

# Uma rede que serve de passagem e sustentáculo

Maria Elisa Rodrigues Moreira

UFMG (Bolsista CNPq)

Jacques Fux

UFMG (Bolsista Capes)



**RESUMO:** – Inicialmente este texto traça uma aproximação entre literatura e hipertexto a partir dos conceitos de escrita e leitura na obra do escritor italiano Italo Calvino, tomando como exemplos principais os livros *O castelo dos destinos cruzados*, *O cavaleiro inexistente* e *Se um viajante numa noite de inverno*. Tomando o hipertexto, segundo Pierre Lévy, como uma metáfora válida para situações que envolvem a produção de sentido, utiliza-se o mesmo como operador conceitual para transitar pelo espaço de produção de saberes que é a obra de Italo Calvino, abrindo com isso novos caminhos para se pensar a escrita, a leitura e a própria literatura. Posteriormente estende-se essa reflexão à participação de Calvino no grupo literário-matemático francês OULIPO e às relações entre hipertexto e combinatória, ressaltando a potencialidade produtiva do texto literário. Dessa forma, indica-se uma via distinta para utilização do hipertexto como instrumental para se abordar a literatura e seu ensino.

**Palavras-chave:** Hipertexto; Leitura; Escrita; Italo Calvino; OULIPO

**ABSTRACT** – Initially, this text concerns the nexus between literature and hypertext as processes of reading and writing in the works of Italo Calvino. According to Pierre Levy, hypertext can be understood as a metaphor for the production of meaning. Following Levy, this paper applies hypertext as a conceptual and methodological operator to Calvino's work. Afterwards, we analyse his participation in the OULIPO, in addition to the relationship between hypertext and combinatorics.

**Keywords:** Hypertext; Reading; Writing; Italo Calvino; OULIPO

---

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

ITALO CALVINO

A teoria de redes tem se mostrado um rico instrumental de análise para as mais diversas áreas do conhecimento, inclusive a literatura, uma vez que pensar o mundo através do modelo reticular abre caminhos para múltiplas possibilidades de construção coletiva da subjetividade e do conhecimento. Dentre os diversos modelos que podem ser vinculados às teorias de rede, um dos que tem se mostrado mais profícuo no âmbito da literatura é o hipertexto. Relacionado à ampliação das novas tecnologias e à informatização da sociedade, o modelo hipertextual – conforme tratado por Pierre Lévy (1996) – apresenta elementos que o tornam um valioso instrumento para se pensar nas possibilidades que a literatura traz para a produção de conhecimento no mundo contemporâneo.

Ao partirmos da caracterização elaborada por Pierre Lévy do hipertexto como uma “metáfora válida para todas

as esferas da realidade em que significações estejam em jogo” (LÉVY, 1996, p. 25), é possível estabelecermos algumas aproximações e desvios em relação à literatura, através de zonas de aproximação e distanciamento que podem ser pensadas tanto no tocante à obra literária quanto em relação às possibilidades de experiências de leitura que ela pode proporcionar.

Escrita e leitura, por exemplo, são questões caras aos estudos literários, sobre as quais é possível encontrar perspectivas teóricas de abordagem muito distintas entre si, que se aproximam em um ponto: a importância nas mesmas do papel dos sujeitos responsáveis pelos dois procedimentos – o autor e o leitor –, cujos lugares são estabelecidos e discutidos relativamente ao texto que os determina. A cada nova corrente, num ir e vir contínuo, um dos elementos da tríade literária é eleito como critério primordial de análise e interpretação: o autor, o texto ou

o leitor. É possível, nesse sentido, traçar um panorama sucinto de perspectivas teóricas-limite, continuamente entremeadas por posições menos rígidas, capazes de estabelecer o diálogo entre as anteriores, como faz Antoine Compagnon em seu *O demônio da teoria* (COMPAGNON, 2001).

Diante dessas diferentes possibilidades teóricas e dos conhecimentos por elas engendrados no tocante à escrita e à leitura, entretanto, a narrativa ficcional permite a tessitura de novos saberes, que se articulam no âmbito da própria narrativa, estabelecendo com as diversas teorias diálogos reticulares nos quais se mesclam os limites entre teoria e ficção, num movimento fluido e dinâmico. É o caso de *O castelo dos destinos cruzados* (1994a), em que os papéis do autor e do leitor tornam-se, simultaneamente, tema narrativo e objeto de reflexão, possibilitando, por meio de sua leitura e de conexões com outras obras de Calvino e com diversas escolas teóricas, a constituição de outros saberes da escrita e da leitura.

### **Jogo de palavras: o anel de Moebius e o OULIPO**

Em *O castelo dos destinos cruzados*, escrita e leitura aparecem como dois movimentos intercambiáveis de um mesmo jogo narrativo, do qual a obra resulta como produção colaborativa entre autor e leitor. As possibilidades e os limites formais impostos pela estrutura narrativa escolhida para a obra – a combinatória e o baralho de tarô – são explorados esteticamente e criativamente, contribuindo para o desenvolvimento da temática literária como objeto da ficção: o autor utiliza a estrutura criada como elemento propiciador da discussão, como mote para o jogo reflexivo sobre leitura e escrita.

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

Leitura e escrita aparecem então como as duas faces de um mesmo jogo: a obra é produto do diálogo entre autor e leitor, só existe em função da atuação desses dois sujeitos, cujos papéis estão em constante troca de posições. O personagem autor que conta sua história através das cartas é, no momento seguinte, o personagem leitor que

procura, como o narrador, interpretar a história que se desenrola à sua frente e, mesmo no eixo da narrativa literária, o narrador atua ao mesmo tempo como leitor de uma história que passa a narrar.

Ao dizermos que autor e leitor, nessa obra, participam do mesmo jogo em igualdade de condições, é importante esclarecermos o tipo de autor que se encontra na reflexão calviniana: o autor de Calvino não se caracteriza por noções de autoridade e propriedade de um sentido unívoco da obra. Estamos diante de um autor que atua coletiva e solidariamente com leitor e texto no engendramento da narrativa literária.

O leitor e o autor de *O castelo dos destinos cruzados* são, nesse sentido, oulipianos: enquanto o leitor busca desvendar e entrar nos mistérios e problemas matemáticos propostos, o autor desenvolve um texto seguindo regras e restrições pré-estabelecidas, estrutura que podemos perceber também em *Se um viajante numa noite de inverno* (1999a). Aqui é importante também enfatizarmos a relação entre o hipertexto e as práticas literárias do OULIPO, pelas quais se constroem narrativas reticulares e potenciais a partir de restrições matemáticas e combinatórias.

O OULIPO é um grupo matemático-literário, fundado na França na década de 1960, e que trabalha com estruturas bem definidas e acordadas anteriormente. Para compor um texto os oulipianos utilizam-se de certos *contraintes*, restrições, que segundo eles têm por objetivo ajudar no desenvolvimento de seu trabalho, como afirmar Raymond Queneau:

Uma outra ideia muitíssimo falsa que mesmo assim circula atualmente é a equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e libertação; entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em obedecer cegamente a qualquer impulso é na realidade uma escravidão. O clássico que escreve a sua tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve aquilo que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora (QUENEAU *apud* CALVINO, 1995a, p. 261).

O próprio Italo Calvino, que também foi membro do OULIPO,<sup>1</sup> aborda a questão da presença de elementos combinatórios e da potencialidade da narrativa, que pode ser assim conceitualmente aproximada de um hipertexto:

A estrutura é liberdade, produz o texto e ao mesmo tempo a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Esta é a novidade que se encontra na ideia da multiplicidade “potencial” implícita na proposta da literatura que venha a nascer das limitações

<sup>1</sup> Dizemos membro pois, segundo as regras do próprio OULIPO, não há como os participantes saírem do grupo: mesmo depois de mortos eles continuam membros. Além disso, é interessante observar que cada ano corresponde a cem anos oulipianos, de forma que os encontros do OULIPO já duram 49 séculos oulipianos!

que ela mesma escolhe e se impõe. Convém dizer que no método do “OULIPO” é a qualidade dessas regras, sua engenhosidade e elegância que conta em primeiro lugar. Em suma, trata-se de opor uma limitação escolhida voluntariamente às limitações sofridas impostas pelo ambiente (linguísticas, culturais, etc.). Cada exemplo de texto construído segundo regras precisas abre a multiplicidade “potencial” de todos os textos virtualmente passíveis de escrita segundo aquelas regras e de todas as leituras virtuais desses textos (MOTTE, 1998, p. 12, tradução nossa).

Calvino entrou oficialmente no grupo em 1973, a partir de quando escreveu algumas de suas obras explicitamente utilizando-se de *contraintes* oulipianas. *Se um viajante numa noite de inverno*, por exemplo, é um hiper-romance que se constrói seguindo um modelo previamente determinado, como um algoritmo: em uma das coletâneas produzidas pelo OULIPO, Calvino mostra como construirá seu livro – as relações entre os personagens de cada capítulo e a estrutura geral do livro apresentam-se exatamente como um algoritmo.

Já em *O castelo dos destinos cruzados*, o autor italiano irá construir uma máquina narrativa, também segundo os moldes do OULIPO:

A ideia de utilizar o tarô como uma máquina narrativa combinatória me veio de Paolo Fabbri (...). Delas retive principalmente a ideia de que o significado de cada carta depende de que ela se coloca em relação às outras cartas que a precedem e a que a procedem; partindo dessa ideia, procedi de maneira autônoma segundo as exigências do meu texto (CALVINO, 1994a, p. 152).

Calvino compartilhava também a importância dos *contraintes* nas obras literárias, da aplicação de regras e dos procedimentos combinatórios: “eu compartilhava com o OULIPO muitas ideias e predileções: a importância dos *contraintes* nas obras literárias, a aplicação meticulosa de regras de jogos estritos, o retorno aos procedimentos combinatórios, a criação de novas obras utilizando materiais já existentes” (OULIPO, 1981, p. 384, tradução nossa).

Em *As cosmiômicas* (1994b), por exemplo, encontramos outro procedimento oulipiano: o nome do personagem principal do livro é um palíndromo, *Qfwfq*, restrição de escrita que aparece também no nome de outras personagens. *Qfwfq* se apresenta em várias épocas, em vários lugares e sob várias formas (ou não-formas), formando uma rede de saberes atemporais. A partir de conjecturas e leis físicas, o personagem recorda momentos marcantes de sua evolução juntamente com as dos universos (difícil nomear, já que ele “brinca” de construir universos com suas partículas formadoras). Assim escreve Jacques Jouet<sup>2</sup> em *Europe*, sobre este livro e outros de Calvino:

*Qfwfq* é um bom exemplo da invenção axiomática de Calvino. Um personagem interessante, um personagem revelador será um personagem forçado, no sentido onde o *contrainte* que exerce sobre ele parece, a primeira vista, um deficiente, uma limitação de possibilidades, mas paradoxalmente se revela fecundo de, pela energia necessária, compensar a sua deficiência ele mesmo. É a criança num mundo adulto na *A trilha dos ninhos de aranha*, e as duas meias porções do *Visconde Partido ao Meio*, a inexistência mesmo do *Cavaleiro Inexistente* ou a limitação voluntária em nível territorial do *Barão nas árvores*. Acontece que esses personagens impedidos são reveladores das causas de todo impedimento ou de toda tragédia. O Visconde (na sua parte boa) se recorda de sua antiga condição, diz: “Eu era inteiro, eu não compreendia” (JOUET, 1997, tradução nossa).

O palíndromo também é perceptível nos diversos movimentos de leitura das cartas do tarô em *O castelo*, no qual as narrativas iconográficas podem ser lidas em ambos os sentidos, assim como um hipertexto em que é possível chegar-se ao mesmo destino através de caminhos distintos.

Entretanto, ainda que em muitos momentos na obra de Italo Calvino se enfatize o papel do leitor na literatura, como se pode depreender das referências anteriormente apontadas, essas narrativas cruzam-se com outras que reforçam a importância do autor, daquele que narra, ainda que este se encontre numa posição de deslocamento constante, como ocorre com Irmã Teodora em *O cavaleiro inexistente* (1999b) ou nos ensaios dedicados a analisar as obras de diversos escritores de todo o mundo, como os reunidos em *Por que ler os clássicos* (1995a). Além disso, o próprio Calvino imprime em suas obras características autorais bem definidas, fato que inclusive ficcionaliza ironicamente em *Se um viajante numa noite de inverno*:

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

O autor de Calvino é um vetor de constante mobilidade, e é justamente nessa mobilidade que irá estabelecer com o leitor o diálogo que torna possível seu reconhecimento. Esse *looping* contínuo caracterizado pela mistura das funções de autor e de leitor, pela “passagem contínua de dentro para fora, como num anel de Moebius” (LÉVY, 1996, p. 45) parece ser o traço fundamental das reflexões sobre escrita e leitura engendradas por Calvino.

O anel de Moebius é também uma figura importante para tentarmos entender o processo lógico de um hipertexto.

<sup>2</sup> Membro do OULIPO, de acordo com o oulipo.net.

Descoberta pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius em 1865, a faixa de Moebius faz parte da topologia, um ramo da matemática que estuda as propriedades de superfícies que permanecem invariantes quando sofrem deformações contínuas. Para construirmos tal figura, basta pegar uma faixa retangular de papel e unir suas pontas para formar um “anel”, conforme a fig. 1 abaixo. Se unirmos as pontas da maneira usual, juntando A com C e B com D, teremos um anel circular comum: uma faixa sem fim, com lado de dentro e de fora. Mas, se antes dermos na faixa um meio giro, e então juntarmos os pontos A com D e B com C, o resultado será a faixa de Moebius.

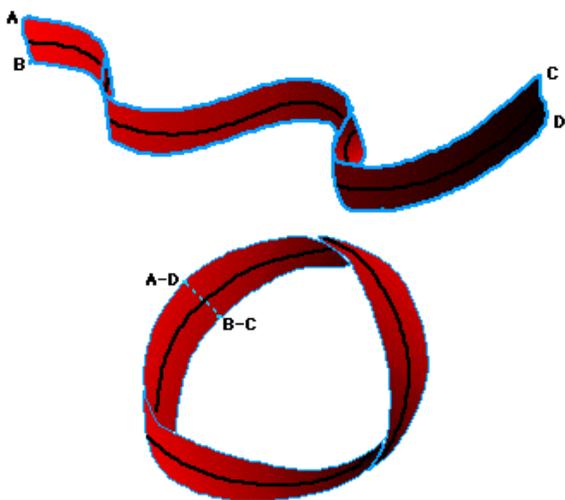


Figura 1 – Faixa de Moebius

A primeira coisa que se nota na faixa de Moebius é que ela só tem um lado: é possível ir de um ponto de um “lado” da faixa a qualquer ponto do “outro” lado através de um caminho contínuo, sem nunca perfurar a superfície nem passar pela fronteira. Ou seja, a faixa de Moebius não tem um lado de “dentro” nem um lado de “fora”, mas um único lado. Além disso, ela tem uma única borda. Mais interessante ainda é o que ocorre se tentarmos cortar a faixa ao meio. Obtemos um único objeto contínuo: um anel que tem dois meio giros. Esse novo objeto não é uma faixa de Moebius genuína, pois possui dois lados distintos. Mas se cortamos a faixa de Moebius numa linha que dista 1/3 da borda, teremos dois anéis entrelaçados: uma verdadeira faixa de Moebius é um anel que tem dois meio giros.

O anel de Moebius é um dos conceitos matemáticos presentes no OULIPO e com o qual Calvino irá trabalhar em *O castelo dos destinos cruzados*, *Se o viajante numa noite de inverno* e *As cidades Invisíveis*, por exemplo: nessas obras verifica-se a técnica da *mise en abyme*, uma história dentro de outra história num processo infinito de multiplicação; no entanto, todas essas histórias participam

de uma mesma faixa principal, todas se situam num mesmo lado do anel.

Outro exemplo interessante para pensarmos a escrita e a leitura a partir da obra do escritor italiano é o projeto *Fábulas italianas* (CALVINO, 1995b), realizado por determinação editorial ao longo de dois anos, visando a publicação de uma antologia italiana de contos populares. Publicado integralmente em 1956, o livro foi acompanhado por uma introdução na qual Italo Calvino apresenta um histórico de seu processo de pesquisa e escrita, fazendo considerações teóricas e metodológicas. A respeito desses “contos da boca do povo” (p. 15), em sua “infinita variedade e infinita repetição” (p. 13), o autor tece comentários que propiciam uma reflexão acerca das discussões da autoria, da escrita e da leitura. As fábulas, narrativas populares geralmente não atribuídas a um autor e sim a uma memória coletiva são, conforme Calvino, “iguais em todos os lugares” (p. 17). Ao mesmo tempo, porém, a fábula sempre “está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada” (p. 18).

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

(...) a novela vale por aquilo que nela tece e volta a tecer quem a reproduz, por aquele tanto de novo que a ela se agrega ao passar de boca em boca (CALVINO, 1995b, p. 20).

(...) o folclore toma consciência da parte que, no próprio existir de uma tradição de narrativa, ocupa a criação poética de quem narra, (...) do contador ou da contadora, com estilo e fascínio próprios. E é por intermédio dessa pessoa que se permuta a sempre renovada ligação da fábula atemporal com o mundo de seus ouvintes, com a história (CALVINO, 1995b, p. 22).

Nesse processo, escrita e leitura aproximam-se dos estudos sobre o hipertexto e do que Pierre Lévy chama “efeito Moebius”, um movimento de “passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior”, no qual “os limites não são mais dados” e “as fronteiras nítidas dão lugar a uma fractalização das repartições” (LÉVY, 1996, p. 24-25). Leitura e escrita funcionam assim, na obra de Calvino, como elementos de um jogo construído com base na fluidez e na mistura de funções, como um processo em que o resultado depende do agenciamento coletivo de conhecimentos múltiplos.

Sob a perspectiva do hipertexto, escrita e leitura podem ser compreendidas como processos que não se enquadram em definições rígidas, uma vez que seus sujeitos estão constantemente mudando atitudes e funções

em razão do coletivo no qual atuam. A escrita, entendida como um processo de virtualização da memória e do saber estabelece, entre este e seu sujeito, uma distância que permite o desenvolvimento de uma tradição crítica, ao mesmo tempo em que torna a discussão sobre a autoridade e a intenção fora de propósito. A leitura, por seu turno, aparece como uma forma de atualização desse texto escrito, resolvendo “de maneira inventiva e sempre singular o problema do sentido” (LÉVY, 1996, p. 35):

Lemos ou escutamos um texto. O que ocorre? Em primeiro lugar, o texto é esburacado, riscado, semeado de brancos. São as palavras, os membros de frases que não captamos (no sentido perceptivo mas também intelectual do termo). São os fragmentos de texto que não compreendemos, que não conseguimos juntar, que não reunimos aos outros, que negligenciamos. De modo que, paradoxalmente, ler, escutar, é começar a negligenciar, a desler ou desligar o texto.

Ao mesmo tempo em que o rasgamos pela leitura ou pela escuta, amarrotamos o texto. Dobramo-lo sobre si mesmo. Relacionamos uma à outra as passagens que se correspondem. Os membros esparsos, expostos, dispersos na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costuramos-los juntos: ler um texto é reencontrar os gestos têxteis que lhe deram seu nome (LÉVY, 1996, p. 35-36).

Esse movimento de leitura que manipula o texto, que o esburaca, rasga, dobra e costura é semelhante ao procedimento narrativo de *O castelo dos destinos cruzados* e de outras obras de Calvino, no qual escrita e leitura se encontram e por vezes se confundem como as duas faces de um anel de Moebius, para continuarmos utilizando a metáfora de Lévy e a forma matemática apresentada. A figura final do livro, na qual se apresenta a mesa do castelo repleta de cartas e plena de histórias, é uma matriz de textos, um manancial de escritas e leituras possíveis, um universo de possibilidades narrativas disponíveis a autores e leitores que se disponham a tecê-las, a explorar sua potencialidade, a inscrevê-las dentro e fora do Moebius narrativo da literatura.

### **Leitura, escrita: ficções, percursos e costuras**

Os saberes sobre escrita e leitura que podemos apreender a partir da obra de Italo Calvino disseminam-se por seus textos, às vezes contraditoriamente, revelando concepções abertas e móveis, objetos de reflexão permanente para o escritor. Partindo da imagem do “efeito Moebius” por meio da qual associamos leitura e escrita em *O castelo dos destinos cruzados*, procuraremos traçar por outras de suas obras um percurso hipertextual em que passagens múltiplas permitam uma tessitura particular do texto, de forma a identificar em suas obras outros caminhos que levem ao pensamento da escrita e da leitura.

A escrita é constantemente referida por Calvino como um processo de relação com o mundo que exige, geralmente, um incansável burilar da palavra – segundo Calvino, para escrever é fundamental um projeto bem definido, ao qual o autor deve dedicar-se até alcançar seu objetivo, questão que deixa transparecer em *Seis propostas para o próximo milênio*:

Para mim, exatidão quer dizer principalmente três coisas:

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

O papel do autor fica aí bem claro, com a responsabilidade de uma precisão que não evoca um embotamento da pluralidade de leituras possibilitadas por uma obra; a escrita depende de planejamento e dedicação intensos, capazes de permitir que se chegue a um resultado ótimo, a uma obra que corresponda aos desejos do autor e que, ao mesmo tempo, não cerceie o leitor em seu contato com a mesma:

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

Em outros momentos, entretanto, Calvino afirma que esse projeto não garante ao autor a autoridade e o domínio sobre os sentidos de sua escrita: “a palavra escrita tem sempre presente a anulação da pessoa que escreveu ou daquela que lerá” (CALVINO, 1994a, p. 133). Ao escrever um texto, ao mesmo tempo em que inscreve nessa escrita seu tempo, seus objetivos e suas intenções, o autor simultaneamente liberta a palavra e liberta a si mesmo da palavra, de forma que sempre é possível uma leitura de seu texto na qual apareça algo que ele próprio não sabia que ali podia estar. O sentido do texto produz-se, assim, exatamente nesse movimento de liberdade propiciado pela escrita, pelo distanciamento entre autor e palavra que ela permite, em cujos vãos podem sempre se inscrever leituras outras:

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

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

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

A escrita constitui-se, assim, num espaço de diálogo entre o novo e o já dito, constantemente retomado, tornando-se também uma releitura de tudo o que já se produziu, de tudo o que compõe o cenário cultural no qual o artista se insere. Novidade e repetição mesclam-se na produção de uma escrita que é ao mesmo tempo autoral e coletiva, passível de novos sentidos a cada leitura que dela se realiza. Conforme Nascimento, é justamente nesse revirar o subsolo da escrita para produzir o inesperado que se caracteriza a literatura:

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

(...)

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

Apoiar-se sobre um solo artístico comum do qual nasceriam todas as obras, no entanto, não anula o autor, que “para fazer vir à tona a voz, para existir como personalidade poética independente, começa a estabelecer relação com um modelo ou com vários modelos” (CALVINO, 2001, p. 1803, tradução nossa). E o próprio Calvino aponta, dentre suas obras, momentos em que a temática da reescritura, do refazer literário se torna patente:

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

Se acompanharmos a discussão em sua narrativa ficcional, ganha relevo a obra *O cavaleiro inexistente*

(1999b), espécie de representação poética do ato da escrita. O livro narra a história de Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, que não existe: Agilulfo não passa de uma armadura branca, brilhante e vazia. Com esta personagem, Calvino inicia uma reflexão metaficcional sobre a escrita através do personagem narrador do romance, irmã Teodora, uma freira trancafiada em um convento que narra não apenas a história de Agilulfo, mas a história da escrita da história. Ela ficcionaliza suas dificuldades, os processos que a guiam, a forma como o enredo se constitui diante do papel – enfim, ela discute a escrita em suas mais diversas facetas, explicitando seu papel de autora desde o momento em que se apresenta ao leitor:

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

Consciente de que “o real e o autêntico são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 40), a narradora incorpora essa reflexão à história que conta. Ao desconstruir o processo da escrita, a narrativa autonomiza o campo da ficção, desvendando a si mesma e evidenciando seu caráter de convencionalidade:

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

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

(...)

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

Criação que não encontra referente concreto, o cavaleiro inexistente não possui “dentro nem fora”, só existe devido ao nome que ostenta: Agilulfo Emo Bertrando dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez. Agilulfo encarna em sua própria “inexistência” a questão da ficção. Não por acaso a forma de seu desaparecimento

ao final do livro: acusado de não ter realizado os feitos que justificariam sua nomeação e sendo, portanto, seu nome inexistente, o cavaleiro desaparece afirmando: “– Não voltarão a ver nem a mim! – diz. – Não tenho mais nome! Adeus! – E penetra no bosque pela esquerda.” (CALVINO, 1999b, p. 477).

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

É em direção a essa complexificação da reflexão que caminha também um diálogo entre Italo Calvino e Tullio Pericoli, publicado com o título de “Furti ad arte” (2001), que acaba por refutar escrita e leitura como movimentos estanques e pessoais: num primeiro momento Calvino afirma que, para o debate que estão travando, a noção de leitura aparece como fundamental, sendo ela mesma um roubo – existe um texto, um objeto completo, fechado, do qual por meio da leitura se apreende qualquer coisa que ele próprio já traz em si. Essa questão aparece reiteradas vezes ao longo da exaustiva reflexão acerca da literatura que Calvino realiza em *Se um viajante numa noite de inverno* (1999a), obra na qual leitura, escrita e várias outras questões relativas ao fazer literário são transformadas em matéria narrativa:

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

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

No *Viajante* Calvino narra a história do Leitor, personagem que na tentativa de levar a cabo a leitura de um livro, envolve-se numa trama que mistura falsificações, traduções, livros proibidos, leitores e escritores diversos, princípios de romances que o protagonista nunca consegue terminar de ler... Escrita e leitura, tradução, cópia, editoria, censura, academia, estilos literários perpassam a obra como objeto temático da narrativa, num movimento autorreflexivo em que se destaca mais a convivência do diverso e do múltiplo que a opção por uma ou outra perspectiva teórico-conceitual. É bastante interessante, nesse sentido, a conversa que se trava entre o Leitor e outros leitores numa biblioteca, ao final da narrativa, na qual cada um deles apresenta sua concepção de leitura,

criando uma imagem em que o diálogo entre o diverso possibilita a ampliação do saber acerca da leitura, como se pode perceber pelos trechos transcritos a seguir:

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

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

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

Cada novo livro que leio passa a fazer parte daquele livro abrangente e unitário que é a soma de minhas leituras. Isso não acontece sem esforço; para compor esse livro geral, cada livro particular deve transformar-se, relacionar-se com os livros que li anteriormente, tornar-se o corolário ou o desenvolvimento ou a refutação ou a glosa ou o texto de referência (CALVINO, 1999a, p. 259).

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

Retomando uma vez mais o diálogo “Furti ad arte”, é possível perceber o questionamento do objeto artístico

como propriedade particular e o processo de criação como individual:

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

Ao pensar o processo de produção artística – em especial a literária – como um trabalho interpessoal e coletivo, do qual participam sujeitos deslocados temporal e espacialmente, Calvino contribui para a rasura da linha que limita as funções de autor e leitor, criando um campo fronteiro no qual escrita e leitura transitam num movimento perpétuo que é fundamental para que a literatura subsista em meio às inúmeras transformações pelas quais passa contemporaneamente. Em suas obras, as discussões propostas pelas diversas escolas teóricas se misturam, apresentando uma forma de lidar com a questão que não exclua um nem outro sujeito, autor e leitor, do projeto literário, mas que coloque ambos em relação, num movimento complexo e muitas vezes contraditório do qual resulta o fato literário, movimento esse que se aproxima das teorias do hipertexto.

## Literatura, hipertexto e potencialidade

Os conceitos aqui apresentados de autor e leitor, associados ao modelo hipertextual de produção de sentido e de ferramenta de leitura podem ser aproximados de um projeto mais amplo e que vinha sendo trilhado por Calvino desde muito, aprofundando-se após seu vínculo com o OULIPO: o de potencialidade da literatura. Calvino assume a posição de que a literatura deve ser um trabalho bem definido, laborioso, construído cuidadosa e logicamente; segundo ele, ainda que não tenha o domínio do leitor e nem da literatura que produz, o autor deve pensar anteriormente em sua produção. Em *Assunto Encerrado* escreve:

As diversas teorias estéticas afirmavam que a poesia era uma questão de inspiração vinda de sabe-se lá que alturas ou brotada de sabe-se lá que profundidade ou intuição pura ou instante não identificado da vida do espírito; ou uma voz dos tempos com que o espírito do mundo decidia falar por intermédio do poeta, ou espelhamento das estruturas sociais que, sabe-se lá por que fenômeno ótico, refletia-se na página (...). A literatura, da maneira como eu a conhecia, era obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis

de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos especificamente, isto é, que derivamos de outras regras que outros seguem (CALVINO, 2009, p. 205).

A literatura, assim, é para Calvino um processo combinatório, é a construção de um grande hipertexto que, após tornado público, permite inúmeras leituras, diversas interpretações e múltiplas possibilidades. Em 1964, o também oulipiano Raymond Queneau já reclamava da falta de um maquinário sofisticado que permitisse trabalhar efetivamente a literatura a partir de sua perspectiva combinatória, elevando ao máximo sua potencialidade. Conforme o escritor, a potencialidade é incerteza, mas não falta de precisão: é possível traçar percursos que permitem que se saiba perfeitamente bem o que pode acontecer, apenas não se sabe quando nem exatamente como. É o que demonstra Queneau com o poema combinatório, *Cent Mille milliards de poèmes*, que se diferencia dos outros pelo fato de que, ao fazermos uma das milhares de combinações possíveis de versos e estrofes (são possíveis 100.000.000.000.000 de construções diferentes para o poema), por mais que o alteremos, sua estrutura, sua rima e sua composição se conservam, fato que não ocorre se utilizarmos o mesmo procedimento com um poema qualquer.

Assim funciona o hipertexto na literatura de Calvino, como o poema combinatório de Queneau: o hipertexto traça uma rede de conhecimentos, que permite interpretações e percursos os mais diversos, mas controlados. Queneau afirmava que o artista deveria ter plena consciência das regras formais de sua obra, do seu significado particular e universal e de sua influência e função; numa postura claramente relacionada à polêmica discussão com a contingência do Surrealismo, o autor recusa a inspiração, o lirismo romântico, o culto ao acaso e o automatismo. O conhecimento seria assim caracterizado pelo senso de limite e de desconfiança em relação a qualquer filosofia que clama ser absoluta, postura oulipiana que reverbera na obra de Italo Calvino, que conjuga em sua literatura a potencialidade combinatória praticada pelo OULIPO e a multiplicidade de sentidos e percursos própria do hipertexto, escritor que sabe que “o nome dos lugares muda tantas vezes quantas são as suas línguas estrangeiras; e que cada lugar pode ser alcançado de outros lugares, pelas mais variadas estradas e rotas, por quem cavalga guia rema voa” (CALVINO, 2004, p. 125).

## Referências

- CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.
- CALVINO, Italo. *As cosmiômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995a.
- CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995b.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995c.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.
- CALVINO, Italo. O cavaleiro inexistente. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. p. 367-488.
- CALVINO, Italo. Furti ad arte. In: BARENGUI, Mario (Org.). *Italo Calvino. Saggi: 1945-1985*. Milano: Mondadori, 2001. v. 2. p. 1801-1815.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- JOUET, Jacques. *L'homme de Calvino*. *Revue Europe* n°815, mars 1997. Disponível em: <http://www.ouliipo.net/document16292.html>. Acesso em 07 fev. 2010.
- LÈVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MOTTE, Warren. *OULIPO: a primer of potential literature*. Dalkey Archive Press, 1998.
- NASCIMENTO, Lyslei de Souza. Minha alma é um tinteiro seco. Disponível em: [www.rubedo.psc.br/artigosb/calvino.htm](http://www.rubedo.psc.br/artigosb/calvino.htm). Acesso em 10 fev. 2006.
- OULIPO. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Folio Essais, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido: 25.03.2010  
Aprovado: 18.04.2010  
Contato: [elisarmoreira@gmail.com](mailto:elisarmoreira@gmail.com)  
[jacfux@gmail.com](mailto:jacfux@gmail.com)