato de serem personagens – explique a afirmação da narradora: “nem paridas e nascidas podemos afirmar que somos”; de fato, “criadas” (ou “construídas”) descreveria melhor sua condição de personagens.

⁸⁶⁸ Dessa perspectiva naturalmente é óbvia a associação dos nomes Hermelinda e Hermenilda ao de Hermes, mensageiro dos deuses. Igualmente natural a relação com as figuras das Moiras da mitologia grega (ou Parcas, para os romanos), Láquesis, Cloto e Átropos, responsáveis, respectivamente por fabricar, tecer e cortar o fio da vida.

⁸⁶⁹ *Avalovara*, p. 115.

⁸⁷⁰ Idem, p. 158. Enfatiza-se, nesta última citação, a possível associação das duas velhas, aqui desdobradas em três (“eu e eu e eu”), às figuras mitológicas das Moiras; possibilidade, de resto, reforçada pela variação em torno do tema, constituída pela história que Abel, aspirante a escritor, está escrevendo: quatro irmãs, septuagenárias, vivem em uma casa que é a transfiguração literária do chalé da Gorda (mãe de Abel), do qual tenta manter a estrutura geral e muitos elementos; Abel afirma que no seu texto mantém “com alguma ênfase, a estampa alemã do tempo de Holderlin, representando três jovens fiandeiras” (*Avalovara*, p. 116). Na ficção de Abel, as quatro velhas “cada uma ansiando por sobreviver às outras” (*Avalovara*, p. 116), acabam por se desdobrar em cinco, talvez por força da narração: “Os relatos, como num vaso alquímico, podem ter criado mais um ser” (*Avalovara*, p. 268). Mas, imersas no ódio recíproco, as velhas vão morrendo uma a uma; como num movimento de inversão da espiral, no final retorna-se a uma situação análoga ao contexto autobiográfico do qual parte Abel: restam apenas duas velhas (Hermelinda? Hermenilda?). Extrapolando o nível intradieético, ressurgue o contexto autobiográfico do autor, como já lembrado na Nota 649.

Abel conhece Cecília na casa das velhas senhoras, em um episódio dividido em dois momentos: primeiro vendo-a em uma foto em que a moça aparece no circo, tendo nos braços um filhote de leão amordaçado, e em cujo verso está escrito que Cecília não tem medo de leões; ainda está com a foto nas mãos, quando, logo em seguida, a moça entra pelo portão da casa. Sua entrada, simples passagem pelo portão, já é, na visão de Abel, um evento extraordinário, verdadeira sinfonia de metais:

“abre o portão. Inicia, abrindo-o, uma frase metálica: o tilintar da pulseira no antebraço frágil, com pequenos astros e moedinhas de ouro, o ranger do ferro nos gonzos não lubrificados, o badalo de bronze na campainha de cobre, suspensa de um arco flexível de aço”⁸⁷¹

“Quero que o livro se abra como uma Porta”⁸⁷², diz Lins. Cecília, entrando na vida de Abel, abre a porta de um mundo oculto: aparece sempre projetada em uma dimensão hiper-real, ampliada da realidade pela representação simbólica com que Abel, ao descrevê-la, ornamenta-a. A bem da verdade, a dimensão simbólica, ora mitológica, ora filosófica, ora esotérica ou sacra é fortemente evocada/explorada ao longo de todo o hiper-romance, mas no tema T ganha espaço pela nomeação explícita de entidades e remissão direta a rituais. A hiper-realidade de Cecília é, para Abel, reveladora (“A presença de Cecília revela o mundo oculto”⁸⁷³). Na verdade Cecília, sendo andrógina, hermafrodita, é, *em si mesma*, um mundo oculto (“corpo e – ao mesmo tempo – mundo”⁸⁷⁴) que se revela, literalmente, para Abel. Mas sua outra realidade, a simbólica (os “seres” que habitam Cecília são “reais”⁸⁷⁵), será o meio através do qual Abel terá acesso ao “mundo” não tanto “oculto” quanto antes *ignorado*, que é seu próprio país. Abel, como a maioria dos brasileiros, vive uma realidade parcial, conhece apenas a superfície do próprio país, não podendo ou não querendo conhecer (reconhecer) o lado escuro:

⁸⁷¹ *Avalovara*, p. 103. A “frase metálica” se prolongará no módulo seguinte (T6) com os passos de Cecília, “com saltos de latão” e até mesmo “o canto dos pássaros soa, nítido, metálico” (Idem, p. 114).

⁸⁷² LINS, O. *apud* PEREIRA, E. R. *A chave de Jano*, op. cit., p. 50. Talvez por isso as portas sejam tão recorrentes nos quadros desse tema: em quase todos os módulos temos cenas em que portas se abrem e/ou dão passagem a pessoas e animais.

⁸⁷³ Idem, p. 214.

⁸⁷⁴ Idem, p. 195-196.

⁸⁷⁵ “Aos homens nascidos de mulher, identificam-se tais corpos (...) entendido que a sua existência é verdadeira, e de modo algum imaginária”, diz Abel; cf. *Avalovara*, p. 286.

“ninguém que eu conheça tem a chave de nada – ninguém – ou sabe para onde vai: que rumo tomar e o que fazer de si. (...) A ausência de sentido que marca de um extremo a outro o Brasil pode ser observado nas iniciativas do governo. (...) Não são consequência de nada e não conduzem a nada. O país, de Norte a Sul, vive à deriva. Nesse quadro, como poderiam os indivíduos ser diferentes do que são? Aqui ninguém sabe de que lado o Sol nasce.”⁸⁷⁶

Há, espalhadas por todo o romance, uma grande quantidade de referências a fatos históricos precisos, relativos a personagens de importância e eventos de abrangência global nos anos sessenta; mas há, principalmente, inúmeras referências à história e política do Brasil durante essa conturbada década, marcada sobretudo pela opressão da ditadura militar, pela violência e pelo cerceamento de todas as liberdades. Embora as referências não sejam ostensivas, são suficientes para revelar um país violentado pelos generais, um país que perdeu, juntamente com sua liberdade, seus parâmetros de justiça, de limite, de dignidade, de direitos e deveres. A desigualdade, a miséria, a injustiça, a privação dos direitos – juntamente com (ou por causa de) uma pacífica ignorância – são o pão de cada dia daqueles que nada podem, nada sabem, nada veem.

Com Cecília, porém, aqueles que nada veem são vistos, de maneira enfática, até: a história se passa em Olinda e Recife, entre os pobres, os miseráveis, os trabalhadores rurais, prostitutas, criminosos, operários, as classes mais baixas. Embora a numerosa família de Abel abrigue exemplos de todos estes elementos, a verdadeira consciência da degradação se dá pela visão dos seres imateriais (mas reais) que habitam o corpo de Cecília. Esta, assistente social, pelo trabalho que realiza representa o desvelar-se desse mundo-Brasil ao qual Abel parecia alheio, embora fosse também a realidade da qual provinha. Com (ou *em*) Cecília, Abel reencontra seu povo, seu mundo, sua consciência: a realidade social e política brasileira (“um sistema de vida desgastado e que não serve mais?”⁸⁷⁷), os movimentos sociais, as Ligas Camponesas, os sindicatos, as ocupações de terras, cujo “objetivo é abalar e, quem sabe, eliminar de uma vez certos esquemas que já duraram muito”⁸⁷⁸. O modo como esse “mundo oculto” é revelado por Cecília é, para além do discursivo, visual e altamente simbólico; a visão “física” que Abel tem de Cecília está além do “mundo aparente” do senso comum: a moça aparece sempre rodeada pelos leões (os poderosos), dos quais não tem medo, mas contém – ou é

⁸⁷⁶ Idem, p. 175.

⁸⁷⁷ *Avalovara*, p. 174.

⁸⁷⁸ Idem, ib.

ornamentada por – uma multidão de seres, humanos, animais e “seres de outra espécie”⁸⁷⁹, que passeiam em seu corpo ou ao seu redor. Na visão de Abel são autônomos (“agem em função dos seus próprios impulsos e resoluções”⁸⁸⁰) no espaço do corpo e do entorno de Cecília, embora todos mudos. “Surtem, sucedem-se, apagam-se, obsecam; e o espaço que ocupam, se ocupam, é imaterial, não um espaço físico”⁸⁸¹. Cecília “é ela e outros”⁸⁸², “povoada de seres”⁸⁸³, “homens e mulheres deslizam do seu corpo”⁸⁸⁴, “dez mil homens estão na sua carne”⁸⁸⁵.

“estivadores, caixeiros, engraxates, pescadores, marafonas, lavadeiras, artistas de circo, empregadas domésticas, costureiras, caiadores de paredes, lavadeiras, camelôs, enfermeiras, vendedores de grampos, de pássaros, de alfinetes, mestras de primeiras letras, pedreiros, sacristães”⁸⁸⁶

“Através” (literalmente) de Cecília, Abel “percebe” profundamente os seres humanos que estão ao seu redor, e o contexto social (e, correspondentemente, moral) e cultural em que se encontram. A moça que “não tem medo de leões” ajuda esses seres a recuperar uma condição “mínima” de humanidade: são brasileiros, nordestinos, pobres, oprimidos, censurados, explorados, expropriados até mesmo da consciência de ter direitos: carneiros entre os leões. Cecília procura conscientizá-los, bem como a Abel⁸⁸⁷.

Cecília é mulher e homem, hermafrodita, bissexuada, o duplo alquímico, conciliação de contrários. Analogamente também todos os módulos da micro-história de Abel e Cecília são construídos sobre uma plataforma básica de duplos e contrários (começando com a narração: ora Hermelinda-Hermenilda, ora Abel); são superabundantes as associações luz-sombra ou luzes-trevas, alto-baixo, velho-novo, silêncio-som (música e vozes), visão-cegueira, vida-morte, peixes-rede, gato-pássaros, presente-passado, vício-virtude, branco-negro, claro-escuro, colorido-sem cor, vivos-mortos, saúde-doença, limpo-sujo, pureza-podridão, eterno-mortal, real-imaginário, dia-noite, carne-ossos, lento-veloz, peso-leveza, macho-fêmea, concreto-

⁸⁷⁹ *Avalovara*, p. 289.

⁸⁸⁰ *Idem*, p. 286.

⁸⁸¹ *Idem*, p. 286.

⁸⁸² *Idem*, p. 158.

⁸⁸³ *Idem*, *ib.*

⁸⁸⁴ *Idem*, p. 209.

⁸⁸⁵ *Idem*, p. 195.

⁸⁸⁶ *Idem*, p. 288.

⁸⁸⁷ Cecília, diz Abel, “Vai emprestar-me alguns estudos que leu sobre a realidade nordestina”. Cf. *Avalovara*, p. 252.

simbólico⁸⁸⁸. Esses duplos e contrários não aparecem somente como duplicação ou contraposição lexical; para além da associação de termos, constituem a própria essência binária que dá movimento ao texto: a todo evento externo corresponde um interno, a toda manifestação de alegria contrapõe-se uma de tristeza, a toda ascensão uma queda, a toda revelação mais um mistério.

Cecília aparece ainda sempre associada à água: Abel, em continuados episódios epifânicos mal compreendidos, tem a visão do nome e do destino de Cecília, enquanto lança uma rede na cisterna da casa de sua mãe, onde cresceu. Em todos os módulos faz-se referência explícita à água, e frequentes são as referências à rede e aos peixes. A morte de Cecília ocorre à beira da praia, banhada pelo mar.

Talvez remetendo aos processos alquímicos (tantas vezes textualmente citados), em quinze dos dezessete módulos muitos metais e minerais são nomeados (principalmente ouro, chumbo, zinco, cobre, ferro, aço, diamante⁸⁸⁹), além dos elementos primordiais terra, ar e fogo, muitas vezes em relação com o sol e a lua. Muitos elementos figurativos do Tarô são também evocados no texto⁸⁹⁰. Abundantes também as referências a filosofias, personagens, entidades mítico-religiosas ocidentais e orientais⁸⁹¹. Reforçando ainda a imagem da rede em que vai se

⁸⁸⁸ Também dentre os personagens, além de Cecília e Hermelinda-Hermenilda, há outro duplo: Cara de Calo, menino e velho, “a Coisa Única” (p. 129). De certa maneira também a Gorda, com o gato-macaco incrustado no corpo, é mais um exemplo da regência do princípio do duplo.

⁸⁸⁹ Em uma das Notas de planejamento do romance, em folha escrita à máquina, sob o título em vermelho “Cecília”, Lins inclusive anota: “Observar a descrição inicial de Cecília”, e logo em seguida coloca-se a pergunta: “O tema dos metais está bem marcado?”. LINS, O., *apud* PEREIRA, E. R. *A chave de Jano*, op. cit., p. 142-143. Pouco adiante, em outra Nota (op. cit., p. 150-151), cujo tema dominante é a alquimia, Lins faz uma lista de correspondência entre cada metal e um planeta (ou o Sol, a Lua e o deus Hermes); a correspondência é a seguinte: Ouro-Sol, Prata-Lua crescente, Mercúrio-Lua minguante, Cobre-Vênus, Chumbo-Saturno, Ferro-Marte, Estanho-Hermes. Logo após a associação Chumbo-Saturno, há a anotação “(Osíris) (desmembração)”.

⁸⁹⁰ Segundo Leny Gomes, Julieta de Godoy Ladeira, viúva de Osman Lins, confirmou-lhe o fato de que figuras do Tarô constituem bases de composição de personagens do tema T. A própria Cecília, por exemplo, “corpo e – ao mesmo tempo – mundo”, é um andrógino; Gomes lembra justamente que o arcano XXI do tarô de Marselha, intitulado “O Mundo”, traz a representação de um andrógino ladeado por 4 figuras: a águia, o anjo, o touro e o leão. Na carta, a figura central do andrógino aparece no centro de uma guirlanda de folhas, espécie de portal, com um pé no “chão” e outro erguido, como no ato de atravessá-lo (outro andrógino, recordamos, do Tarô marselhês, é a figura do arcano XV, “O Diabo”). Além do arcano XXI, uma leitura em chave esotérica poderia facilmente estabelecer analogias entre personagens e entidades descritas no texto com outros tantos arcanos, especialmente a Morte, o Eremita, a Roda da Fortuna, a Carruagem (ou Carro), os Enamorados (que na representação do Tarô de Marselha são três personagens: um homem entre duas mulheres), o Sol, a Lua, a Estrela, o Louco. Para uma análise das possíveis correlações, cf. GOMES, L. S. *Avalovara: uma cosmogonia literária*, op. cit., especialmente a Terceira Parte, capítulo II, nº 5: “Os signos do zodíaco – a linguagem da alquimia e as lâminas do Tarô”.

⁸⁹¹ Encabeça a lista de entidades mítico-religiosas o pássaro místico *Avalovara*, transfiguração mais simétrica do nome da divindade oriental Avalokiteçvara. Cf. LINS, O. *Evangelho da taba*, op. cit., p.

estendendo a própria história, apresentando-se como uma espiral de quadrados em torno de um quadrado central, são recorrentes, em quase todos os módulos, as referências aos fios e à rede que envolvem e enlaçam personagens e destinos. Na verdade, alguns elementos são tão repetidamente mencionados que fazem pensar em uma espécie de *contrainte* semelhante às listas de Georges Perec: em praticamente todos os módulos aparece pelo menos uma vez a palavra “água”, um instrumento musical, uma parte do corpo, um nome de animal, uma cor, um metal, entre outros itens.

Tem também uma importância talvez ainda não explorada suficientemente a música em *Avalovara*⁸⁹²; ou talvez seja melhor dizer a “coluna sonora”, pois esta parece ser a concepção osmaniana sobre o funcionamento não só da música instrumental e do canto mas, mais extensivamente, de uma contínua sonorização ou ambientação sonora que acompanha, envolve ou faz o contraponto aos acontecimentos e personagens. É provável que essa busca de dar uma “sonoplastia” ao texto esteja ligada tanto à sua “identidade autoral” de autor teatral, quanto à sua intenção de superar os limites do *meio* de expressão artística – embora tenha plena consciência da dificuldade de tal empresa, como constata a afirmação: “A linguagem não foi preparada para cumprir o que exige”⁸⁹³.

9.8.3 Abel e 𐤀𐤋

A história de amor entre Abel e 𐤀𐤋 é narrada em quatro dos oito “Temas”, correspondentes às letras “O”, “R”, “E” e “N” do palíndromo Sator. Nos três temas narrados por Abel (“R”, “E” e “N”), há uma progressiva redução do tempo narrado e um ajuste do foco (um “zoom” progressivo) sobre os detalhes: o tema “R” abrange

165, bem como anotação do autor nas Notas de planejamento para o romance (*in* PEREIRA, E. R. *A chave de Jano*, op. cit., p. 227-228), em que Lins faz uma longa (31 linhas datilografadas) descrição do deus/deusa Avalokiteçvara, desde sua origem, história e genealogia, até suas derivações mais conhecidas.

⁸⁹² Sobre a importância e as funções da música em *Avalovara*, cf. os excelentes estudos de PAZ, M. C. G. *Avalovara: leituras musicais*. Dissertação de mestrado, Centro Universitário Ritter dos Reis, Faculdade de Letras. Porto Alegre, 2010; _____. “O relógio de Julius Heckethorn e a sonata de Scarlatti”, disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0899-1.pdf>, bem como _____. “O relógio musical de Julius Heckethorn: mediações tecnológicas”, artigo disponível em:

http://www.uniritter.edu.br/eventos/linguagem/anais_artigos/ARTIGOS/M/Martha%20Costa%20Gutierrez%20Paz%20.pdf; mas há espaço para outras análises e interpretações.

⁸⁹³ LINS, O., *apud* PEREIRA, E. R. *A chave de Jano*, op. cit., p. 219.

muitos anos, desde a infância de Abel até minutos antes de sua morte; o tema “E” se concentra na tarde de novembro em que morrerá; e o tema “N” trata de seus últimos minutos de vida; a focalização é, respectivamente em panorama, cena, *close-up*. No tema “O” é a mulher a narrar, no presente, sua própria história, da qual Abel é o termo final. Começemos com esta.

Tema O: “História de ☿, Nascida e Nascida” – neste microrromance, o realismo fantástico da narrativa da mulher sem nome é impregnado de um simbolismo fortemente ligado à astrologia e à mitologia. A mulher indicada pelo símbolo ☿ é a narradora de sua própria história; narra, intercalando ao presente (a tarde de amor com Abel) alguns episódios relevantes de sua biografia “dupla”, desde sua infância incomum, seu segundo nascimento, o casamento, a tentativa de suicídio, chegando até um minuto antes de seu assassinato.

O primeiro desses episódios (e talvez o mais importante) acontece aos nove anos, idade em que ainda não falava. Passa por uma espécie de “experiência mística” que definitivamente mudará sua vida: uma tarde em que sobe ao terraço do edifício em que morava, deita-se ao sol e vê um pássaro que desce em uma espiral da qual reconhece ser o vértice. Ela, que jamais havia reconhecido seu verdadeiro nome em nenhuma palavra ou som, imagina que a espiral pode ser seu nome. A ave vem descendo sobre ela, que fecha os olhos e sente um contato, suave mas intenso:

“Fecho os olhos, cruço as mãos sobre o peito, ouço o rumor das asas, asas imensas, sinto deslocar-se o vento em torno do meu corpo, voarem minha saia curta e meus cabelos, sucede-se um silêncio, eu abro os olhos”⁸⁹⁴

Quando reabre os olhos a ave havia sumido e não há “nenhum vestígio de vento”⁸⁹⁵; mas a experiência – espécie de “cópula mística” – muda sua existência. Fecundada pela ave misteriosa, sente em seu corpo um ponto misterioso, que crescerá e se transformará sucessivamente: ponto, besouro, aranha, pássaro sem bico nem pés, peixe quadrúpede, cão com plumas, barbatanas, pés e mãos (“de mim mesma estou nascendo”⁸⁹⁶), até se tornar a criatura cujas asas têm “cem

⁸⁹⁴ *Avalovara*, p. 38.

⁸⁹⁵ *Idem*, *ib.*

⁸⁹⁶ *Idem*, p. 46.

manchas semelhantes a olhos (ou serão olhos?)⁸⁹⁷, o pássaro dentro dela. Quando finalmente esse pássaro se manifesta dentro e fora dela ao mesmo tempo, numa tarde (às 15h00), durante uma tempestade, ☹ decide “cair” no poço do elevador; não para morrer, mas para renascer transformada. Precipita-se, perde os sentidos e quando, por um breve momento, desperta, está diante de sua mãe, que reconhece e desconhece, pois já não é mais uma, é duas em uma, criança e bebê. Nascida “diferente” de outras crianças, psicologicamente “renascida” após a queda, torna-se duas habitantes do mesmo corpo, ambas sem nome⁸⁹⁸. Algum tempo depois do “acidente”, sentindo-se rejeitada pelos pais, que não cuidam mais dela, a menina começa a falar: sua primeira palavra é “inferno”. Após pronunciá-la, errada e com grande esforço, cai em prantos; logo em seguida entra em uma espécie de transe, começa a balbuciar, falar, gritar, coisas ininteligíveis, e assim continua (sem dormir nem comer, ou falando mesmo enquanto come e dorme pouco e mal) por três a cinco dias, ininterruptamente, narrando sua vida futura. Seus pais creem-na possuída pelo demônio.

Pouco depois desse episódio, vai morar com a avó e o avô maternos, onde terá uma pajem chamada Inês, que durante anos cuidará dela. Na casa da avó a menina logo terá mais uma experiência de hiper-realidade: entra em transe, fala alemão (língua que não conhece), e sua avó, assustada (pois entende o que a menina diz) pergunta-lhe: “Onde aprendeu a falar alemão?”, e “Que monstro é esse de que fala e que está na minha frente?”. Junto com a última sílaba, soa a campainha: é Olavo Haiano⁸⁹⁹, o futuro marido de ☹ (que esta posteriormente

⁸⁹⁷ Idem, p. 61.

⁸⁹⁸ Todo o episódio, que aparece narrado em quatro módulos (O6, O7, O9 e O10) é claramente calcado nas narrações de rituais iniciáticos: a criança especial, a oferta de si, o contato com a entidade que a recebe e toca, a fecundação, a queda, o sacrifício e a ressurreição (lembramos uma anotação de Lins nas Notas de planejamento do romance: “na Idade Média a ideia da fecundação e geração era muito diferente da de hoje e simbolizava-se como uma morte seguida de uma ressurreição”; cf. PEREIRA, E. R. *A chave de Jano*, op. cit., p.150-151). Além desses elementos e das visões da menina, tem papel fundamental nesse ritual sua mãe. Após o “contato” com a ave, “minha mãe, chorando, leva-me de volta”; logo depois, durante a tempestade, enquanto o relógio de São Bento bate três badaladas, a mãe aparece “com um roupão de seda negra, à cabeça um chapéu rubro de abas muito largas e na mão um chapéu branco, ornado de flores”. A mãe presencia a queda, salva-a; ajoelhada ao lado da cama, “descobre o seio, aproxima-o do meu rosto. Murmura sem cessar, um som monótono. Tomo o seio entre as mãos, sugo-o, o leite (ou o seio?) desce-me pela garganta, um fio insere-se entre mim e as coisas, entre uma coisa e outra, sugo o peito, o leite, o murmúrio continua, e eu ingresso em um ciclo de que não suspeitava, tenho acesso ao ciclo da identidade, da delimitação – no murmúrio da mulher junto à cama reconheço o meu nome e mergulho outra vez na escuridão” (*Avalovara*, p. 67).

⁸⁹⁹ Curioso o detalhe do nome do futuro marido: ☹ pergunta ao adolescente seu nome e ele responde: “Olavo Haiano”, ao que a menina replica: “Não é”. “Não é Olavo Haiano” (*Avalovara*, op.

descobrirá ser um iólipo, ser monstruoso com aparência humana), que chega com a mãe.

Outro evento importante na vida de ☹ é, em 1951, o encontro com Inácio Gabriel, seu primeiro amor, que faz nascer dentro dela o Avalovara, pássaro feito de pássaros, gerado pela alegria de estar apaixonada⁹⁰⁰. Inácio Gabriel é visto por ☹ como o “efêmero anunciador”⁹⁰¹ de Abel: vindo do Recife, quase adolescente (tem algo entre dezesseis e vinte anos), frágil, sem ambição nem agressividade, desamparado, doente e condenado à uma morte prematura (de fato, morrerá poucos meses depois do encontro com ☹).

Quando a morte leva também o avô de ☹, Olavo Hayano pede-a em casamento. ☹, mesmo sabendo que Hayano é o mal, a perdição, sente que deve aceitar (“toda saída válida, em teu labirinto, há de passar por este crivo. Olavo Hayano é algo a cumprir. Um rito”⁹⁰²). Casa-se, tendo simultaneamente vinte e três e quatorze anos. Deflorada por Hayano, sente que sua glândula fria dentro dela reduz o Avalovara a uma condição de fóssil. Logo após a relação sexual, Hayano vê que ☹ tem quatro olhos, “uns por dentro dos outros”⁹⁰³. Nessa mesma noite, ☹ acordará, verá a verdadeira face do iólipo, e tentará o suicídio. Nove anos mais tarde encontrará Abel, com o qual viverá alguns meses da mais profunda relação de amor e sexo, até o momento em que Olavo Hayano matará os dois, exatamente às cinco horas de uma tarde de novembro de 1966, em seu apartamento, sobre o tapete que figura o paraíso, diante do relógio de Julius Heckethorn, no momento em que soa (mas falha o penúltimo grupo de notas) a introdução da sonata em Fá menor de Scarlatti.

Tema R: “☹ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações” – Abel narra este microrromance, alternando o presente (a tarde de amor com ☹) a vários momentos do passado. Toda a narração utiliza o presente verbal, e por isso essa alternância nem sempre é imediatamente clara; passados e presente não são delimitados em

cit., p. 168, 169). Posteriormente, todas as vezes em que se refere ao já marido Olavo, Hayano será grafado com “y” e não mais com “i”.

⁹⁰⁰ ☹ diz: “Vibro de alegria, pela primeira vez conheço o gosto da alegria. Mas esta alegria gera um pássaro ainda preso e inquieto” (*Avalovara*, p. 208); e, mais adiante, após a morte de Inácio: “Mas o pássaro, este, o inquieto pássaro que em mim fazes surgir e cujo nome, sei, é Avalovara, não emudece, nem parte, nem morre com a tua morte” (idem, p. 239).

⁹⁰¹ *Avalovara*, p. 204.

⁹⁰² Idem, p. 247.

⁹⁰³ Idem, p. 275.

parágrafos, orações ou períodos distintos; às vezes, vários episódios, ocorridos ou ocorrendo em vários locais, em vários tempos, são condensados em uma única frase. De modo análogo – e tornando o texto ainda mais complexo – várias micro-histórias, ligadas à história de Abel e ̸, mas de certo modo autônomas (justamente os “encontros”, “percursos” e “revelações” do título) são contadas paralelamente. Essas micro-histórias tratam do enterro de Natividade (a empregada negra que criou Olavo Hayano), da história do próprio Hayano em São Paulo, do eclipse em Rio Grande, do texto que Abel está escrevendo, da visão da Cidade, de uma cena de pescaria num cais em Ubatuba. Além dessas micro-histórias há ainda inúmeras referências a fatos políticos do Brasil dos anos sessenta⁹⁰⁴.

Embora no todo o texto seja um ótimo exemplo do estilo neobarroco⁹⁰⁵ osmaniano, cada uma dessas micro-histórias apresenta certas especificidades estilísticas próprias, como podemos ver no exemplo a seguir, que tiramos do módulo R11:

⁹⁰⁴ As referências ao cenário político brasileiro são principalmente reproduções de manchetes de jornais; eis algumas: “Castelo Branco adia ‘sine die’ a execução de novas cassações de mandatos” (R6); “LE MONDE CONSIDERA EQUÍVOCA VITÓRIA DO GOVERNO NO BRASIL” (R6); “Marechal Costa e Silva apóia o voto indireto” (R7); “Presidente da República baixa mais dezenove decretos-lei” (R14); “Cassações e suspensões de direitos políticos: aguarda-se nova lista ainda hoje” (R16); “Sodré: surge uma nova democracia” (R17); cf. Avalovara, op. cit., respectivamente páginas 26, 27, 36, 222, 301 e 318; itálicos e maiúsculas do autor. Há ainda, menos numerosas, algumas manchetes de jornais que se referem a fatos internacionais.

⁹⁰⁵ Ao afirmar neobarroco o estilo osmaniano, adotamos a conceituação de CALABRESE, O. (*L’età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987. Trad. bras., CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988). O semiólogo italiano enfatiza, como características principais do neobarroco (termo indicativo de analogia e não de regresso), justamente alguns dos elementos mais recorrentes na narrativa de Osman Lins: ordem, desordem (ou caos) como princípio e fim da criação; nó e labirinto (imobilidade e movimento), limite e excesso, conceitos ligados à continuidade (o fechado) ou à exploração (o aberto); pormenor e fragmento, como diferentes perspectivas de relação da parte com o todo. Segundo Calabrese o caos do indefinido não torna a figura construída (o texto) um nó, quando a ordem da construção prevê o movimento (da leitura); por isso o leitor da obra neobarroca deve penetrar na atmosfera enigmática, percorrer ludicamente o labirinto, traçando seu itinerário, buscando não a saída, mas o centro: o desvendamento de uma ordem, a interpretação, desfaz os nós. Calabrese fala ainda do “quase” da representação neobarroca, que se apresenta em três modos: 1. diante do indizível, da insuficiência da língua para definir um objeto, a linguagem desfoca-o propositalmente; 2. Diante da extrema dificuldade de captar e representar os limites do objeto produz-se uma espacialização, uma “distância errada” entre sujeito e objeto representado; 3. diante da impossibilidade de se fixar a duração do objeto desreferencializa-se sua temporalidade. Por causa dessas três insuficiências a representação tende a ser espacializada, destemporalizada e desfocada; somente assim a obra realizada fornecerá a essência que transcende a própria representação e chegará a seu objeto/objetivo. Há inúmeros estudos sobre o barroco na obra de Osman Lins, abordado das mais diversas maneiras. Citamos, como exemplos que identificam o neobarroco na obra de Osman Lins a partir dos conceitos de Omar Calabrese: ANDRADE, F. C. *Ordem sinuosa – o barroco em Avalovara*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. 2003. Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda; também CHACON, M. L. A. e OLIVEIRA, A. P. O neobarroco em ‘Conto barroco ou unidade tripartita’ de Osman Lins”, in *Anais do VI Colóquio de Estudos Barrocos: I Seminário Internacional de Arte e Literatura Barroca*. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br/wp-content/uploads/2011/09/ANAIS-DO-VI-COLOQUIO-BARROCO.pdf>.

“As veias, meio ocultas nos pulsos, são de todo invisíveis no dorso lívido das mãos e nos dedos de ☹, fusiformes, de unhas ovais. Nas articulações entre as falanges, a pele não escurece e cede em delicadas covas, quase sem enrugar-se. O casal, afastando-se alguns passos do amigo comum e permanecendo na asa esquerda do T, toma posição de frente para nós, sobre a parede do cais”⁹⁰⁶

São fragmentos de duas micro-histórias: a primeira faz parte da grande história de amor entre Abel e ☹, que aparece primeiramente subdividida em vários “Temas” (indexados sob as várias letras do palíndromo) e, internamente a cada “Tema”, em vários momentos, e estes em vários fragmentos; a segunda micro-história é a cena da pescaria em Ubatuba. No primeiro fragmento percebemos uma tendência ao detalhe, à minúcia, ao foco mínimo, à descrição sob a lente de aumento, ao *super close-up*; no segundo fragmento temos o olhar de longe, foco amplo, panorâmico; o primeiro é pura descrição, todo adjetivos; o segundo, mesmo descrevendo, apoia-se nos verbos, é movimento, é narração. Naturalmente essas características não são absolutas, são tendências e predominâncias que, porém, matizam estilisticamente as micro-histórias. Dentre todas, a variação estilística mais simples talvez seja a da história do Íolipo Olavo Hayano, contada como reprodução do discurso de ☹, inserida na narração de Abel. Apresenta-se predominantemente como texto descritivo-informativo, quase como um texto de divulgação científica (excetuado o fato de que o objeto da descrição é fictício):

“Os íolipos nunca têm irmãos mais novos do que eles. Tornam para sempre estéril o ventre onde são gerados. (...) Muitas vezes mais dolorosa que os partos comuns, por mais difíceis que sejam, a expulsão do Íolipo. Nada, entretanto, faz a gestante supor que traz em si uma variedade tão rara da espécie humana. Sabe-se que o número de íolipos, em cada geração, não chega a seis no mundo. (...) Mesmo que fosse possível, à mãe de um Íolipo, conceber ainda, não é de esperar que se arriscasse: a placenta do Íolipo assemelha-se a um ouriço. Seus espinhos, claro, não magoam a gestante durante a gravidez. Mais ou menos assentados, só começam realmente a crescer e endurecer, pode-se dizer que por malícia, nas duas ou três últimas semanas que antecedem o parto. (...) A gestação do Íolipo é exatamente igual à das outras crianças. Os mesmos sinais e o mesmo tempo. Os pais aguardam-no sem susto. Inocente e sorrateiro, o monstro.”⁹⁰⁷

⁹⁰⁶ Avalovara, p. 109.

⁹⁰⁷ Idem, respectivamente páginas 36, 82, 185 e 225, módulos R7, R10, R13 e R14.

Percebe-se um uso bastante regular da linguagem: sem inversões sintáticas, poucas intercaladas, predominância de frases breves, léxico comum; um estilo claro e direto⁹⁰⁸.

Um pouco mais elaborado aparece o texto que narra outra micro-história: uma “cena” em Ubatuba, no ambiente em que se desenvolve uma parte da história de Abel e ☹. Essa história de uma pescaria em um cais em formato de T é uma inserção bastante enigmática no conjunto da obra. A explicação do narrador Abel, para justificar a narração, é o fato de que a cena parece-lhe perfeitamente simétrica e harmônica, um “ponto de intersecção”⁹⁰⁹ onde “não há desordem”⁹¹⁰, é “uma esfera de milagres, onde os fragmentos se ajustam e refaz-se o uno”⁹¹¹. Narrada em estilo de crônica ou – dado que o próprio narrador a define como “cena” – de roteiro teatral comentado, conta uma situação que se cria, intensifica-se e se desfaz diante do olhar atento do observador. O que para os atores envolvidos é puro caos torna-se, na visão do espectador – e por motivos só por ele conhecidos, e só para ele válidos –, ordem, simetria, harmonia, sentido:

“Aqui, através dos fios e dos nós sempre emaranhados das coisas, aqui, fragmentos dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo as narrativas. As narrativas e os eclipses.”⁹¹²

Os personagens (“o figurante” vestido de amarelo e “outros vultos”, chama-os o narrador⁹¹³) são todos anônimos, não participam em nenhum outro momento da vida dos personagens principais de nenhuma das outras micro-histórias. O texto, narrativo-descritivo, alterna momentos de pura descrição a outros mais reflexivos. Na apresentação da cena com os primeiros figurantes colocados em suas marcas temos um exemplo de descrição “pura”:

“Vemos, contra o mar nevoento e perfilados no sentido da leitura, o poste com a lâmpada apagada e a pedra romba não ocupada; de pé, o pescador enlulado; mais ou menos no centro, o do guarda-chuva velho e o de botas, nos caixotes; o de

⁹⁰⁸ O texto que reproduz a narração de ☹ não apresenta particularidades atribuíveis a uma intenção estética voltada a distingui-lo pelo uso diferenciado em relação a uma média de textos de tipo jornalístico informativo, anônimo, apócrifo. Em outras palavras, é um texto que não tem, na forma, a intenção do estranhamento.

⁹⁰⁹ *Avalovara*, p. 108.

⁹¹⁰ *Idem*, *ib.*

⁹¹¹ *Idem*, *ib.*

⁹¹² *Idem*, p. 83.

⁹¹³ *Idem*, p. 48.

chapéu azul, sentado no chão; sobre a pedra da direita, o envolvido em plástico amarelo; o poste sem lâmpada, termo final da sequência.”⁹¹⁴

Além desses figurantes, há ainda uma velha, distanciada dos outros, mas “seu isolamento é enganoso”⁹¹⁵, pois é justamente ela o ponto fundamental que torna a cena simétrica; a descrição amplia-se a comentário:

“Motivo dissonante e solitário, concentra na sua figura terrosa as linhas de força advindas das pessoas e das coisas, que de outro modo ficariam soltas. Esta convergência integra-a – eixo de leque – na simetria do todo e torna-a indispensável.”⁹¹⁶

A esse ponto a cena montada ainda é estática, mas o discurso não o é mais; passa-se da descrição à narração e ao comentário, e a estrutura frasal torna-se mais complexa. Logo em seguida também a cena torna-se dinâmica: chega um casal em uma bicicleta, conhecidos do pescador enluvado, com quem conversam brevemente. O ciclista – elemento perturbador – começa a pescar. Ali, onde ninguém havia ainda pescado um peixe sequer, o ciclista pescará muitos, alegremente. Sua companheira se afasta com o pescador enluvado, e quando passa perto da velha, promete-lhe os peixes. “A simetria é alterada”, mas “o equilíbrio de forças sobre a plataforma não chega a ser desfeito”⁹¹⁷, diz Abel, que, fascinado, vê na cena um “evento aqui articulado segundo as leis da narrativa”⁹¹⁸, uma perfeição estética geralmente negada às cenas da vida real, em que “o acaso nunca oferece”⁹¹⁹ “um ritmo preciso e claro, uma simetria”⁹²⁰. Nessa breve cena, ao contrário, tudo é tão claro e coerente que pode-se “ler” na visualidade:

“A partir de agora, muitas das questões e inquietudes que participam do meu modo de ser ligam-se aos perfis, móveis ou não, sobre o cais. Leio no que vejo? Na calma e implacável gestação de um evento ordenado? No ritmo e nas simetrias, leio?”⁹²¹

O momento epifânico, porém, não dura muito: a unidade e a harmonia da cena desvanecem com a chegada de um carro, do qual saem um casal e três

⁹¹⁴ Idem, p. 107.

⁹¹⁵ Idem, ib.

⁹¹⁶ Idem, ib.

⁹¹⁷ Idem, p. 122.

⁹¹⁸ Idem, p. 124.

⁹¹⁹ Idem, p. 83.

⁹²⁰ Idem, ib.

⁹²¹ Idem, p. 108.

meninas; estas correm até o cais, param junto ao ciclista, conversam, devolvem um peixe ao mar, levam o ciclista até seus pais, estes levam os peixes, a família entra no carro e todos vão embora.

Já bem mais complexo se apresenta o texto da micro-história em que Abel, no seu papel de escritor – alter-ego reduzido de Lins –, fornece brevíssimos exemplos do ensaio que está escrevendo, e comenta sobre a busca e o processo criador, num estilo autobiográfico, reflexivo, levemente filosófico:

“Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas – pela sua índole secreta – da linguagem e assim do conhecimento. Existem, mas veladas à espera da nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes, rápidas passagens –, alcançar o cerne do sensível. O combate quase corporal que sustento com a palavra liga-se a essas perfurações. Um esforço no qual venho amestrando aptidões mais ou menos embotadas; e para o qual, inclusive, convergem as pausas de sombra, os intervalos em que – sem realmente ver e sim apenas revendo – caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio.”⁹²²

Um pouco mais complexa a estrutura da micro-história em que Abel narra o eclipse presenciado por ele e ☿. A princípio o texto apresenta uma certa tendência narrativo-informativa, sempre entremeado, porém, pelas reflexões de Abel. A primeira referência direta ao eclipse aparece no módulo R6:

“A partir de Rio Grande, ao longo de uma reta que, erguendo-se do paralelo 32, entre a Lagoa Mirim e a Lagoa dos Patos, alcança a cidade de Bagé, todos – vindos, alguns, de países distantes, aguardamos o eclipse anunciado para esta manhã de novembro, sem nuvens e sem vento. A nossa existência mesma nem sempre é compreensível; isto por não ser, forçosamente, um evento completo. As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos. Os eclipses evocam-nas.”⁹²³

Mas não será em todos os módulos que a descrição do eclipse aparecerá nitidamente separada da história de Abel e ☿. Muitas vezes, os trechos dedicados ao eclipse entrelaçam a descrição do fenômeno celeste, assistido pelo casal unido, a momentos românticos vividos por eles, ou a reflexões de Abel sobre seu amor:

⁹²² Idem, p. 223.

⁹²³ Já antes, no módulo R5, há um trecho, de duas frases, inserido entre as micro-histórias do enterro de Natividade e do encontro de Abel e ☿ em Ubatuba, que pode ser relacionado ao eclipse, enquanto fenômeno celeste: “A câmara ultravioleta montada por Edwin D. Aldrin no exterior da cápsula espacial e voltada para os campos de estrelas Sírio e Veolorum busca informações sobre a idade do Universo. Números e nomes, nesses campos, florescem”. *Avalovara*, p. 27.

“Atraídos pelo eclipse, vindo eu do Nordeste e ela do Centro-Oeste, confluem as nossas trajetórias na Terra de um modo não de todo estranho ao fenômeno celeste. (...) Ama-se o que em quem se ama? O que, em quem amamos, faz com que o amor se manifeste? O ser (visível) ou sua história, que ouvimos? ☹ e eu ante o eclipse: leio no mundo e sou instruído, sem palavras, sobre os olhos que me espreitam de dentro dos seus olhos.”⁹²⁴

Em geral, a narração (como sempre, no presente) do eclipse desenvolve uma linha cronológica, enquanto, ao contrário, para os fragmentos de história de Abel e ☹ é muito difícil estabelecer uma sequência temporal.

Diferentemente da história do iólipo, da pescaria e do eclipse, narrativas cronologicamente bastante lineares, na descrição do enterro de Natividade os eventos (e portanto os tempos) são narrados em espiral:

“A negra Natividade, estendida no leito do Asilo, julga ser quase noite, incapaz de ver, através da janela, a luz da tarde e ela própria entre velhos, no jardim, apoiada a um bastão. O carro mortuário, com o seu corpo, cruza as ruas de São Paulo (escavadoras mecânicas, serras, bate-estacas), lento. O quarto cheira a cânfora, a toucinho, a palha de milho, a fogo de lenha, a tábua de lavar, a chão encerado, a água sanitária, a goma, a orégão, a vinagre. Ela aproxima dos olhos as mãos meio entrevadas.”⁹²⁵

Detalhe aparentemente destoante, o fato de que Natividade esteja na cama e no jardim simultaneamente indica a perda de memória da moribunda⁹²⁶, e também aponta para a concepção geral de tempo narrativo do autor: a aspiração a um “eterno presente”⁹²⁷ da/na representação. Na narração desta micro-história porém, não há uma indefinição temporal como acontece na cronologia da micro-história de Abel e ☹; o que acontece é que as imagens sucedem-se em avanços e recuos: imagens e fatos do passado e do presente, mesmo apresentados simultaneamente, são passíveis de uma reconstituição cronológica.

A narração alterna momentos de um realismo baseado na descrição direta e objetiva a outros em que apresenta um forte caráter impressionista, em que os fatos são cifrados em sensações, o ambiente flutua em metáforas, as paisagens são

⁹²⁴ Idem, respectivamente p. 36 e 222.

⁹²⁵ *Avalovara*, p. 27.

⁹²⁶ Logo adiante, no módulo R7, uma cena semelhante, um pouco mais desenvolvida narrativamente: “numa caixa de chapéu, estão guardadas as suas lembranças. Fotografias dos padrões, da criança que ajuda a criar e vê crescer, folhas secas, conchas, seixos, um prisma (...). A escuridão que invade o mundo e o coração de Natividade tritura essas lembranças. Ela não reconhece a negra alta, de branco, que se curva na areia ante o mar resplandecente e apanha algumas conchas que esconde no bolso do vestido, para não esquecer, para jamais esquecer a alegria e a beleza dessa manhã.” *Avalovara*, p. 37.

⁹²⁷ Cf. LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 142.

cores, sons e cheiros, as personagens são diluídas em impressões e memórias incertas que não se completam, frequentemente paradoxais:

“Corpos invisíveis, com pálidos vestígios de conversas, de outros sons, metálicos ou vítreos, insinuam-se de leve pelas telhas vãs ou cruzam a porta entreaberta do pavilhão onde jaz o grande corpo de Natividade, maior depois de morta (...) coberta com um lençol barato e os calcanhares ultrapassando o catafalco curto, destinado a velhos, seres que diminuem, ondulam entre as tesouras cheias de teias de aranha, deslizam sobre os dois bancos sem encosto, agitam a única chama e a barra do lençol, esgarçada. São antigos domingos que visitam a negra, cheirando ainda a oliva, a folhas de louro, a cebola, a queijo, a vinho”⁹²⁸

Os momentos de amor entre Abel e 𐄂 (referimo-nos aqui somente ao tema “R”) estão distribuídos basicamente em três locais e tempos diferentes: Rio Grande, no dia do eclipse, Ubatuba em uma quinta-feira de novembro, e São Paulo, no último dia de vida dos amantes. Mas como a estrutura combinatória e *en abyme* parece não ter fim no texto osmaniano, há ainda multiplicações: em Ubatuba, há cenas na praia, no parque de diversões, no hotel, no cais. Em São Paulo, no apartamento de Olavo Hayano, no apartamento dos pais de 𐄂, nas ruas. Em Rio Grande, no hotel e na praia. Tudo sempre narrado no presente, todas as micro-histórias e cenas intercalando-se e combinando-se sem fraturas sintáticas. E ainda internamente às micro-histórias há certas marcas textuais (ou estilísticas) que diferenciam um momento do outro. O texto é predominantemente descritivo quando trata do presente (a tarde em que serão assassinados): Abel descreve o corpo de 𐄂, suas formas, consistência, cores, odores, texturas, sons, sabores; são elementos experimentados pelos sentidos, evocados pela memória ou imaginados, reais ou fantásticos, físicos ou metafísicos, contidos à fronteira da verossimilhança na narração alusivo-simbólica de Abel. Quando trata de acontecimentos do passado, a descrição não desaparece, mas cede maior espaço à narração.

No tema “R” (“Encontros, Percursos, Revelações”) Abel chega à revelação final: “subvê” na face de 𐄂 a face do mundo – “cheia de vozes e signos”. 𐄂 “contém” em si as outras mulheres que Abel amou/ama:

“Sua testa sobre a minha, ela no centro do quarto e a sombra na parede, a boca entreaberta sobre a minha boca, o seu perfil contra a chama e os olhos secretos fitando-me da tēpora. Eclipse, transparência, trevas. Aos poucos, eis que ressurgem da ausência, uma e outra, ambas tensas de drásticos contrastes nem

⁹²⁸ Avalovara, p. 302.

sempre discerníveis, ambas dúplices, e, mais do que dúplices, acima de medidas e limites, ressurgem as duas mulheres a quem amo em pontos afastados dos anos e do mundo, que me atravessam, às quais me confio, que em dado momento concentram e assumem minhas obsessões, trituro entre os molares os seus nomes e os dois nomes como que se fundem, o primeiro nome: claridade constante, maré resplendente, Roos, cardume de fogos, o segundo: Cecília, guarnecida de virilidade, essas a quem amo e ante as quais, humilde e assombrado, subvejo a face – cheia de vozes e signos – do mundo, eis que ressurgem”⁹²⁹

Mais do que mulher, ♀ é obra de arte, é mulher una e dupla e múltipla, feita de palavras, vozes e signos, inteligível (e assim Abel a “entende”) em um modo suprarracional; poderíamos dizer, até, como abstração textual e matemático-geométrica: “Eu escuto, não as palavras de ♀, não a voz e sim o nexos, o sentido, a lei, a ordem, a coerência, a relação, o conjunto, a simetria, o desígnio, o desenho, a trama”⁹³⁰.

Tema E: “♀ e Abel: ante o Paraíso” – neste microrromance da integração, todos os temas convergem para uma resolução unificada. Alguns são tratados mais extensamente, outros apenas tocados de leve. São três as principais micronarrativas que se entrelaçam em “E”: a predominantemente descritiva narração da última tarde de amor entre Abel e ♀, com alguns poucos *flashbacks*; a visão da Cidade, ocorrida muitos anos antes, mas sempre “reatualizada” pelas reflexões presentes; e um enigmático sonho que Abel teve na noite anterior a este último encontro. Além disso, há trechos que mantêm uma relação mais tênue com as micro-narrativas principais: são reflexões existenciais de Abel, muito genéricas e metafísicas (das quais são bons exemplos os módulos E2 e E3). Inserem-se ainda, nos espaços intersticiais dessa trama combinatória, comentários sobre o relógio de Julius Heckethorn, comentários e reflexões sobre a música, sobre artefatos arqueológicos, escritas enigmáticas, bem como reflexões de caráter metalinguístico sobre os signos, a linguagem, a representação e a escrita. E, ligada ainda à tarde de amor de Abel e ♀, a descrição dos movimentos de Olavo Hayano, preparando-se para assassinar os dois amantes. E sutil mas eficazmente vai crescendo, tecida entre as outras, a derivação final dessa narrativa, que entrelaça e tece o destino dos amantes e amarra todos os fios até então soltos: a narrativa da transição ao Paraíso.

⁹²⁹ Avalovara, p. 260.

⁹³⁰ Idem, p. 320.

O sonho de Abel começa em E7 de modo bastante simples: sonha estar na cama em que efetivamente está dormindo: diante da parede do quarto vê um lençol branco, do qual sabe alguns detalhes, mas não sabe quem o sustenta. Em E8 e E11 Abel se pergunta que segredos esconderá o lençol, e o que há entre o lençol e a parede; aos poucos, a realidade e o sonho começam a ser confundidos, e em E13 o lençol não está mais encerrado nos limites do sonho. Em E14 Abel vê o lençol mesmo quando acordado. Em E15 a micro-história do lençol aparece em alternância com a descrição dos movimentos de Olavo Hayano preparando a pistola. Abel dorme e acorda, em um estado de quase-delírio, e o lençol está sempre lá; “até que alguém apaga a luz do corredor”⁹³¹ e o lençol se dissipa para não mais aparecer. A história não se explica além do texto senão como simbologia da morte iminente.

Mas talvez morte não seja o termo exato; nesta “realidade criada”, o fim da vida de Abel e ☹ não é morte, é transição, passagem de um estado a outro, fim de sua angustiante busca: “Minha vida se concentra no ato de buscar sabendo ou não o quê”⁹³², diz/pensa Abel. Na verdade, Abel busca a Cidade, a Mulher, o Romance, como objeto único e múltiplo, conversão e harmonia de todas as buscas. Desde a infância é atormentado pela necessidade de buscar algo que dê um sentido para a existência; após anos de ansiedade, esse “algo” se revela: “uma cidade miniatural e transparente”⁹³³ vislumbrada em uma aparição espectral na cisterna da casa da Gorda, e anos mais tarde avistada no meio de um canavial. Com a primeira visão, parte da busca aí se encerra: Abel sabe o que procura. “Que cidade é, porém, não sei, ela não se nomeia”⁹³⁴; “tenho, então de buscar o nome da Cidade ou seu equivalente, uma espécie de metáfora”⁹³⁵.

Chegando, afinal, à compreensão da busca, sabe (sem saber como) que também a Cidade é uma composição de doze Cidades antigas, soterradas, sobre as quais a sua Cidade por tanto tempo buscada já não aparece perfeita e imaculada. Ao contrário, revelará “seu asco, sua doença, suas camadas maléficas”⁹³⁶; e sobre as ruínas e ossos dessas doze cidades deve repousar o nome ou a metáfora do nome.

⁹³¹ *Avalovara*, p. 397.

⁹³² *Idem*, p. 412.

⁹³³ *Idem*, p. 379.

⁹³⁴ *Idem*, p. 387.

⁹³⁵ *Idem*, p. 404.

⁹³⁶ *Idem*, p. 410.

Assim como a cidade, tampouco a Mulher tem nome; ou melhor, não tem uma palavra que a designe, fazendo as vezes de nome. Sua representação é uma espécie de ponto no círculo, ao qual se sobrepõem dois segmentos (arcos de espiral?) simétricos. Una e dupla, múltipla, ser geométrico, “carnal e também ente verbal”⁹³⁷, ☾ é a Beatriz dantesca reinterpretada, na mesma função de mediadora entre o homem perdido na “selva escura” e a beatitude do Paraíso. Há que se relevar, porém, que a elevação espiritual através do amor, que na *Commedia* se dá pela contemplação platônica, em *Avalovara* se dá pela pura integração alquímica dos corpos físicos: é sempre um ato de amor que leva ao Paraíso, em ambos os casos; mas para Dante o caminho para o Paraíso é aprendizagem, o próprio Paraíso é “luz intelectual plena de amor”⁹³⁸, a felicidade é de natureza puramente intelectual. O amor de Beatriz por Dante é o amor *caritas* do mestre ao discípulo; mais do que musa carnal a mulher amada é simultaneamente figura de Maria e guia filosófico-teológica. Como símbolo da teologia revelada, Beatriz é a inteligência suprracional que revela a Dante a *palavra* divina (a inteligência prima do amor que se fez verbo *está* no verbo). Assimilado e racionalizado, o logos divino é transmutado em palavra poética (em *logos poético*) por Dante, e o ciclo está completo.

No caso de Abel, mesmo sendo ☾ feita de vozes e palavras, estas são ininteligíveis, e será o *ato físico* de amor verbo-carnal que levará à fusão final dos amantes (uma fusão em dois momentos, que se inicia no Tema “E”, e se conclui, refeita de outro modo, no Tema “N”, como veremos logo adiante) e à passagem ao Paraíso. Essa passagem ocorre, de certo modo, como em Dante, *através* da morte, mas em Dante a morte é figurativa: ele a *atravessa* sem experimentá-la; para Abel é literal: a vida terrena acaba. Em ambos os casos será um além da vida física que dará continuidade à existência dos personagens: um paraíso representado.

No tema E, a narrativa vai tecendo, aos poucos, o tapete, ao qual os amantes vão progressivamente se integrando. O processo começa sutilmente: no módulo E5, o olhar de Abel sobre ☾ capta, de relance, uma impressão de movimento: “Os sapatos, verdes, (...), jazem sobre os ramos do tapete – entre os quais, por um momento, julgo perpassar uma sombra”⁹³⁹. No módulo seguinte (E6), em êxtase de

⁹³⁷ Idem, p. 389.

⁹³⁸ ALIGHIERI, D. *La divina commedia*. Par, XXX, 40. Roma: Newton Compton, 1993, p. 624.

⁹³⁹ Idem, p. 332.

contemplação, o olhar de Abel vê o brilho de ☺, que desencanta o ambiente a seu redor, ofuscando a sala, mas não o tapete:

“Ela desarticula os limites físicos da peça, torna os móveis ocos, estiola as rosas dos festões, oxida as pratas, desgasta as porcelanas, apaga o que resta das imagens nas molduras. Só o tapete com ramagens ganha força e cor: colhe-as dos seus pés descalços.”⁹⁴⁰

No módulo E7 há uma única menção ao tapete: “tombamos no tapete. Vejo, na queda, um par de olhos fitando-nos entre os ramos”⁹⁴¹. Já em E8 Abel começa a perceber sons, e as imagens ganham em nitidez e movimento:

“soam guizos em torno do tapete. (...) Ouço passos, pés descalços sobre folhas?, volto-me apreensivo. Visão surpreendente: no tapete, um vulto, mulher nua ou homem, como se nos espreitasse e fugisse, esgueira-se entre as ramagens umbrosas.”⁹⁴²

Será Cecília o vulto (mulher ou homem) que se insinua no tapete e na narrativa? Não há resposta ainda, mas, logo adiante, a integração de Abel e ☺ incluirá Cecília (lembrada aqui pelo hábito, de uma felicidade quase infantil, de ornar-se com colares e chapéus e luvas achados nas gavetas do chalé da Gorda⁹⁴³):

“(Unindo-me a ti, que amo e desejo, uno-me também por fim a certa ambígua visão inalcançável, vacilante entre o vir e o partir; e recupero, pois ela subsiste em teu corpo, a frágil companheira – companheiro, também posso dizer – que realça, entre velhos chapéus, luvas desbotadas e antigos colares arrancados do fundo de gavetas, a única estação encantada e realmente feliz de minha vida.)”⁹⁴⁴

O módulo E9 é todo dedicado à descrição do tapete, cujo núcleo abriga “o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento”⁹⁴⁵, porque, afinal, “mesmo o olhar distraído bem depressa adivinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais. O tapete é o Paraíso”⁹⁴⁶. Nos módulos seguintes, sempre intercaladas entre as outras linhas narrativas, o motivo do tapete continuará a se fortalecer: ora é um carneiro que sai do tapete, passeia pela sala e volta, ora é uma voz que chama Abel de dentro do tapete, ora gritos ou cantos festivos de pássaros,

⁹⁴⁰ Idem, p. 337.

⁹⁴¹ Idem, p. 344.

⁹⁴² Idem, p. 350.

⁹⁴³ Cf., por exemplo, módulo T16, p. 289.

⁹⁴⁴ Idem, p. 393-394.

⁹⁴⁵ Idem, p. 356.

⁹⁴⁶ Idem, p. 357.

ora figuras humanas e de animais que circulam entre as plantas, cada vez mais numerosas e exuberantes – até que no último módulo do tema “E” (E17) Abel já começa a se ver, fundido com ☺ no tapete:

“canta invisível nela em mim por trás dos girassóis ou escondido nas eternas ramagens do tapete um pássaro e lenta ela me invade e é em mim e mostram-se em nossos corpos fundidos vultos que reconheço e amo pulsam presenças perpassam vozes corre o agora entre margens e nós próprios lá estamos enlaçados nós enunciados ou passíveis de enunciação nós (...)”⁹⁴⁷

Tema N: “☺ e Abel: o Paraíso” – sob o signo de Eros e Tánatos, esta micronarrativa poderia ser definida como conto erótico ou conto de amor e morte. O ato final de amor é vivido conscientemente como último e irrepetível, com consciência da morte iminente, mas não mais temida, talvez desejada até, pois “quando nos parece haver enfim alcançado o limite supremo”⁹⁴⁸, não há mais o que desejar senão o fim – ou, melhor, *um* fim: conhecimento, integração, reconhecimento. Sobre os amantes ressurgem o Avalovara, “pássaro feito de pássaros”⁹⁴⁹, “pássaro do júbilo da glória do encontro da misericórdia e seu nome é claro um Sol um dia”⁹⁵⁰. O Avalovara se revela, a Cidade se revela, ☺ finalmente se torna “eu” com Abel, fundindo-se narrativamente, num fluxo contínuo de consciência, ou entre consciências:

“Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera, boca e boca (de quem?) coxas braços joelhos bunda orelhas (de quem?)”⁹⁵¹

Fundem-se como personagens e corpos: a narração passa de Abel a ☺ e de volta a Abel, em primeira pessoa do singular (Abel: “calcanhares nos meus rins”⁹⁵², ☺: “cruzo os pés nos briosos rins de Abel”⁹⁵³, Abel: “como um homem que não pode mais contar com as próprias forças eu berro”⁹⁵⁴): ambos são um único “eu”.

⁹⁴⁷ Idem, p. 408.

⁹⁴⁸ Idem, p. 411.

⁹⁴⁹ Idem, p. 409.

⁹⁵⁰ Idem, p. 409.

⁹⁵¹ Idem, p. 408.

⁹⁵² Idem, p. 409.

⁹⁵³ Idem, p. 410.

⁹⁵⁴ Idem, p. 412.

No ápice do prazer, quando o corpo perde o controle e explode os limites de sua fisicidade, na fusão dos corpos o gozo torna-se revelação: corpo e mente, gozo e logos são uma coisa só, a palavra (nomeadora das coisas) revelada poeticamente. O delírio do prazer desarticula a sintaxe dos amantes e do texto, e a fusão com o verbo é con-fusão; a cópula, lexicalmente quase pornográfica, eleva-se, pela sintaxe desarticulada, a um erótico sublime.

A essa fusão dos amantes em um único (mas cambiante) ser pronominal sucede-se a fusão verbal dos personagens-imagem ao tapete, urdidos artisticamente em *textus*⁹⁵⁵: “O tapete é o Paraíso”⁹⁵⁶.

Na verdade, repetindo um artifício muito característico seu (já testado em narrativas anteriores⁹⁵⁷), Lins realiza a morte como fusão personagem-espaco: “cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu”⁹⁵⁸. Tecidos em nós e integrados em um “nós” harmonioso e definitivo: “nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo (...) e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim”⁹⁵⁹.

9.9 O erro no sistema

Tema P: “O relógio de Julius Heckethorn” – um microrromance histórico. O relógio, que dá título ao tema P, aparece também nos temas R, O, E e N, marcador e testemunha das horas de amor entre Abel e ☹, bem como de seu minuto final e morte. Um narrador onisciente conta a história da concepção, e construção, peça a peça, de um relógio musical muito especial: fabricado por Julius Heckethorn, comprado pelo embaixador sueco, vendido por este à esposa do embaixador brasileiro, por este colocado em leilão, vai finalmente acabar na casa de Olavo Hayano, marido de ☹ (“Agora, aí está o relógio, há doze anos e meio aí está, ante tapetes sem vida e poltronas fanadas, elegante e sóbrio, soando de tempos em tempos, com os seus misteriosos sons”⁹⁶⁰). Martha Costa Guterres Paz, em sua

⁹⁵⁵ “Texto”, mas também “tecido”, em latim.

⁹⁵⁶ Idem, p. 357.

⁹⁵⁷ Cf. FRITOLI, L. E. *Do ideal e da obra*, op. cit., especialmente cap. IV, item 10.

⁹⁵⁸ *Avalovara*, p. 412-413.

⁹⁵⁹ Idem, p. 413.

⁹⁶⁰ Idem, p. 376-377.

dissertação de mestrado⁹⁶¹, faz uma análise muito acurada das relações entre literatura, música, geometria, matemática e estética em *Avalovara*, dedicando a parte mais consistente do estudo à análise da história do relógio de Julius Heckethorn⁹⁶². Ressalta de modo especial a relação entre a dimensão matemática da música e os princípios pitagóricos, uma e outros conhecidos e ponderados por Lins na concepção e na construção do texto – embora não fique jamais de fora da reflexão osmaniana uma dimensão puramente simbólica dos números⁹⁶³ (dimensão, de resto, altamente valorizada também pelos pitagóricos).

O relojoeiro e músico Julius Heckethorn é um homem que busca uma ordem em meio ao caos que o rodeia. Na verdade – talvez justamente *por ser* relojoeiro e músico – busca *construir* uma ordem, mesmo que em aparente estado de caos, como que projetando sobre sua obra o desejo inabalável de que também o caos do mundo seja apenas aparente, e que por trás da aparência reine uma ordem perfeita e harmônica como a do universo (afinal os relógios “tentam ser espelho das estrelas”⁹⁶⁴) e a da música. E, como na música, Julius quer que a perfeição de seu relógio aceite variações devidas a improvisações, sem perder a harmonia. Além da “ordem astral”, Julius Heckethorn pretende representar também “o que há de aleatório em nossas existências”:

“Numa réplica intencional da nossa própria existência – incapazes que somos de prever se o instante para o qual nos voltamos será ou não decisivo – nem todas as horas são marcadas com alguns fragmentos de Scarlatti. (...) Aduzir que não se destina a invenção de Julius, como em tantos relógios, a anunciar as horas, parece-nos ocioso. Vê-se claramente o que pretende, criar um símbolo da ordem astral. (...) Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino.”⁹⁶⁵

⁹⁶¹ PAZ, M. C. G. *Avalovara: leituras musicais*, op. cit.

⁹⁶² Cf. também PAZ, M. C. G. “O relógio de Julius Heckethorn e a sonata de Scarlatti”, op. cit., bem como _____. “O relógio musical de Julius Heckethorn: mediações tecnológicas”, op. cit., cf. Nota 892.

⁹⁶³ Comprova-o, por exemplo, a reflexão de Osman Lins, parte das “Notas de planejamento” de *Avalovara*: “O número 1, origem dos demais, deve conter também a origem dos 2 princípios opostos, que constituem o princípio do mundo: o limitado e o ilimitado. Aos números ímpares correspondem o limitado (e correlativamente o limite); e o bom (assim como o reto, o repouso, o luminoso e o masculino); aos pares corresponde o ilimitado, o mau (assim como o curvilíneo, o movimento, o tenebroso e o feminino). Esses opostos encontram-se no cosmos. – O 10, soma dos 4 primeiros números, tem uma grande força, enche tudo, atua em tudo, é começo e guia da vida divina, celestial e humana”. LINS, O., *apud* PEREIRA, E. R. *A chave de Jano*, op. cit., p. 228.

⁹⁶⁴ *Avalovara*, p. 166.

⁹⁶⁵ *Idem*, p. 347.

Mas se todo o maquinário do relógio é construído segundo um esquema extremamente rigoroso, “como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida?”⁹⁶⁶, pergunta-se Julius Heckethorn. A resposta parece ser, para ele, simples e única: a ordem, na obra, deve ser *potencial, baseada na combinatória de elementos* que se apresentam em forma de aparente caos. Para realizar tal ordem potencial em estado de caos aparente, o relojoeiro constrói com técnica e arte um relógio musical muito especial. Cada hora cheia (a que acaba? a que inicia?) é indicada pelo soar de fragmentos da “Introdução” da Sonata em Fá menor K 462 de Domenico Scarlatti. A “Introdução” da sonata é dividida em treze fragmentos, dos quais o número doze é posto à parte: os doze restantes são divididos em três grupos (A, B e C), matematicamente configurados de modo a permitir que somente uma determinada conjunção de elementos previstos e aleatórios acabe gerando a combinação perfeita, que fará soar toda a “Introdução” da sonata – desejavelmente (“espelho das estrelas”) marcando um evento cósmico tal como um eclipse, “o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem (...) uma conjugação feliz de circunstâncias”⁹⁶⁷. O grupo A é composto pelos fragmentos 1, 5 e 11; o grupo B é composto pelos fragmentos 2, 4, 7 e 9; o grupo C é composto pelos fragmentos 3, 6, 8, 10 e 13⁹⁶⁸. Percebe-se que os grupos têm uma progressão: 3 fragmentos no A, 4 no B, 5 no C. Impossível não lembrar das proporções do teorema de Pitágoras, citado por Lins como uma das suas influências⁹⁶⁹.

Os fragmentos soam individualmente e em séries progressivas, intercaladas pelos intervalos em que soariam os fragmentos dos outros grupos no caso de uma conjunção. No grupo A o fragmento 1, na primeira vez em que soa, soa sozinho; após uma hora soa a série 1-5 (com três pausas entre o 1 e o 5, para que eventualmente soem os fragmentos 2, 3 e 4); após outras seis horas soa a série 1-5-11, constituindo um ciclo de onze horas. No grupo B o processo se repete (primeiro um fragmento isolado e depois em séries progressivas), mas os intervalos são de duas (fragmento 2), duas (fragmentos 2-4), três (fragmentos 2-4-7) e seis horas

⁹⁶⁶ Idem, ib.

⁹⁶⁷ Idem, p. 345.

⁹⁶⁸ O esquema geométrico, bem como uma série de cálculos matemáticos, desenhado por Osman Lins, é conservado no Arquivo do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, e pode ser visto em cópia facsimilar, na dissertação de Éder Rodrigues PEREIRA (op. cit.), às páginas 26, 42, 232, 234.

⁹⁶⁹ Cf. Nota 358.

(fragmentos 2-4-7-9), em um ciclo de treze horas. No grupo C os intervalos são de quatro, três, cinco, seis e três horas, completando o ciclo em 21 horas.

Haverá um momento, a cada 3003 horas (125,125 dias⁹⁷⁰, ou seja, 125 dias e 3 horas) em que todos os fragmentos dos três grupos soarão na sequência. Mas ainda assim não se ouvirá toda a “Introdução”: faltará o décimo segundo. Por quê? Responde o narrador: “Sabemos (...) que Julius tem motivos para introduzir, na ordem, um preceito de desordem”⁹⁷¹. O 12º fragmento está programado para soar a cada cinco horas, mas está também conectado a um mecanismo complementar: uma delgada barra de zinco que se dilata ou contrai de acordo com a variação da temperatura, podendo antecipar ou retardar o funcionamento do dispositivo⁹⁷². Eis realizado o preceito de Klee, o erro voluntário (humano) introduzido no sistema, para exaltar – negando – sua perfeição.

⁹⁷⁰ Este número corresponde à multiplicação dos ciclos de 11, 13 e 21 horas.

⁹⁷¹ *Avalovara*, p. 359.

⁹⁷² Se desconsiderássemos a possível variação de tempo devida ao funcionamento do dispositivo de retardo, o momento em que todos os fragmentos deveriam soar em sequência, tocando na íntegra a “Introdução” da Sonata em Fá menor de Scarlatti, passaria das 3003 horas para 15015 horas, ou seja, 625,625 dias (ou seja, 625 dias e quinze horas).

CONCLUSÃO (NÃO CONCLUSIVA)

“Como introduzir com ordem, num espaço forçosamente limitado, tudo que pretendemos?”⁹⁷³

Calvino e Lins: indivíduos históricos diante da evidência da História do presente; sua escolha no sentido da resistência às imposições do sistema (sejam políticas ou estéticas) é o primeiro passo, profundamente ético, no percurso de eleição da literatura como discurso crítico sobre a sociedade e a própria arte como produtos históricos. Acomuna-os, cremos, a percepção do sentimento de dissolução da “verdade da História”, que o des-historicizar-se do pensamento científico e artístico e a consequente crise das ideologias histórico-políticas, artísticas e da própria subjetividade tornarão evidente - primeiro nas artes, depois nas ciências humanas – acentuadamente a partir da segunda metade da década de 50. Essa percepção da História intelectual como falência da racionalidade (o progresso marcha lado a lado com a guerra, a ditadura, o terrorismo, a censura, a exploração dos mais fracos) leva à negação de uma suposta (convencional) unidade: a História escrita, una e verdadeira, desmancha no ar, torna-se retórica, mosaico de discursos, multiplicidade de pontos de vista. O gênero romanesco - pela própria extensão, tradicionalmente forma ficcional mais adequada a representar em seu corpo a História - já havia admitido internacionalmente sua crise (com Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Proust, Robbe-Grillet). Inclusive na Itália, país cuja literatura tem uma tradição muito mais forte no âmbito da poesia do que do romance. Calvino e Lins, por vias paralelas, originais mas com inúmeros pontos de contato, encontrarão maneiras novas não somente de explorar a crise do romance, mas de enfrentá-la e superá-la, concebendo uma arquitetura narrativa ambiciosa, enciclopédica, romance de romances, romance sobre o romance: hiper-romance. Herdeiros de uma tradição (o romance moderno) que procurava renovar as estruturas envelhecidas,

⁹⁷³ LINS, O. *Avalovara*, op. cit., p. 357.

desestruturando-as até o limite de uma crise de significação⁹⁷⁴, Calvino e Lins veem-se escritores num momento em que tal renovação parece ter um principal (para alguns único) caminho produtivo: o da recuperação da tradição. O que não significa voltar às velhas formas do conto e do romance tradicionais (de qualquer modo já testadas por ambos nos primeiros livros); mas significa, antes, recuperar (para renová-la) a *estrutura* em si como um valor estético e cognitivo. Em outras palavras, significa (como explicitamente afirma Antonio Candido) assumir que a obra de arte literária pode – ou mesmo deve - incorporar

“o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. (...) Neste nível da análise (...) a estrutura constitui o ponto de referência (...)”⁹⁷⁵

Justamente essa a nossa perspectiva de análise: a *estrutura como valor* constitui nosso principal ponto de referência inicial. Não simplesmente pela novidade que apresenta; mas, descartada toda gratuidade de sua conformação, porque a estrutura, na obra de Calvino e Lins, tem função determinante não somente do valor estético (como em toda obra de arte), ou seja, não é somente forma dada a um conteúdo, mas, como forma é conteúdo, porque de certo modo “mimetiza” uma superestrutura epistemológica (ou histórico-filosófica) que caracteriza o pensamento do século XX, e cujos reflexos se fazem sentir seja no âmbito das estruturas individuais das obras de arte (com as variações caracterizantes de gêneros, estilos, correntes), seja no âmbito da filosofia, seja da história, das ciências, da psicologia; em sentido amplo: da antropologia. Em termos gerais (muito sinteticamente) essa superestrutura do pensamento é perceptível como tendência a conceber o mundo como diferença, a multiplicidade como valor (ou o mundo como multiplicidade, a diferença como valor). Daí decorre uma busca de libertação das estruturas, dos

⁹⁷⁴ Crise que se manifesta através das propostas vanguardistas, das quais as principais: o futurismo anti-morfo-sintático de Marinetti, o dadaísmo anti-lógica de Tzara, o cubismo anti-positivismo mimético, o surrealismo de Breton que propõe o sonho como dado real e zona de limite entre a lógica da arte e a da ciência, entre outras.

⁹⁷⁵ CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*, op. cit., p. 7.

cânones, das convenções (sociais, raciais, religiosas, estéticas, históricas, linguísticas).

Tal libertação dos cânones se dá, em grande parte, pela proposição de novas linguagens (nas artes, na historiografia, na linguística, na literatura, etc) que engendram novas estruturas, muitas vezes respondentes a novas lógicas – não sempre matemáticas, mas humanas; não absolutas, mas relativas: Freud, Einstein, Picasso, Borges, são referência obrigatória: modelos – a serem levados em conta, mas não necessariamente a serem seguidos. Citados várias vezes, esparsamente, em diversos ensaios de Lins e Calvino, tais nomes dão a medida do esboçar-se de uma concepção neo-gnoseológica da história, da sociedade, da atuação e da consciência do intelectual na sociedade, da necessidade de resistência do indivíduo ao labirinto, não obstante seu naufrágio no negativismo testamentário da História: uma nova visão da realidade que leva a uma nova concepção de *representação* da realidade. Um processo lento: essa intuição filosófica que deduzimos como elemento seminal na gênese das obras analisadas precede a reflexão analítica - por isso mesmo preferimos chamá-la intuição -, seja por parte dos autores seja por parte da maioria dos críticos. Esse lento processo intelecto-cultural parece atingir uma profundidade inaudita, para ambos os autores, no início da década de 60; e produzirá obras narrativas que se afastarão cada vez mais de um modernismo nascido no começo do século e já agonizante ao final da segunda guerra mundial. Obras que apresentarão novidades formais e conceituais, sem jamais, porém, enquadrar-se entre os experimentos vanguardistas, e sem que jamais seus autores tenham aderido a escola ou corrente alguma. A partir do final dos anos 60, o trabalho de configuração das narrativas em estruturas singularmente significantes decorre de um processo crítico e técnico, em que a estética serve-se da matemática, da geometria, da física, de todas as ciências. A perda de unidade da História, a fragmentação dos saberes e da consciência, a multiplicidade labiríntica de todos os aspectos modernos da sociedade é incorporada à estrutura da obra de arte, com valor signifiicante e significativo. Não por osmose estética, mas conscientemente: a obra nada deve a inspirações transcendentais, mas é fruto de estudos, projetos, cálculos.

Partimos desse quadro; todavia, a gama extremamente ampla de interesses dos dois autores resulta tão extensa que abrangê-la em um único estudo seria impossível; além disso, as diferenças conceituais são de tal monta que em um

primeiro momento pareceria temerário comparar um autor que observa o mundo do alto das árvores e outro que narra de dentro das tripas de um cão. No entanto, a comparação que propusemos nesse estudo é resultado de uma exaustiva leitura da obra narrativa e ensaística, no curso da qual chamaram-nos sobremaneira a atenção dois aspectos ou processos insólitos e originais de poética: a estrutura modular ou combinatória das formas narrativas mais breves da década de 60, que evoluirá para as relativamente longas (“romances” ou formas que a estes se assemelhem), até culminar na complexa forma do “hiper-romance”; o segundo aspecto refere-se à insólita configuração dos personagens. Diante da necessidade de um recorte limitado para a comparação, reservamos para o futuro o projeto de análise da construção dos personagens. Neste estudo tratamos especificamente da estrutura formal daquelas que abrigamos sob o elástico conceito de “narrativa hipertextual”; mas sem querer restringir nossa análise a duas narrativas específicas, optamos pela visão ampla, abrindo mão da também interessante análise profunda do detalhe, e decidimos por duas análises cronológicas distintas mas entrelaçadas, que, cremos, permitem perceber como a conflituosa relação intelectual dos autores com a cultura de seu tempo se concretiza alegoricamente no aspecto de poética que tratamos, de maneiras estruturalmente semelhantes, mas filosoficamente quase opostas: Calvino enfatizando a multiplicidade, Lins buscando a unidade. Buscamos detalhar em que consiste o processo, comum a ambos, de evolução da forma romanesca, de uma estrutura “modular” e combinatória em direção àquele que Calvino definiu como “hiper-romance”, que vemos como conquista estética maior de ambos.

Os textos breves

Em *Marcovaldo* temos o início do processo de composição de um todo (um livro) pela associação de módulos narrativos autônomos: são várias histórias protagonizadas pelo mesmo personagem, reunidas sob uma moldura que lhes garante coesão. Um pouco diferente é o caso de *Le cosmicomiche*: embora o personagem protagonista seja o mesmo, não há uma estrutura ou moldura única, nem tampouco se pode atribuir continuidade temática aos episódios narrados pelo protagonista. Em ambos os casos, no final não se tem a sensação de se ter lido uma única história; ao contrário, o leitor tem a sensação de ter lido várias histórias,

contadas pelo mesmo narrador. No caso de *Le cosmicomiche* o próprio protagonista, sendo o mesmo, parece se travestir sempre em vários “outros” que em comum têm apenas um nome. É uma das possibilidades de organização de um todo em módulos de tipo hipertextual; mas não parece ser coerente definir o todo das aventuras marcovaldescas ou cosmicômicas como *uma* narrativa hipertextual; são *várias* narrativas, que podem, por isso mesmo, ser lidas em qualquer ordem, como qualquer conjunto de contos.

Ao contrário, no “Retábulo de Santa Joana Carolina” há uma história fechada numa moldura definida (justamente o “retábulo” do título) e subdividida em doze quadros ou módulos, narrados em primeira pessoa por vários personagens-narradores; é a história de uma vida, em que há continuidade desde o nascimento até a morte e desintegração da personagem, tudo organizado em uma estrutura bem delimitada, de modo que ao final da leitura leu-se *uma única história*, que faz parte de muitas histórias. Em “Conto barroco ou unidade tripartita” a conjunção “ou” exige uma escolha do leitor, e cada escolha configurará uma história diferente; mas, para cada escolha realizada, haverá uma única história em ato - as outras todas continuam a existir potencialmente. São ambas narrativas modulares combinatórias de tipo hipertextual; “Conto barroco” caracteriza-se plenamente como narrativa combinatória, enquanto o “Retábulo” permite a combinação dos módulos, mas não a prevê como regra obrigatória de produção.

“Um ponto no círculo”, “Pentágono de Hahn” e “Perdidos e Achados” são narrativas múltiplas resultantes da soma de duas ou várias “micro-histórias”, cada uma configurada em “módulos” narrativos protagonizados por um mesmo personagem-narrador; os módulos se alternam, embaralhando ou combinando as várias micro-histórias, segundo uma ordem binária simétrica (“Um ponto no círculo”), matemático-geométrica (“Pentágono de Hahn”) ou aleatória (“Perdidos e Achados”). Em todos os casos ressaltam-se características essenciais do hipertexto: além da combinatoriedade, a caracterização da estrutura modular reticular, que permite (ou mesmo prevê) uma multilinearidade potencial, ou seja, a possibilidade de múltiplos percursos de leitura, e a multiplicidade de perspectivas; a consequente espacialização da narrativa e a sugestão da ordenação do labirinto potencial numa estrutura organizada em rede.

Podemos portanto definir tais textos como “narrativas combinatórias hipertextuais”, e ratificar que todas podem ser consideradas exemplos do modelo

que Calvino aplica para definir o “hiper-romance”. Naturalmente fazemo-lo libertando-nos dos canônicos grilhões de extensão e gênero, pois naturalmente não pretendemos elevar o “Conto barroco”, por exemplo, ao gênero “romance”; mas tão somente assinalar que corresponde ao **modelo** calviniano de “máquina para multiplicar as narrações”.

A mesma denominação de “narrativa combinatória hipertextual” (e pelos mesmos motivos) parece ser adequada também – aliás, principalmente – aos livros de Calvino imediatamente posteriores a *Le cosmicomiche*, ou seja, *Il castello dei destini incrociati* (1969) e *Le città invisibili* (1972), dificilmente classificáveis sob os rótulos convencionais de “romance” ou “novela” ou “contos”. Ambos são configurados, segundo uma regra combinatória pré-estabelecida, em módulos semi-autônomos, que podem ser lidos como “contos” ou “retratos” “completos”; mas essa autonomia ou completude só é válida internamente ao contexto delimitado pela “moldura”, que garante a coerência de cada módulo e vincula sua autonomia à coesão (combinatória) com o todo. Esse mesmo processo, ou jogo entre fragmento e todo, módulo e moldura, aliado à concepção de autonomia vinculada, será o fundamento sobre o qual será edificado o hiper-romance.

Os hiper-romances de Calvino e de Lins: contabilizando as diferenças

Uma (entre tantas que não contemplamos) grande diferença entre os hiper-romances de Calvino e de Lins é que no caso de Calvino a separação entre mundo escrito e mundo não escrito é muito nítida, muito distinta, enquanto no caso de Lins há uma clara tentativa de harmonia total entre mundo escrito e mundo não escrito. O mundo não escrito de Lins é o mundo da História e das histórias, do lido, do imaginado e do vivido, que é absorvido para dentro do romance, enquanto o mundo não escrito de Calvino, no caso de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, é sempre o mundo do livro, da biblioteca, da leitura. Buscássemos uma frase de efeito para sintetizar a oposição e poderíamos dizer que no hiper-romance de Lins a literatura faz parte do mundo, enquanto no hiper-romance de Calvino o mundo, restrito, faz parte da literatura. Essa diferença, a nosso ver deve-se em grande parte à concepção que ambos têm do que seja o narrável do mundo ou de que mundo querem (*devem*) narrar, bem como do lugar do escritor nesse mundo – o lugar de

onde querem narrar: Lins busca um *entranhamento* catártico na matéria do mundo para que esta se torne matéria narrada. Calvino busca um *estranhamento* do mundo para poder equacioná-lo e somente então narrá-lo. Lins busca narrar o vivido, o vivenciado, o vivível: viver e narrar, ou seja, aprender pela experiência, organizar pela escrita. O que se vive e o que se lê são diferentes experiências que fazem parte de um único processo cognitivo, que se quer harmonizar e transformar em mundo narrado – é a busca da unidade. Por isso o narrado inclui o real e o fantástico equalizados, igualmente verossímeis num mesmo nível de realidade.

Para Calvino, nas duas últimas obras narrativas ficcionais, concluídas e publicadas ainda em vida, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Palomar*, mundo escrito e mundo não escrito tornam-se literatura; mas, ao contrário do que faz Lins em sua obra, Calvino parece resignado à impossibilidade de harmonia, e os dois mundos mantêm-se distintos: o mundo escrito é o universo de *Se una notte d'inverno*, enquanto o mundo não escrito será o universo de *Palomar*. A atitude madura calviniana de abordagem cognitiva ao mundo e transposição estética à narrativa baseia-se na observação, reflexão, descrição – mas sem contaminação, sem catarse, sem pathos; ou no máximo, como muito bem percebeu Cesare Cases, na dimensão do nietzscheano “pathos da distância”⁹⁷⁶: a participação ativa do sujeito ou é excluída ou serve apenas como momento necessário às fases seguintes.

Calvino, como sabemos, não digere bem⁹⁷⁷: corpo e mente rejeitam a incorporação visceral das coisas e substâncias do mundo, preferindo, à distância, manipular seus conceitos, observá-lo “cientificamente”, de modo que mesmo o “não escrito” do mundo é *lido*⁹⁷⁸ por Calvino e projetado no mundo escrito. Mesmo sabendo impossível, Calvino tenta cada vez mais manter-se distinto, separado do mundo observado: busca retratar uma “desarmonia pré-estabelecida”⁹⁷⁹ intelectualmente entre homem e mundo, e por isso suas últimas obras tomam a direção definida e talvez definitiva descrita sucintamente na nota explicativa de

⁹⁷⁶ Cf. NIETZSCHE, F. *Al di là del bene e del male*. Milano: Adelphi, 1976, p. 112; CASES, C. “Calvino e il ‘pathos della distanza’”, in *Patrie lettere*. Torino: Einaudi, 1958, p. 166.

⁹⁷⁷ Cf. PERRELLA, S. *Calvino*, op. cit., p. 122.

⁹⁷⁸ Também o personagem Abel se pergunta se lê no que vê, mas nesse caso o evento apresenta-se como algo excepcional, ao contrário da prática do autor Calvino, que afirma ler o mundo, continuamente, como uma enciclopédia. Cf. Nota 444.

⁹⁷⁹ *La disarmonia prestabilita* é o título do livro de Gian Carlo ROSCIONI (Torino: Einaudi, 1969) sobre a obra de Carlo Emilio Gadda. O texto de Roscioni, aliás, é citado por Calvino nas *Lezioni americane*; cf. BARENGHI, M. (Org.). *Italo Calvino: saggi*. V. I, op. cit., p. 728.

Palomar sobre a tipologia dos textos (descritivo, narrativo, meditativo), correspondentes à tipologia das experiências cognitivas (olhar, contar, refletir).

Em ambos os livros Calvino claramente aponta para uma narração do observado, do observável, do legível da literatura (*Se una notte*) e do mundo (*Palomar*). No hiper-romance *Se una notte d'inverno un viaggiatore* o mundo escrito constitui o universo de referência: o mundo *do livro* (em “todas” as suas fases e modalidades, gêneros e estilos) é “o” mundo; o “mundo não escrito” é apenas matéria do mundo escrito, somente secundariamente faz parte da trama, como tema dos inícios de romance: o mundo faz parte da literatura. Tanto é assim que a ação que o protagonista desempenha ativamente no mundo não escrito é a busca do livro, movida pela ânsia de ler; não é à toa que esse protagonista é o “Leitor”, sem outra identificação.

Todavia, ainda que filosoficamente divergentes, estruturalmente ambos os hiper-romances são, além de exemplos de romances sobre a arte de escrever romances, exemplos também de narrativas modulares combinatórias hipertextuais. *Se una notte* é a prova prática do teórico do hiper-romance, calculado em todos os detalhes e realizado com a maestria do escritor intelectual, maduro e em pleno domínio dos meios expressivos. *Avalovara*, estruturalmente mais complexo, parece levar até um pouco adiante, na prática, o que a teoria calviniana prevê para o hiper-romance. A própria concepção estrutural, com seu quadrado e sua espiral, é uma máquina para multiplicar as narrações; internamente a cada tema, a parcela de história que faz parte da história global é, por sua vez, subdividida em várias outras micro-histórias, que na somatória, ou melhor, na combinatória geral, acabam se intersecando como as malhas de uma grande rede. Assim como em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, também em *Avalovara* são muitas as histórias começadas, que poderiam, idealmente, ser desenvolvidas, cada uma um romance – ou re combinadas em modelos abertos, talvez como um jogo hipertextual matemático combinatório múltiplo enciclopédico labiríntico reticular geométrico. Hiper-romance.

E depois do hiper-romance?

Se una notte d'inverno un viaggiatore e *Avalovara* são clímax e ponto final de uma fase criativa: hiper-romance, combinatória e forma hipertextual estão, na prática, encerrados. Para ambos os autores, antigas trilhas são percorridas e

novas se abrem após o hiper-romance. Vistos em uma perspectiva ampla, entre todas as diferenças – talvez maiores e mais significativas do que as semelhanças de que, no restrito foco por nós delimitado, temos tratado – parece que novamente os textos ficcionais de Lins e Calvino apresentam alguns pontos de convergência. Embora Calvino retorne à forma breve (com *Palomar*) e Lins continue a empenhar-se no romance (com *A rainha dos cárceres da Grécia*), ambos optam por uma espécie de gênero híbrido: a narrativa-ensaio.

Para Lins (que admite o forte “lado sensual da minha natureza”⁹⁸⁰) “mundo não escrito” é mundo vivido e sentido intensamente. Mas, como tantas vezes declarou, Lins não separa o escritor do homem⁹⁸¹, e a literatura – a ficção – é seu grande valor e parâmetro: “O meu negócio é esse: eu só penso na ficção. Faço outras coisas na vida, mas só penso realmente na ficção”⁹⁸². Por isso, sensações e sentimentos encontram lugar privilegiado na construção de seus enredos, e de modo especial em *Avalovara*, em que o amor e o ódio, o nojo e a honra são literalmente viscerais⁹⁸³. Em *Avalovara* o “mundo não escrito” é o mundo do homem e da mulher e do ser hermafrodita; é o mundo das coisas e dos sentidos, das substâncias absorvidas e digeridas: das coisas “sentidas” em profundidade. Estar “dentro das tripas do cão”⁹⁸⁴ significa sentir-se intensamente no mundo da História, consciente do próprio estado (e do próprio Estado). Trazer esse mundo para o mundo escrito significa não aceitar a rendição, não aceitar a indiferença; trazer o mundo não escrito para o mundo escrito significa recusar o “acordo com os excrementos”⁹⁸⁵: mesmo em meio aos excrementos - em meio ao inferno – é preciso consciência para separar o que não é excremento – o que não é inferno - e dar-lhe espaço, e fazê-lo durar. *Através da arte*, fazê-lo durar.

Após *Avalovara*, o livro seguinte de Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia* é ainda um romance sobre o romance, sobre a leitura, sobre a crítica literária, sobre a

⁹⁸⁰ Cf. LINS, O. *Evangelho na Taba*, op. cit., p. 130.

⁹⁸¹ “A condição de escritor está ligada à condição de homem. Não se pode dissociar uma da outra.”; “O verdadeiro trabalho de ficção reflete sempre, com profundidade, os problemas mais íntimos do autor, suas angústias, suas alegrias, suas preocupações, sua vida. (...) O que sou, o que vejo, o que sinto.” LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., respectivamente p. 158 e p. 134.

⁹⁸² LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 223.

⁹⁸³ “Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim – de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: ‘A indiferença reflete um acordo, tácito e dubio, com os excrementos’. Não, não serei indiferente.” LINS, O. *Avalovara*, op. cit., p. 354.

⁹⁸⁴ Idem, ib.

⁹⁸⁵ Idem, ib.

literatura; e neste sentido dá continuidade a *Avalovara*. Mas é também um romance em que o ser humano contemporâneo ao autor, com seus dramas e tensões, sua vida quotidiana e o mundo no qual está imerso são centrais e formam a coluna vertebral que sustenta a história. Por isso, *A rainha dos cárceres da Grécia*, embora intensamente metaliterário, é um romance (ou diário? ou ensaio?) que também trata do mundo real, dos problemas de uma pobre brasileira às voltas com as imensas dificuldades e injustiças sociais de um país em grave crise moral, crise social e crise de liberdade espiritual. Em termos de estrutura da narrativa, *A Rainha* é o oposto de *Avalovara*, como afirma o próprio Lins:

“Com *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (...) parti para uma estrutura até certo ponto inversa à de *Avalovara*. Estabeleci um esquema básico e comecei a escrever, a desenvolver esse esquema, exposto, entretanto, aos acontecimentos do dia-a-dia. (...) Trata-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos, com os eventos históricos ou sem importância, de qualquer maneira um dia-a-dia. (...) é uma estrutura que, sem recusar as preocupações com o universo e o eterno, está mais voltada para o cotidiano, para o temporal, para o efêmero.”⁹⁸⁶

Osman Lins deixa ainda um romance incompleto, provisoriamente intitulado *A cabeça e o corpo*⁹⁸⁷ ou *Uma cabeça levada em triunfo*, em que volta a uma fórmula narrativa mais tradicional, porque

“Eu não acho que o escritor tenha a obrigação de sempre ir avante do que fez. Acho interessante, eventualmente, ele dar um certo recuo para consolidar posições (...). No momento, estou sentindo a necessidade de dar ligeiro recuo, consolidar concepções.”⁹⁸⁸

A cabeça poderia ser, após a rigidez do cálculo e a ênfase metaliterária de *Avalovara*, e a liberdade formal da forma diário aliada ao caráter especulativo da forma ensaio de *A rainha*, um passo adiante no progressivo retorno à concretude das coisas, às raízes de um regionalismo revisitado. Mas, sem dúvida, parecia ser “um ligeiro recuo” (não tão “ligeiro” assim) – para tomar impulso? – em relação à estrutura formal do romance.

⁹⁸⁶ LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 246.

⁹⁸⁷ Esse era, aparentemente, o primeiro título, mais sintético, pensado por Lins, depois substituído pelo mais expressivo “A cabeça levada em triunfo”. Cf. LINS, O. *Evangelho na taba*, op. cit., p. 234 e 243, bem como LADEIRA, J. G. “O novo desafio de Osman Lins. Apresentação de trechos do romance inacabado do escritor”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, nº 38, 1995, p. 223-233.

⁹⁸⁸ Idem, p. 247.

Para Calvino, após a intensa focalização na metaliteratura e no mundo do livro de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Palomar* constituirá o retorno à “materialidade das coisas”⁹⁸⁹. Em *Palomar* sua tentativa parecer ser, *silenciosamente*⁹⁹⁰, observar – ou seja, ler o mundo, os mundos –, refletir, organizar e narrar. *Palomar* será o livro da escrita do mundo, lido segundo a ótica do míope ao telescópio: observando as coisas imensamente distantes como se estivessem ali perto, e as coisas próximas como se estivessem absurdamente distantes⁹⁹¹. Essa distinção temática e formal entre os “mundos” de *Se una notte* e *Palomar* explica porque o livro, ou melhor, a literatura é escrupulosamente excluída do universo de *Palomar*. O personagem Palomar não lê, não fala de livros nem de literatura. Em outras palavras, o livro da leitura do mundo exclui o mundo da leitura⁹⁹². Os contos-ensaio são organizados em categorias, segundo uma estrutura ternária que permite uma leitura por tipo, como já indicado – o que não é suficiente, porém, para transformar o conjunto em uma narrativa combinatória hipertextual.

Após *Palomar*, de 1983, Calvino publicará, no ano seguinte, dois livros: um de ensaios, *Collezione di sabbia*, e uma nova edição de cosmicômicas, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, cujo próprio título demonstra o retorno ao modelo narrativo inaugurado em 1965. Esse livro conterá as duas últimas narrativas inéditas publicadas ainda em vida do autor. Efetivamente, apenas duas das 29 cosmicômicas desse volume são novas; as outras 27 já haviam sido publicadas anteriormente. Aparentemente essa mesma concepção guiaria também a organização do próximo livro de ficção a ser publicado por Calvino, cujo título (talvez já definitivo na mente do

⁹⁸⁹ A expressão é de Guido BONSAVER, in *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995, p. 82.

⁹⁹⁰ “O senhor Palomar espera sempre que o silêncio contenha algo a mais do que aquilo que a linguagem pode dizer”. CALVINO, I. *Palomar*. In MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. II, op. cit., p. 895.

⁹⁹¹ Em uma entrevista televisiva, ao comentário do entrevistador: “Palomar: um protagonista que parece contradizer o nome que leva...”, Calvino responde: “De fato. Monte Palomar é o nome de um observatório astronômico onde está um dos maiores telescópios do mundo, e este personagem olha sobretudo as coisas próximas; e podemos dizer que olha as coisas próximas como se estivessem muito distantes, e olha as coisas distantes como se estivessem próximas”. A entrevista está disponível em: <http://www.oilproject.org/lezione/intervista-ad-italo-calvino-il-visconte-dimezzato-e-palomar-922.html>.

⁹⁹² Isso não é verdade para todas as aventuras do senhor Palomar, mas nos referimos aqui somente àquelas escolhidas por Calvino para compor o livro, excluídas todas as outras publicadas previamente em quotidianos. Recorda Fabio Pierangeli, p. ex., que no episódio intitulado *Dietro il retrovisore*, o senhor Palomar repete os versos do poeta Eugenio Montale, muito amado por Calvino. Cf. PIERANGELI, F. *La metamorfosi e l'idea del nulla*. Catanzaro: Rubbettino Ed., 1997, p. 151.

autor) seria “I cinque sensi”⁹⁹³ (“Os cinco sentidos”), mas depois publicado póstumo, em 1986, como *Sotto il sole giaguaro*⁹⁹⁴ (“Sob o sol jaguar”). Dos três contos, relativamente longos, dois já haviam sido publicados na íntegra (“Il nome, il naso”, em 1972 e “Sapore sapere”, em 1982), e um em versão abreviada (“Un re in ascolto”, escrito originalmente como *libretto* de ópera, publicado em 1984)⁹⁹⁵. Calvino, que revia e alterava seus textos até mesmo quando já estavam sendo impressos, deixa, além dos inéditos “concluídos”, anotações e títulos de “dezenas de livros”⁹⁹⁶ que “tinha na mente”⁹⁹⁷, de modo que não se pode, desejando uma margem razoável de certeza, prever que direções iria tomar a produção do “esquilo da pena”, morto ao 62 anos.

A julgar pelo que Lins e Calvino deixaram escrito ou esboçado, nada leva a crer (nem se pode excluir) que a fase da geometria e da matemática, da combinatória e do hipertexto teriam continuidade. Mas essa é apenas mais uma tentativa de especulação, de hipótese, apenas um dos enredos potenciais. Porque, assim como alguns de seus últimos personagens, os autores aprenderam (bem demais!) a arte de morrer, deixando em aberto infinitas histórias possíveis. Afirmar que “a morte precoce de Lins é a maior tragédia literária brasileira, nossa maior perda cultural”⁹⁹⁸, e que “a Europa considera a morte de Calvino como uma calamidade para a cultura”⁹⁹⁹ pode até parecer um pouco exagerado, mas sem dúvida dá a medida do sentimento de ausência diante de potencialidades interrompidas cedo demais, para nós leitores, ávidos de multiplicarmo-nos, escritos e lidos, re combinados e redivivos, em outras vidas, em outros mundos.

⁹⁹³ Claudio MILANINI nos informa que Calvino mantinha em seu arquivo pessoal, em sua casa em Roma, uma pasta com o título “I 5 sensi”, com material relacionado ao tema, além dos três contos já escritos. Cf. MILANINI, C. “Note e notizie sui testi – Racconti per ‘I cinque sensi’”, in _____. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. III, op. cit., p. 1215.

⁹⁹⁴ “Sotto il sole giaguaro” é um dos títulos conferidos por Calvino ao conto, como resulta do caderno de anotações do autor: “17-19 de julho acabo conto SAPORE SAPERE ou Sotto il sole giaguaro”; na pasta em que se encontravam os originais havia duas cópias, cada uma com um dos títulos. Mas a primeira publicação (Revista *FMR*, junho de 1982) levou o título “Sapore sapere”. “Sotto il sole giaguaro” foi o título preferido pela viúva, Esther Calvino, para o volume póstumo. Cf. MILANINI, C. “Note e notizie sui testi – Racconti per ‘I cinque sensi’”, op. cit., p. 1218.

⁹⁹⁵ Cf. MILANINI, C. “Note e notizie sui testi – Racconti per ‘I cinque sensi’”, op. cit., p. 1214. Milanini informa ainda que a primeira versão de “Un re in ascolto” havia sido escrita por Calvino em 1977.

⁹⁹⁶ PERRELLA, S. *Calvino*. Bari: Laterza, 1999, p. 175.

⁹⁹⁷ Idem, ib.

⁹⁹⁸ JATOBÁ, V. “Livros de João Ubaldo Ribeiro”, artigo publicado em *Terra magazine*, disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3899366-EI12510,00-Livros+de+Joao+Ubaldo+Ribeiro.html>

⁹⁹⁹ VIDAL, G. “La morte di Calvino”, in *Sagarana*, revista cultural literária, disponível em: <http://www.sagarana.it/rivista/numero3/saggio1.html>.

O mundo não escrito encolheu com a morte de Calvino e de Lins; em compensação, o mundo escrito, brasileiro e italiano e mundial, ampliou-se graças aos tempos e espaços, aos labirintos e redes, mapas e bibliotecas surgidos da imaginação e da técnica, do rigor e da arte desses autores. Afinal, no mundo escrito a morte de um autor não é ponto final, apenas reticências da multiplicidade...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE OSMAN LINS:

- LINS, Osman. *Avalovara*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Evangelho na Taba. Outros Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *O Fiel e a Pedra*. 5ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Os gestos*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Guerra sem Testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. *Do ideal e da glória. Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1977.
- _____. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Letras e Artes, 1964.
- _____. *L'isola nello spazio*. Palermo: Sellerio editore, 2000.
- _____. *Marinheiro de Primeira Viagem*. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1980.
- _____. (Org.). *Missa do galo – variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. *Misteri di santa Joana Carolina*. Genova: Casa editrice Marietti, 1999.
- _____. *Nove, novena: narrativas*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. *O visitante*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955.
- _____. e LADEIRA, Julieta de Godoy. *La paz existe?* São Paulo: Summus editorial, 1977.

DE ITALO CALVINO:

CALVINO, Italo. "Abbiamo vinto in molti", in *L'Unità*, edição da Ligúria, 5 de janeiro de 1947.

_____. *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984.

_____. *Comment j'ai écrit un des mes livres*. Paris: La bibliothèque Oulipienne, n. 20, 1983.

_____. "Comment j'ai écrit un des mes livres", in *Nuova corrente*, 99, 1987.

_____. *Cosmicomiche vecchie e nuove*. Milano: Garzanti, 1984.

_____. *I libri degli altri*. Torino: Einaudi, 1991.

_____. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1947.

_____. *Il visconte dimezzato*. Torino: Einaudi, 1952.

_____. *I nostri antenati*. Torino: Einaudi, 1960.

_____. *La giornata di uno scrutatore*. Torino, Einaudi, 1963.

_____. *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*. Torino: Einaudi, 1968.

_____. *La nuvola di smog e La formica argentina*. Torino: Einaudi, 1965.

_____. *La strada di San Giovanni*. Milano: Mondadori, 1995.

_____. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 2002.

_____. *Le cosmicomiche*. Torino: Einaudi, 1965.

_____. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 1988.

_____. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Torino: Einaudi, 1963.

_____. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002.

_____. "Se una notte d'inverno un narratore", in *Rivista Alfabeta*, dez. 1979.

_____. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori, 2002.

_____. "Se una notte d'inverno un viaggiatore: l'autore risponde ai suoi critici", in *Tuttolibri* de 28 de julho de 1979.

_____. "Sotto quella pietra", in *La Repubblica*, 15 de abril de 1980.

_____. *Sulla fiaba*. Torino: Einaudi, 1988.

_____. *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*. Parma: Franco Maria Ricci Editore, 1969.

_____. *Ti con zero*. Torino: Einaudi, 1967.

_____. *Una pietra sopra – discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980.

_____. *Italo Calvino. – lettere 1940 – 1985*. Milano: Mondadori, 2000. Edição organizada por Luca BARANELLI.

_____. *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. I. Milano: Mondadori, 1991. Edição organizada por Claudio MILANINI.

_____. *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. II. Milano: Mondadori, 1992. Edição organizada por Claudio MILANINI.

_____. *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. III. Milano: Mondadori, 1994. Edição organizada por Claudio MILANINI.

_____. *Italo Calvino: saggi 1945 – 1985*. Vol. I. Milano: Mondadori, 1995. Edição organizada por Mario BARENGHI.

_____. *Italo Calvino: saggi 1945 – 1985*. Vol. II. Milano: Mondadori, 1995. Edição organizada por Mario BARENGHI.

_____. *A trilha dos ninhos de aranha*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Eremita em Paris - páginas autobiográficas*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

_____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: De Agostini, 2003.

_____. *Todas as cósmicas*. Trad. Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOBRE OSMAN LINS:

ALMEIDA, Cristina Lúcia. *Paginário. A imaginação crítica em Osman Lins e Italo Calvino*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins: a chama grega do cárcere Brasil*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2005.

_____. (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. *O Espaço Geométrico e o Espaço Mítico em Nove, novena*. Dissertação de Mestrado. The University of Texas, Austin, 1978.

_____. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. “A casa do romance e suas séries industriais: *Avalovara* como *objet d’art*”, in FONSECA, Maria Augusta (Org.). *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin, 2003.

ANDRADE, Fábio Cavalcante. *Ordem sinuosa – o barroco em Avalovara*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

ANTÔNIO, João. “Os sinais de *Nove, novena*”, in *Jornal do Brasil*, ed. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1966.

ARAÚJO, Laís Correa de. “O mito e a realidade do escritor”, in *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 21 de novembro de 1976.

BARBOSA, João Alexandre. “*Nove, novena, novidade*”, in *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 12 de novembro de 1966; depois in LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

CALHMAN, Adelaide. “Literatura e arquitetura: o ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’ e a catedral de Brasília”, in ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Nas trilhas da Poética de Osman Lins*. Goiânia: Editora da UCG, 2009.

CANDIDO, Antonio. “A espiral e o quadrado”, in LINS, Osman. *Avalovara*. 2 ed. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1973.

CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins - Poética de la lectura*. Rosário: Laborde, 2007.

CARONE, Modesto. “*Avalovara: precisão e fantasia*”, in ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

CINTRA, Ismael Ângelo. *O Foco Narrativo na Ficção: uma Leitura de Nove, novena de Osman Lins*. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 1978.

COSTA, Deane M. F. de. *O nervo exposto da literatura: a representação da condição de escritor periférico em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins*. Tese de Doutorado em Literatura. Brasília: UNB, 2004.

DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas - movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: UNB, 2000.

DIMAS, Antônio. "O novo livro de Osman Lins, meio romance, meio apostila", in *O Estado de São Paulo*, 5 de fevereiro de 1977.

FARIA, Zênia de, e FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). *Osman Lins: 85 anos - A Harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

FERREIRA, Ermelinda. "A Dama e o Unicórnio: Literatura e Imagem na obra de Osman Lins", in *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, maio/junho de 1998.

_____. *Cabeças compostas. A personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio: O Autor, 2000.

_____. "O retrato perdido na origem da criação da personagem osmaniana", in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, número 15, Brasília, Editora da UNB, set/out de 2001.

_____. (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.

FRITOLI, Luiz Ernani. "O código Osman: criação e cálculo no Retábulo de Santa Joana Carolina", in *Jornal AL - UNESP de Assis*, nº 01, maio 2006.

_____. "De Tróia a Vitória de Santo Antão: *O fiel e a pedra* entre a ética e a estética". *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Vol. 25, nº 34, jan-dez. 2005, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG.

_____. *Do ideal e da obra. Visualidade e conformação do espaço literário em "Retábulo de Santa Joana Carolina", de Osman Lins*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2004.

_____. "Os mistérios da pintura escrita na narrativa de Osman Lins: a poética da écfrasis", in *Revista Letras*, n. 69, maio-ago 2006, Ed. UFPR.

_____. "Os gestos, de Osman Lins: um exercício de percepção do outro", in *Jornal Espaço Plural*, v. VII. Unioeste Rondon, 2007.

GOMES, Leny da Silva. "Avalovara: a espacialização da narrativa". In ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

_____. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1998.

GOTLIB, Nádia Battella. “De Engenho a Engenho”, in *Revista Letras*, Recife, 1989.

HILL, Telênia. *Osman Lins*. Rio de Janeiro: Agir, 1986. Coleção Nossos Clássicos.

IGEL, Regina. *Osman Lins - Uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz/INL, 1988.

KIRSCH, Gaby. *Poética da tradução e recepção estética: Nove, novena na França e na Alemanha*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 1998.

_____. “Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã”, in ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

LADEIRA, Julieta de Godoy. “O novo desafio de Osman Lins. Apresentação de trechos do romance inacabado do escritor”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, nº 38, 1995.

_____. “Um autor adiante de seu tempo”, in Suplemento Cultural do *Diário Oficial de Pernambuco*, maio-junho de 1998, ed. especial dedicada a Osman Lins.

LE MOS, Gilvan. “Informação sobre *Nove, novena*”, in *Jornal do Comércio*, 21 de maio de 1967.

_____. “Meu amigo Osman Lins”, in Suplemento Cultural do *Diário Oficial de Pernambuco*, maio-junho de 1998, edição especial dedicada a Osman Lins.

LINS, Ângela. “O homem que escrevia livros de fogo”, in FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

LINS, LETÍCIA. “Quando o escritor é pai”, in FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

LINS, Litânia. “Fazia questão de que não perdêssemos o sonho”, in FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

MACHADO, Álvaro Manuel. “Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana”, in *Colóquio/Letras* 33, set. 1966.

MARQUART, Rosa Walda Abreu. *O fiel e a pedra e as epopéias clássicas: diálogos e tessituras*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2008.

MARTINS, Wilson. “Siga a bula”, in *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 14 de abril de 1974.

MEDEIROS, Ana Cláudia. “Religiosidade e ritualismo no romance *O visitante*, de Osman Lins”, in FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.

MOISÉS, Massaud. “Um grande romance”, in *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 8 de fevereiro de 1964.

MOURA, Ivana. *Osman Lins, o matemático da prosa*. Recife: Prefeitura do Recife/Secretaria de Cultura/Fundação de Cultura, 2003.

NASCIMENTO, Esdras. “Osman Lins”, in *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26/08/1963.

NITRINI, Sandra. “O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de *Marinheiro de primeira viagem*)”, in ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

_____. *Poéticas em Confronto - Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec/INL, 1987.

_____. (Org.). *Transfigurações – ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec/FAPESP/CAPE, 2010.

_____. “Viagem real, viagens literárias – Osman Lins na França e o *Marinheiro de primeira viagem*”, in Suplemento Cultural do *Diário Oficial de Pernambuco*, maio-junho de 1998, edição especial dedicada a Osman Lins.

NUNES, Benedito. “Narração a muitas vozes”, in *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 4 de fevereiro de 1967.

OLIVEIRA, Lauro. “Osman Lins: ética na vida e na ficção”, in ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

PAES, José Paulo. “Palavra feita vida”, Posfácio à 4ª edição de LINS, Osman. *Nove, novena. Narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PAZ, Martha Costa Guterres. *Avalovara: leituras musicais*. Dissertação de Mestrado em Letras. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2010.

PEREIRA, Éder Rodrigues. *A chave de Jano – os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Prefácio” à edição francesa de *Nove, novena*, intitulada *Retable de Sainte Joana Carolina*. Paris: Denoel, 1971.

RABASSA, Gregory. “Osman Lins and *Avalovara*: the shape and shaping of the novel”, in *World Literature Today*, 53, winter 1979.

RAMOS, Ricardo. “Nove, novena”, in *O Estado de São Paulo*, 08 de abril de 1967.

ROSENFELD, Anatol. “O olho de vidro de Nove, novena”, in *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 6 e 12 de dez. de 1970.

SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete. Reflexões sobre a contribuição artística de Osman Lins*. Fortaleza: UFC, 2000.

SIMONS, Marisa. *Amor e arte: a subversão da forma em Nove, novena*. Tese de doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 2004.

_____. *As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas, 1999.

SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do Teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 2003.

_____. *Tempo de Avalovara (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, 2007.

STOLOWICKI, Christophe. “Retable de Sainte Joana Carolina d’Osman Lins”, in *Combat*, Paris, 24 février 1972, *Apud* KIRSCH, G. “Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã”, in ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

ZILBERMAN, Regina. “Processos técnicos e cosmovisão”, in *Caderno de Sábado do Correio do Povo*. Porto Alegre, 30/09/1978.

SOBRE ITALO CALVINO:

ACCROCCA, Elio Filippo. *Ritratti su misura*. Venezia: Sodalizio del libro, 1960.

ALBERTI, Maria et alii. *Sfida al labirinto: la scrittura di Italo Calvino*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni, 2009.

ALBORINI, Franca; CRAPIZ, Romeo; DE MARCHI, Mirka. “*Le città invisibili*” di Italo Calvino e la molteplicità conoscitiva. Udine: Editrice Universitaria Udinese Srl, 2005.

ALMANZI, Guido. “Il mondo binario di Italo Calvino”, in *Paragone*. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura. Anno XXII, n. 258, agosto 1971.

ARAGONA, Raffaele (Org.). *Italo Calvino. Percorsi potenziali*. San Cesario di Lecce: Piero Manni, 2008.

ASOR ROSA, Alberto. *Stile Calvino*. Cinque studi. Torino: Einaudi, 2001.

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

BARBARO, Patrizio; PIERANGELI, Fabio. *Italo Calvino. Biografia per immagini*. Cavallermaggiore: Gribaudo, 2000.

_____.; _____. *Italo Calvino: la vita, le opere, i luoghi. Biografia per immagini*. Milano: Gribaudo, 2009.

BARENGHI, Mario. *Calvino*. Bologna: Il Mulino, 2009.

_____. "Italo Calvino e i sentieri che si interrompono", in *Quaderni piacentini*, n° 15, Piacenza: 1984.

_____. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino, 2007.

_____.; BELPOLITI, Marco (Orgs.). *"Alì Babà", progetto di una rivista 1968-1972*. Milano: Marcos y Marcos, 1998.

BARONI, Giorgio. *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1988.

BARTH, John. "La letteratura della pienezza", in CARAVETTA, P. e SPEDICATO, P. (Orgs.). *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. Milano: Bompiani, 1984, p. 86-89.

BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi, 1996.

BENABOU, Marcel. "L'Oulipo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino", in ARAGONA, Raffaele (Org.). *Italo Calvino. Percorsi potenziali*. San Cesario di Lecce: Piero Manni, 2008.

_____. "Si par une nuit d'hiver un oulipien", in *Magazine littéraire*, 274, fev 1990.

BENEDETTI, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

BENUSSI, Cristina. *Introduzione a Calvino*. Roma: Laterza, 2002.

BERARDINELLI, Alfonso. "Calvino moralista. Ou, como permanecer sãos depois do fim do mundo", in *Novos Estudos Cebrap*, n° 54, jul 1999, trad. Maria Betânia Amoroso.

_____. *Nel caldo cuore del mondo. Lettere sull'Italia*. Roma: Liberal Libri, 1999.

BERNARDINI NAPOLETANO, Francesca. *I segni nuovi di Italo Calvino. Da "Le cosmicomiche" a "Le città invisibili"*. Roma: Bulzoni editore, 1977.

BERTONE, Giorgio. *Il castello della scrittura*. Torino: Einaudi, 1994.

_____. "Presentazione del convegno", in *Italo Calvino – la letteratura, la scienza, la città*. Atti del convegno nazionale di studi di San Remo. Genova: Casa Editrice Marietti, 1988.

- BONSAVER, Guido. *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1995.
- BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia, 1972.
- BORSELLINO, Nino. *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*. Modena: Mucchi, 1991.
- BOTTA, Anna; SCARPA, Domenico (Orgs.). *Calvino newyorkese – Atti del colloquio internazionale “Future perfect: Italo Calvino and the reinvention of the literature”*, New York University, 12-13 aprile 1999. Cava de’ Tirreni: Avagliano Editore, 2002.
- BRESCIANI CALIFANO, Mimma. *Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino*. Firenze: Le Lettere, 1993.
- BRIGANTI, Paolo. “La vocazione combinatoria di Italo Calvino”, in *Studi e problemi di critica testuale*, n. 24, aprile 1982.
- BUCCIANTINI, Massimo. *Italo Calvino e la scienza*. Roma: Donzelli editore, 2007.
- CASES, Cesare. “Calvino e il ‘pathos della distanza’”, in *Patrie lettere*. Torino: Einaudi, 1958.
- CENTOFANTI, Fabrizio. *Italo Calvino. Una trascendenza mancata*. Firenze: Editrice Clinamen, 2011.
- CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim? Uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno, de Italo Calvino*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CHESSA WRIGHT, Simonetta. *La poetica neobarocca in Calvino*. Ravenna: Longo Editore, 1998.
- CHIARELLI, Stefania. *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino: uma alegoria contemporânea*. Caxias do Sul: EDUCS, 1999.
- CORTI, Maria. “Testi o macrotesti? I racconti di Marcovaldo”, in *Strumenti critici*, 27, 1975.
- _____. *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978.
- DEIDIER, Roberto. *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*. Palermo: Sellerio Editore, 2004.
- DI BARI, Luca. *Lo scoiattolo della penna*. Lecce: Pensa multimedia srl, 2010.
- DI CARLO, Franco. *Come leggere I nostri antenati*. Milano: Mursia, 1978.
- ERULI, Brunella (Org.). *Attenzione al potenziale: il gioco della letteratura*. Firenze: Marco Nardi editore, 1994.
- FALASCHI, Giovanni. (Org.). *Italo Calvino – Atti del convegno Internazionale*. Firenze: Garzanti, 1988.

- FILIPINI, Enrico. Intervista a Esther Calvino, in *La Repubblica*, 14 de junho de 1987.
- FORTINI, Franco. “Breve secondo Novecento”, in LENZINI, Luca (Org.). *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori, 2003.
- FRASSON-MARIN, Aurore. *Italo Calvino et l’imaginaire*. Genève-Paris: Editions Slatkine, 1986.
- FRITOLI, Luiz Ernani. “O desencantamento da história: literatura e resistência no primeiro romance de Calvino”, in *Línguas & Letras*, UNIOESTE, 2008, v. 1.
- FUSCO, Mario. “Il castello di carte di Italo Calvino”, in *Sigma*, n.1, aprile 1981.
- GIUNTA, Claudio. “Le ‘Lezioni americane’ 25 anni dopo: una pietra sopra?” *Rivista Belfagor*, n. 390, anno LXV. Firenze: Leo Olschki, 2010.
- GREIMAS, Algirdas Julien. “Avis au lecteur”, in *Nuova corrente*, 99, 1987.
- GREMIGNI, Elena. *Italo Calvino – la realtà dell’immaginazione e le ambivalenze del moderno*. Firenze: Le lettere, 2011.
- GROSSI, Lina. *Italo Calvino: il sapore del racconto. Le ricette delle fiabe italiane*. Torino: Il Leone verde edizioni, 2011.
- GUGLIELMI, Angelo. “Domande per Italo Calvino”, in *Alfabeta*, n. 6, ott 1979.
- IOZZI, Adriana. *A poética da reescritura: uma leitura pós-moderna de Le città invisibili* de Italo Calvino. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 1998.
- KLEIN, Adriana Iozzi. *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, 2004.
- LACIRIGNOLA, Carla. *Italo Calvino e i cavalieri fantastici*. Bari: Stilo editrice, 2010.
- LAVAGETTO, Mario. *Dovuto a Calvino*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- LENZINI, Luca (Org.). *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori, 2003.
- LOLLI, Gabriele. *Discorso sulla matematica. Una rilettura delle Lezioni americane di Italo Calvino*. 2ª ed. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.
- MILANINI, Claudio. *L’utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti, 1995.
- MONDELLO, Elisabetta. *Italo Calvino*. Pordenone: Studio Tesi, 1990.
- MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino*. Belo Horizonte: Tradução Planalto, 2007.
- MUSARRA-SCHROEDER, Ulla. *Calvino tra i cinque sensi*. Firenze: Franco Cesati, 2010.
- _____. *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell’opera di Italo Calvino*. Roma: Bulzoni, 1996.

OSSOLA, Carlo. "L'invisibile e il suo 'dove': 'geometria interiore' di Italo Calvino", in *Lettere italiane*, aprile-giugno 1987.

_____. *Figurato e rimosso*. Bologna: Il Mulino, 1988.

_____. *Molteplicità e coerenza. Il lascito di Calvino al XXI secolo*. Torino: Giappichelli Editore, 2010.

PAVESE, Cesare. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1962.

PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Roma-Bari: Ed. Laterza, 1999.

PETERSEN, Lena Waage, e GRUNDTVIG, Birgite. "Italo Calvino. Dipingere con parole, scrivere con immagini", in *Rivista Nuova Prosa*, n. 42, numero especial dedicato a Italo Calvino. Milano: Greco Editori, 2005.

PIACENTINI, Adriano. *Tra il cristallo e la fiamma. Le Lezioni americane di Italo Calvino*. Firenze: Atheneum, 2002.

PIAZZA, Isotta. *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*. Milano: Unicopli, 2009.

PIERANGELI, Fabio. *La metamorfosi e l'idea del nulla*. Catanzaro: Rubbettino Editore, 1997.

PILZ, Kerstin. *Mapping complexity. Literature and science in the works of Italo Calvino*. Leicester: Troubador, 2005.

PISTACCHI, Massimo (Org.). *Encuentro con Italo Calvino*. Milano: Electa, 1999.

PONTI, Annalisa. *Come leggere "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*. Milano: Ugo Mursia Editore, 1991.

RICCI, Franco. *Painting with words, writing with pictures. Work and Image in the work of Italo Calvino*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

ROSCIONI, Gian Carlo. "Calvino editore", in FALASCHI, G. (Org.). *Italo Calvino – Atti del convegno Internazionale*. Firenze: Garzanti, 1988.

SALINARI, Carlo. *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli: Morano, 1967.

SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth. *Italo Calvino – voluntad e ironía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SANTSCHI, Madeleine. "Je ne suis pas satisfait de la littérature actuelle en Italie", in *Gazette de Lausanne*, 3-4 de junho de 1967.

SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Bruno Mondadori, 1999.

SEGRE, Cesare. "Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori", in *Strumenti critici*, 39, out. 1979.

STAROBINSKI, Jean. "Prefazione" a MILANINI, C. (Org.). *Italo Calvino – romanzi e racconti*. Vol. I. Milano: Mondadori, 1991.

TORNABUONI, Lietta. "Calvino, l'occhio e il silenzio", in *La Stampa*, 25 nov. 1983.
 ZINATO, Emanuele. *Conoscere i romanzi di Calvino*. Milano: Rusconi, 1997.

GERAL:

AJELLO, Nello. *Intellettuali e PCI. 1944-1958*. Roma-Bari: Laterza, 1979.
 ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Roma: Newton compton, 1993.
 ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
 BALLESTRINI, Nanni; GIULIANI, Alfredo (Orgs.). *Gruppo 63 – l'antologia*. Milano: Edizioni Testo & Immagini, 2002.
 BARILLI, Renato; GUGLIELMI, Angelo. *Gruppo 63. Critica e teoria*. Milano: Feltrinelli, 1976.
 BARTEZZAGHI, Stefano. *Immensi ingranaggi. Caillois, il gioco, la circoscrizione dell'assoluto*. Milano: Marcos y Marcos, 2004.
 BARTHES, Roland. *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi, 1988.
 _____. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, s/d.
 _____. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, Collection "Tel Quel", 1970.
 _____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
 BAUMAN, Zigmunt. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
 _____. *Liquid life*. Cambridge: Polity Press, 2005.
 BENUSSI, Cristina; ZACCARIA, Giuseppe. *Per studiare la letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2002.
 BERARDINELLI, Alfonso. *50 anni di letteratura italiana (1945-1995)*. Ciudad del México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
 BERNARD, Michel. "Lire l'hypertext", in VUILLEMIN, A.; LENOBLE, M. (Orgs.). *Littérature et informatique: la littérature générée par ordinateur*. Paris: Artois, 1995.
 BOLTER, Jay David. *Lo spazio dello scrivere*. Milano: Vita & Pensiero, 2002.
 BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
 BORGES, Jorge Luis. *Outras inquições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
 _____. "La biblioteca di Babele", in *Finzioni*. Trad. it. Franco Lucentini. Torino: Einaudi, 2006.

- _____. *Tutte le opere*. Vol. I. Milano: Mondadori, 1984.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDI, Cesare. *Teoria generale della critica*. Torino: Einaudi, 1974.
- BRESCIA, Teodoro. “Il vero significato dell’Arepo Sator, il quadrato magico”, in *Mystero*, anno V, n. 60, maggio 2005.
- _____. *I misteri del cristianesimo*. Firenze: MIR, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”, in *Revista Travessia*, nº 33. Pós-graduação em Letras, UFSC, ago-dez. 1996, p. 11-41, tradução de Rafael Lopes Azize.
- CADIOLI, Alberto. *Il critico navigante*. Milano: Marietti, 1998.
- CAILLOIS, Roger. *Les jeux e les hommes. La masque et le vertige*. Paris: Gallimard, 1967.
- CALABRESE, Omar. *L’età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987.
- _____. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CALABRESE, Stefano. *L’idea di letteratura in Italia*. Milano: Mondadori, 1999.
- CAMMILLERI, Rino. *Il quadrato magico*. Milano: Rizzoli, 1999.
- CAMPAGNOLI, Ruggero (Org.). *Oulipiana*. Napoli: Guida, 1995.
- CAMPAGNOLI, Ruggero; HERSANT, Yves. *OULIPO. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcrezioni)*. Bologna: CLUEB, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.
- CARNERO, Roberto; LADOLFI, Giuliano. *Sentieri narrativi del novecento*. Novara: Interlinea srl edizioni, 2001.
- CASADEI, Alberto. *La critica letteraria del Novecento*. Bologna: Il Mulino, 2001.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CATALANO, Gabriele. *Teoria della critica contemporanea. Dalla stilistica allo strutturalismo*. Napoli: Guida, 1974.
- CECCHI, Emilio. *Antologia della “Ronda”*. Firenze: Cassieri, 1955.
- _____. *Messico*. Milano: Adelphi, 1985.
- CESERANI, Remo et alii. “Il canone del moderno”, in OLIVIER, U. O. (Org.). *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. Milano: Bruno Mondadori, 2001.

- CESERANI, Remo. "Qualche considerazione sulla modernità liquida", in _____. *La modernità letteraria*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 6ª ed. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Il gioco del mondo*. Trad. Flaviarosa N. Rossini. Torino: Einaudi, 1966.
- CORTI, Maria. *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978.
- _____. *Ennio Flaiano. Opere – scritti postumi*. Milano: Bompiani, 1988.
- _____ e SEGRE, Cesare. *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino: ERI, 1978.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1994.
- DIONISOTTI, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1999.
- ECO, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 2004.
- _____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contermporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectivas, 2010.
- _____. *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2002.
- ELIOT, Thomas. Stearns. "Tradition and the individual talent", in *The Sacred Wood*. London: Methuen, 1972.
- FERNANDEZ, Dominique. *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*. Milano: Lerici editore, 1960.
- FLAIANO, Ennio. *Opere – scritti postumi*. Milano: Bompiani, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- _____. *A arqueologia do saber*. 5ª ed. Trad. Luís Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCHET, Max-Pol. *L'art Amoureux des Indes*. Lausanne: Clairefontaine, 1957.
- FRANCESE, Joseph. *Cultura e politica negli anni cinquanta: Salinari, Pasolini, Calvino*. Roma: Lithos editrice, 2000.
- FRANK, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature" in *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963.

- GADDA, Carlo Emilio. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano: Garzanti, 1957.
- GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.
- _____. *Figure III*. Trad. Italiana Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976.
- _____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.
- _____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria A. Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- GENTILI, Sandro. *La critica letteraria del Novecento (1900-1960)*. Firenze: Le Lettere, 1996.
- GRAMSCI, Antonio. *I quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 1948-1951.
- GUIDUCCI, Amanda. *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*. Milano: Feltrinelli, 1967.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: Univ. Chicago Press, 1993.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York/London: Routledge, 1988.
- IANELLI, Nicola. *Sator – Epigrafe del culto delle sacre origini di Roma – la genesi e il significato del quadrato magico svelati nella teoria della correlazione astronomica*. Foggia: Bastogi, 2009.
- JANSEN, Monica. *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: Cesati, 2002.
- MALLA, Kalyana. *Ananga-ranga: tratado hindu do amor conjugal*. Trad. Olívio Tavares de Araújo. Brasília: Ed. de Brasília, s/d.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- LANDOW, George P. *L'ipertesto: tecnologie digitali e critica letteraria*. Milano: Mondadori, 1998.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. "Apresentado Eco", in *Língua e literatura* - Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, a. 1, nº 1. IEB-USP, São Paulo, 1972.

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

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

LUKÁCS, Gyorgy. *Goethe e il suo tempo*. Milano: Mondadori, 1949.

_____. *Il marxismo e la critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1953.

_____. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1963.

_____. *Prolegomeni a una estetica marxista*. Roma: Editori Riuniti, 1951.

_____. *Teoria del romanzo*. Roma: Newton Compton Italiana, 1962.

LUPERINI, Romano. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida, 2005.

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

_____. *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli, 1979.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

MARABINI, Claudio. *La chiave e il cerchio. Ritratti di scrittori contemporanei*. Milano: Rusconi Editore, 1973.

MATERAZZI, Melfino; PRESUTTI, Giovanni. *Forme e figure della critica letteraria italiana*. Torino: Thema, 1999.

MATTHEWS, Harry; BROTHIE, Alastair. *OULIPO Compendium*. London: Atlas Press, 2005.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisele. *La pensée de l'image: signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes: PUV, 1994.

McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York-London: Methuen, 1987.

MILANINI, Claudio (Org.). *Neorealismo - poetiche e polemiche*. Milano: Il saggiatore, 1980.

MISLER, Nicoletta. *La via italiana al realismo. La politica culturale e artistica del PCI dal 1944 al 1956*. Milano: Mazzotta, 1973.

MITCHELL, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

NABOKOV, Vladimir. *Bend Sinister*. New York: Henry Holt, 1947.

_____. *I bastardi*. Milano: Rizzoli, 1967.

NELSON, Theodor. *Literary machines 93-1*. Sausalito (CA): Mindful Press, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Al di là del bene e del male*. Milano: Adelphi, 1976.

NIEVO, Ippolito. *Confessioni di un italiano*. Torino: Einaudi, 1964.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

NYCE, James M.; KAHN, P. (Orgs.). *From Memex to Hypertext: Vannevar Bush and the Mind Machine*. Boston: Academic Press, 1991.

_____; _____. *Da Memex a hypertext: Vannevar Bush e la macchina della mente*. Padova: Muzio, 1992.

OLIVIERI, Ugo O. (Org.). *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. Milano: Mondadori, 2001.

PANEK, Bernadette. "Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto", in *Revista Ars*, vol. 4, nº 8, 2006.

PAUTASSO, Sergio. *Le frontiere della critica*. Milano: Rizzoli, 1972.

PEREC, Georges. "La chose", *Magazine littéraire*, 316, dez. 1993.

_____. Entrevista à revista polonesa *Literatura na Swiecie*, abril de 1981.

_____. *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978.

_____. *A vida modo de usar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PETRUCCIANI, Mario. *Scienza e letteratura nel secondo novecento. La ricerca letteraria in Italia tra algebra e metafora*. Milano: Mursia, 1978.

PIERANGELI, Fabio. *Ultima narrativa italiana (1983-2000)*. Roma: Ed. Studium, 2000.

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

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

PROPP, Vladimir. *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi, 1966.

PUPPO, Mario. *La critica letteraria del Novecento*. Roma: Studium, 1978.

QUENEAU, Raymond. *Cent milles milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961.

_____. *Segni, cifre e lettere e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1981.

RAVEGNANI, Giuseppe. "La Ronda", in *Almanacco Letterario Bompiani*, 1960.

- RIFFATERRE, Michael. "L'illusion d'ekphrasis", in MATHIEU-CASTELLANI, G. *La pensée de l'image: signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes: PUV, 1994.
- ROSCIONI, Gian Carlo. *La disarmonia prestabilita*. Torino: Einaudi, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROUBAUD, Jacques. ε. Paris: Gallimard, 1967.
- SANTOS, Boaventura de Souza. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. *A crítica da razão indolente contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.
- SAPEGNO, Natalino. "La prosa d'arte", in _____. *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1949.
- SAPORTA, Marc. *Composizione n.1*. Trad. it. di Ettore Capriolo. Milano: Lerici, 1962.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SCHERER, Jacques. *Le Livre de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1978.
- SCHWARTZ, Roberto. "Leituras em competição", in *Novos Estudos CEBRAP*, nº 75, jul. 2006.
- SCIASCIA, Leonardo. *Il giorno della civetta*. Torino: Einaudi, 1961.
- SCRIVANO, Riccardo. "La Ronda e la cultura del XX secolo", in *Rassegna Lucchese*, n. 15, 1955.
- SOCCI, Antonio. *La guerra contro Gesù*. Milano: Rizzoli, 2011.
- VIOLA, Italo. *Critica letteraria del novecento*. Milano: Mursia, 1969.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli, 1958.
- VUILLEMIN, Allain; LENOBLE, Michel. (Orgs.). *Littérature et informatique: la littérature générée par ordinateur*. Paris: Artois Presses, 1995.
- WANDELLI, Raquel. *Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar*. Florianópolis: Editora da UFSC/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Avventure di idee*. Milano: Bompiani, 1997.
- ZDANOV, Andrei. *Politica e ideologia*. Roma: Edizioni Rinascita, 1949.
- ZELLINI, Paolo. *Breve storia dell'infinito*. Milano: Adelphi, 1980.
- ZUBIAURRE, Maria Teresa (Org.). *El Espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SITES CONSULTADOS:

Accademia della crusca, site oficial: <http://www.accademiadellacrusca.it/>

ALBANI, Paolo. “La letteratura potenziale”, artigo disponível em: <http://www.paoloalbani.it/Letteraturapotenziale.htm> *letteratura potenziale*.

ANIS, Jacques. “L’ipertesto come ipermetáfora”, in *Bollettino ‘900 - Electronic journal of ‘900 Italian Literature*, disponível em: <http://www3.unibo.it/boll900/2005-i/anis/html>.

BAROZZI, Marco Fulvio. “La letteratura combinatoria”, disponível em: http://www.fisicamente.net/SCI_SOC/index-1758.htm.

BARTEZZAGHI, S. “Calvino giocatore: regole e giochi della scrittura nello spazio”, disponível em: http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/bartezzaghi.pdf.

BUSH, Vanevar. *As we may think*, disponível em <http://www.ps.uni-saarland.de/~duchier/pub/vbush/vbush.shtml>.

CALVINO, I. Entrevista disponível em: <http://www.oilproject.org/lezione/intervista-ad-italo-calvino-il-visconte-dimezzato-e-palomar-922.html>.

CHACON, Maria Luíza Assunção; OLIVEIRA, Andrey Pereira. “O neobarroco em ‘Conto barroco ou unidade tripartita’ de Osman Lins”, in *Anais do VI Colóquio de Estudos Barrocos*. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br/wp-content/uploads/2011/09/ANAIS-DO-VI-COLOQUIO-BARROCO.pdf>.

CINATO, Carlo. “Cos’è un iperromanzo”, disponível em: <http://www.parolata.it/>

CORTÁZAR, Julio. Entrevista disponível em: <http://leer-y-charlar.foroespana.com/t304-rayuela-julio-cortazar>.

DI GESÙ, Matteo. “La fine dei generi, i generi della fine”, in *Arco Journal* (Università di Palermo), disponível em http://www.arcojournal.unipa.it/index_it.html.

ECO, Umberto. *Il Gruppo 63, quarant’anni dopo* (2003), disponível em: <http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20Gruppo%2063,%20quarant'annin%20dopo.pdf>.

GOMES, Leny da Silva. “Uma rede no ar – os fios invisíveis da opressão em *Avalovara*, de Osman Lins”, Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, disponível em: <http://www.um.pro.br/avalovara/>

JATOBÁ, Vinícius. “Livros de João Ubaldo Ribeiro”, artigo publicado em *Terra magazine*, disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,OI3899366-EI12510,00-Livros+de+Joao+Ubaldo+Ribeiro.html>

MARTINES, Andrea. *La Letteratura Combinatoria*. Disponível em: http://www.teloos.it/company/la_letteratura_combinatoria/htm.

ODIFREDDI, Piergiorgio. *Italo Calvino - se una notte d'inverno un calcolatore*. Disponível em: http://www.asia.it/media/documenti/docs_odifreddi/calvino.pdf

PAZ, Martha Costa Guterres. "O relógio de Julius Heckethorn e a sonata de Scarlatti", disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0899-1.pdf>,
_____. "O relógio musical de Julius Heckethorn: mediações tecnológicas", disponível em: [http://www.uniritter.edu.br/eventos/linguagem/anais_artigos/ARTIGOS /M/Martha%20Costa%20Guterres%20Paz%20.pdf](http://www.uniritter.edu.br/eventos/linguagem/anais_artigos/ARTIGOS/M/Martha%20Costa%20Guterres%20Paz%20.pdf)

PEREIRA, Eder Rodrigues. "O livro como forma – Matrizes e Marginalia da estrutura de *Avalovara*", disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0184-1.pdf>.

PILZ, Kerstin. "L'ipertesto: genere letterario marginale o emergente? Un'indagine sugli ipertesti di Italo Calvino", in *Bollettino '900 – Electronic Newsletter of '900 Italian Literature*. Disponível em: <http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/>.

PLACIDO, B. "La precisione é utile, parola di Calvino". Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/09/24/la-precisione-utile-parola-di-calvino.html>

RABASSA, Gregory. Entrevista a *The Feed Book Issues*, disponível em:

http://www.feedmag.com/book2/re_rabassa.html

RIVA, Massimo. "Decameron web", disponível em:

http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/index.php

RÒTH, Màrton. "Realtà, finzione e riscrittura: il labirinto della letteratura nel *Conte di Montecristo* di Calvino". Artigo disponível em:

http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/21_Roth.pdf.

RUSSELLO, Elisa. *Italo Calvino e l'iper-romanzo*. Disponível em:

<http://www.tesionline.it/default/tsi>.

SCARPA, Domenico. *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978*. Disponível em: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Scarpa.pdf>.

SOUZA, Eneida Maria de. "Saberes narrativos". *Semear*, nº 7, 2002. Disponível em: www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7sem_03.html.

VIDAL, Gore. "La morte di Calvino", in *Sagarana*, revista cultural literária, disponível em: <http://www.sagarana.it/rivista/numero3/saggio1.html>.