

Hiper-autor de hiper-romances

Profa. Dra. Reheniglei Rehem¹ (UESC)

Resumo:

No que se refere à arte participacionista contemporânea, teóricos e artistas começaram a dar respostas ao princípio do inacabamento da obra de arte desde o século passado. Italo Calvino, escritor que não se reconhece nas “intenções totalizantes” e nem na “verdade de completude”, responde a este caráter dialógico da obra de arte por meio da sua produção artística enquanto processo de interação entre o emissor (o autor-criador) e o receptor (o leitor co-criador).

Palavras-chave: literatura, Italo Calvino, hiper-romance.

Introdução

Antes de entrar no tema da hipertextualidade e a sua correlação com a obra de Ítalo Calvino, faz-se necessário descrever o percurso histórico do romance para se entender a inserção do termo hipertexto na literatura de ficção escrita a partir das duas últimas décadas do século passado.

Herdeiro direto da estrutura narrativa da epopéia clássica, o romance emerge – como o concebemos hoje – entre meados do século XVI. Contudo, o século do romance foi, sem dúvida, o XIX, especialmente a partir de 1850 quando este “gênero” experimentou extraordinário apogeu. Nesta trajetória surgiu um conjunto de obras-primas escritas como, por exemplo, de Cervantes, Flaubert, Zola, Dostoiévski, Tolstói, Joyce, Eça de Queirós e Machado de Assis. Escritores de épocas, estilo e temas diferentes que confirmam a idéia de Charles Baudelaire (2006) sobre a maleabilidade do gênero romanesco ao adaptar-se a todas as naturezas, abranger todos os assuntos e cujo domínio, em verdade, não tem limites.

Porém, o século XX trouxe consigo o anúncio do desaparecimento das formas narrativas e até da própria literatura. Dessa forma, pergunta-se: qual a origem dessa crise? A resposta não é simples, mas crê-se que ela se localiza no entroncamento representado pelas transformações do pensamento burguês, que não por acaso são coetâneas ao surgimento do romance. Trata-se, pois, da ânsia de dar conta da totalidade da experiência humana, filosófica, literária, estética, existencial.

E esta compreensão filosófica da perda da totalidade está representada pelo fechamento da cultura grega e do estilhaçamento do homem e do mundo pós-segunda guerra mundial. Mas o vaticínio de um apocalipse das espécies literárias fracassou, e a morte anunciada não se cumpriu. Ao inverso, nos alvares do século XXI, o romance continua cada vez mais vivo abordando novos temas e revestindo-os de novas maneiras de apresentação ficcional da realidade. Quanto à sentença “morte do romance contemporâneo”, talvez a melhor fosse “nostalgia de formação”.

Assim exposto, tomo esse raciocínio para considerar o (hiper)texto como um objeto de significação e como manifestação cultural e demanda de comunicação entre sujeitos de uma época. E, por conseqüência, a leitura deste texto como resultado de uma organização perceptiva do sujeito em face do mundo e sua conseqüente resposta. Ainda nesse direcionamento, quando observo o desenvolvimento do processo ficcional enquanto fazer criativo que na literatura se revela através da linguagem e do discurso, tenho em conta a relação texto, autor e leitor; considerando também que o ato de leitura e o ato de escrita se sustentam na interação, ou seja, em processos reciprocamente relacionados de ações sociais do escritor e do leitor, diretamente relacionados com o seu contexto.

Ressalto que não será considerado o hipertexto somente como um funcionamento textual exclusivo dos ambientes virtuais, uma vez que ele sempre esteve presente em nossa escrita, nas iluminuras dos textos medievais, nas notas de rodapé, nos dicionários, na Bíblia ou em textos científicos, conforme defendem os teóricos da teoria comunicacional, Benjamin (1996), Bakhtin (1993), Genette (1982) e Liestøl (1997). Os quais, cada um ao seu modo, defendem o texto como um feixe dinâmico inaudito de novos registros lingüísticos, um novo tipo de escrita falada, novas maneiras de se expressar e de se relacionar o mundo com o outro e de perceber o mundo na sua globalidade. Gerando daí modalidades inéditas de diálogo e processos de comunicação interativos multidirecionais instaurados num hiperespaço de informação que, opondo-se à rigidez topológica de qualquer modelo linear, compartilha as propriedades dos sistemas não lineares e interativos, conforme veremos na sessão seguinte.

1 Do narrador ao navegante

Neste contexto da transição romanesca, que acompanha a evolução da técnica da escrita, Walter Benjamin (1996) apresenta uma genial aparente contradição: o advento do romance moderno representa a “morte” da figura do narrador, daquele artesão sedentário que narra sua história pessoal. Ou seja, da expressão oral da experiência, surge outro tipo, o narrador-viajante (aquele que narra a experiência do outro de outro lugar), refundindo a história da cultura do seu povo, ouvida de outro narrador que o antecedeu, configurando uma sucessão de tempo.

Visto assim, o romance já é, em sua origem, uma obra em crise, e a crítica literária não pode desconsiderar as contradições e suturas do processo histórico que têm marcado inexoravelmente a produção cultural do nosso tempo e as relações entre matéria histórica e forma literária. Daí a atualidade e o espaço hoje ocupado acerca do caráter de crise do “gênero” romance e as usuais acusações de ausência de real talento, originalidade, ou da exaustão das capacidades formais de expressão. Tais juízos, quando isolados da concretude histórica, constituem salmodia conservadora que, além de não propiciar nenhuma amplitude analítica ou entendimento conceitual, apenas repõe uma nostalgia acrítica de um paraíso perdido de existência. Há, entretanto, uma perspectiva alternativa que nos parece muito mais adequada para o equacionamento da situação atual do romance: a crítica literária exercida pela teoria pós-estruturalista sobre a crise da representação fragmentada, deslinearizada e outros sinônimos que signifiquem dissolução e ruptura, são a marca registrada da experiência estética contemporânea.

Em 1975, o teórico russo Mikhail Bakhtin publica “Questões de Literatura e de Estética” (1993) discute sobre o dialogismo no discurso romanesco. Até então a estilística permanecia surda ao diálogo, e a obra literária era concebida como um todo, fechado e autônomo, cujos elementos compunham um sistema que não pressupunha nada fora de si nem sequer outras enunciações. Essa orientação da produção literária para o dialogismo, a polifonia e a apropriação de palavras alheias provocou efeitos na crítica contemporânea que, por meio de seus numerosos representantes, reformulou os problemas da relação entre seu próprio discurso e o das obras estudadas. Nessa perspectiva, a obra em sua totalidade era um monólogo do autor independente e fechado que previa apenas um leitor passivo. O romance, considerado como um conjunto caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal, formado por unidades estilísticas de composição heterogêneas: o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos dos personagens.

Nessa linha de pensamento, usando o palimpsesto como figura, Gerard Genette (1982) formulou o conceito de transtextualidade como as relações que todo texto mantém com seu hipotexto (o texto de origem de todo discurso) enfatizando que essa “origem” é apenas alusiva: “Um texto sempre pode ser lido em outros textos e o seu contrário também” (GENETTE, 1982, p. 45). Vê-se, por-

tanto, a antecipação deste autor da noção de hipertextualidade, conceito teórico tão discutido nestas duas últimas décadas. Digamos que Genette utilizou o conceito de hipertexto – de forma não associada ao meio eletrônico – para definir a obra que nasce da relação com outra por transformação, imitação, paródia ou pastiche. Entendida, assim, a imagem do palimpsesto, enquanto material de escrita composto por sobreposições de camadas de escrituras, nos auxilia a pensar o texto no próprio meio eletrônico, onde é possível abrir simultaneamente diversas janelas e escrever sobre um texto sem “deletar” o original. O leitor passa então a navegar um hipertexto, textos dentro de textos que se interconectam por meio de nós ou *links* nos quais o novo leitor irá navegar e interagir.

2 Hiper-autor de hiper-romances

Nesta perspectiva dialógica, a obra de Calvino oferece conjunto ideal para se arriscar tal jogo de análise e leitura. Sua produção apresenta um grau de complexidade que favorece o enfrentamento das dificuldades apresentadas pelo tipo de busca proposto, ou seja, o de se verificar elementos hipertextuais em textos de literatura de ficção escrita. Sua obra em prosa apresenta surpreendente variedade de exemplos muito rentáveis para a elaboração específica que se deseja realizar: exemplos de como se constroem textos que se desdobram em outros textos que, como máscaras do escritor, dialogam com as provocações do nosso tempo e desafiam a inteligência do leitor, como, por exemplo, as romances “As cidades invisíveis” (1998) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1999).¹

O sétimo e mais recente romance de Calvino “As cidades invisíveis” narra a bela história do já envelhecido imperador tártaro Kublai Khan e do jovem viajante veneziano Marco Polo. O ambiente é de ocaso, de declínio. O grande Khan sente que se avizinha o fim de seu império, de si próprio. Marco Polo, entretanto, distrai o imperador com relatos e descrições das cidades que viu e visitou em suas andanças pelo vasto império do conquistador mongol. Kublai Khan ouve atentamente, absorve, e medita, busca estabelecer um padrão, um paradigma para o conjunto de cidades apresentadas pelo aventureiro, que acabam formando uma geografia fantástica: as cidades e a memória, as cidades e o desejo, as cidades e os símbolos, as cidades delgadas, as cidades e as trocas, as cidades e os olhos, as cidades e os nomes, as cidades e os mortos, as cidades e o céu, as cidades contínuas e por fim as cidades ocultas. O imperador logo conclui que todos esses lugares fantásticos são na verdade um mesmo e único lugar. E Marco Polo parece concordar, quando diz: “-Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco” (CALVINO, 1998, p. 114).

É o tema da multiplicidade e da completude quando mesmo toda cidade é uma cidade. E embora pareçam, à primeira vista, as cidades estejam sistematizadas numa determinada seqüência e agrupadas por estilo, não é preciso percorrer o livro em ordem predeterminada e cada breve narrativa (de cerca de três páginas) encerra em si própria toda a descrição necessária. Eis então cruzamentos entre os procedimentos narrativos desta obra com a teoria da obra aberta, do texto em movimento, no qual sempre haverá cidades construídas de forma a dar passagem a muitos outros universos, a mostrar como é possível “construir” até mesmo um universo virtual, onde cada novo tipo de cidade aparece no final de cada capítulo e em cada capítulo seguinte ele vai avançando de posição até desaparecer.

Desse modo, se torna possível ler as descrições em outra ordem, o que faz com que a obra se aproxime de noções de como o hipertexto, por conta da não-linearidade da leitura, pode ser criado em formas diferentes e percorrido por distintos leitores. Com esta obra Calvino parece ter feito as pazes e chegado a um consenso com a tensão entre a idéia humana acerca dos muitos e do uno, do

¹ Ocasionalmente poderei abreviar estes títulos para “As cidades” e “Um viajante”.

coletivo e do individual. Marco Polo, personagem, é impelido a continuar viajando, porque não pode parar. Deve prosseguir até outra cidade em que outro passado aguarda por ele, ou algo que talvez fosse um possível futuro e que agora é o presente de outra pessoa. Os futuros não realizados são apenas ramos do passado. Por fim, Khan reconhece que todas as cidades caminham na direção dos círculos concêntricos.

Mas, falar sobre o tema da hipertextualidade e da obra do Calvino é referenciar *Se um viajante numa noite de inverno* um dos seus mais conhecidos e complexos romances. Isto não somente do ponto de vista da estrutura, mas também pelo número de alusões, referências intertextuais situadas em diferentes níveis, episódios mascarados e jogos de sentidos camuflados. Nele, as marcas da literatura pós-moderna são visíveis: trata-se da metaliteratura, bricolagem, hierarquia de textos num texto, mudança da posição do autor e do leitor no processo de produção e recepção da obra literária. Entretanto, do mesmo modo que os indícios presentes neste livro põem-se a favor de tal interpretação, há minúsculas pistas estranhas a ela, as quais, mais do que empecilhos, as quais geram questões. Seriam esses índices elementos necessários à construção do texto? Ou fariam parte de uma grande “brincadeira” calviniana com seus leitores?

Para tentar responder a estas questões, inicio resumindo a história deste romance: o leitor Irnério começa a leitura de um romance e descobre que o exemplar comporta um erro de encadernação. O livro é composto apenas do primeiro caderno que se repete várias vezes, ou seja, as 32 primeiras páginas (são reproduzidas). A leitura, por conseguinte, é cortada exatamente no momento em que a ação começa a se desenvolver. O leitor apressa-se para ir à livraria trocar o seu exemplar, está impaciente para conhecer a seqüência. Na livraria conhece a Leitora, Ludmila, que está com o mesmo problema de leitura, o de saberem que o romance que começaram a ler não é de Calvino, mas, por erro editorial, a capa do livro de Calvino escondia o romance de um autor polaco desconhecido.

E a aventura da leitura entre Ludmila e Irnério continua. O Leitor não se interessa mais por aquele romance de Calvino que ele tinha a intenção de ler. Agora ele quer a continuação do livro polaco. Dão-lhe outro exemplar, mas descobre que, como o primeiro, aquele segundo livro não é mais o mesmo romance polonês, e sim um terceiro livro com o erro tipográfico de que a partir do segundo capítulo, as páginas estão impressas apenas de um lado. E os problemas continuam com pistas falsas para uma possível solução do caso. As investigações não cessam, e a confusão aumenta. O Leitor está cada vez mais envolvido na ação, se envolve nesta aventura com a Leitora e juntos partem em busca do “livro ‘total’”. Assim, decorridos muitos outros impasses, a trama termina (mas não se finda) de maneira bastante “tradicional”: o Leitor Irnério casa-se com a Leitora Ludmila e fecham o último parágrafo do último capítulo do romance com a cena de adormecerem após concluírem a leitura de um novo romance de Italo Calvino, o próprio *Se um viajante numa noite de inverno* corroborando com a circularidade da história.

Diríamos então que este romance apresenta uma síntese da estrutura narrativa do hipertexto ao combinar características do texto fragmentado, do dinamismo da leitura e da pluralidade temática. O movimento da narração, interrompido nos momentos mais interessantes, ativa não somente o Leitor, personagem, mas também envolve o leitor concreto no jogo, incitando-o a reconstruir a seqüência da história. É evidente que nesse momento cada leitor da narrativa, o do lado de “dentro”, o ficcional, e o do lado de “fora”, o real, obterá seus onze livros. Assim o número geral de leitura aumenta ao infinito, o que torna o texto absolutamente não-linear, marcando o condicional “se” (noção muito importante no romance presente no próprio título) como encontro dos onze romances. Por outro lado, o paralelismo evidente de vários *sub*-romances (chamarei assim as onze histórias incrustadas e inacabadas) que tratam do mesmo tema ou de temas parecidos com estilos diferentes provoca uma tentativa de reunir as onze histórias interligadas em uma só metanarração. Com os doze títulos – incluindo o do próprio romance “Um viajante” – chegam a formar um parágrafo coerente, vejamos:

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 numa rede de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam, no tapete de folhas iluminadas pela lua, ao redor de uma cova vazia. Que história lá em baixo espera o fim? (CALVINO, 1999: 261).

Equivalente a este jogo do Calvino, o escritor argentino Jorge Luiz Borges provoca tripudia sobre a metalinguagem no seu célebre conto *O jardim dos caminhos que se bifurcam*: “ - Numa charada cujo tema é xadrez, qual seria a única palavra proibida? – Pensei em um momento e repliquei: – A palavra “xadrez”! (BORGES, 1989, p. 147). Analogamente, consta que em “Um viajante” não há a palavra “criação” e a explicação para a ausência desta palavra-chave parece ser óbvia, pois o “Um viajante” é uma imagem incompleta do universo da criação, da escritura e da leitura. Um universo incompleto do tempo concebido como uma charada, ou parábola, cujo tema, o da criação literária, como uma causa recôndita, proíbe-lhe a menção desse nome. Nesta obra do Calvino todos os desfechos podem ocorrer, pois cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Ou, ainda, se pode reunir esses *incipits*, título de cada capítulo, em vários grupos e em seguida construir uma hipernarração para deleite do leitor.

Nesse sentido, e segundo Gunnar Liestøl (1997), na leitura de um hipertexto de ficção, o leitor não se limita a reconstruir as narrativas, ele as recria e as reinventa. No hipertexto de ficção, os princípios-chave da estruturação da narrativa e as principais operações da criação são relegados do autor para o leitor, do autor "primário" para o autor "secundário". Portanto, uma das primeiras características do hipertexto, do ponto de vista do leitor, é a sua implicação na escolha e a seleção dos diferentes modos e técnicas de construção e composição da narrativa, estratégias de criação presentes não só em “As cidades”, mas e, sobretudo, em “Um viajante” romance que além do prazer da leitura nos proporciona um ensaio metaficcional sobre o ato de ler e o ato de escrever por meio dele e de muitos outros possíveis romances de todos os tempos e estilos.

Conclusão

As considerações aqui apresentadas constituem a base teórica da proposta de analisar o texto de ficção escrita enquanto possibilidade de narrativa hipertextual caracterizadora da multiplicidade temática e da deslinearização da leitura promotoras da interatividade entre o autor e o leitor. Sobre estas características hipertextuais no texto de ficção escrita o próprio Calvino as denominou de hiper-romance dando como exemplo disto o seu romance *Se um viajante numa noite de inverno* considerando-o como uma “rede dos possíveis concentrada em poucas páginas e breves capítulos, no qual a densidade de concentração se reproduz em cada parte separada” (1998: 134).

No que concerne aos dois romances analisados, “Um viajante” e “As cidades”, Calvino apresenta o homem e o mundo contemporâneo numa dimensão crítica filtrada numa imensa ironia destacando a sua produção frente às novas tendências da arte do final desde a segunda metade do século passado.

Apresentando temas com uma incomum habilidade para a possibilidade e o acaso, tem como ponto de partida o trabalho com a linguagem. O autor também do ensaio “Seis propostas para o próximo milênio” não apenas encontrou este lugar especial como também aprendeu a construir fantásticas teias de prosa onde tudo gruda e assim, resumidamente descrito, o conjunto da sua obra manifesta o interesse pela ciência contemporânea movendo-se fora da simples representação. Por exemplo, lendo e analisando os dois romances aqui destacados vê-se que a sua arte prova que escritor e leitor podem se tornar apenas um, ou Um. Afinal, como ele próprio disse: “Tudo, no mundo, existe para acabar num livro” (1999: 72), como naquela lúdica história das mil e uma noites que nos remete à composição do nome Ludmila protagonista de “Um viajante”.

Assim, a literatura de Calvino articula-se com os movimentos literários anteriores que procuraram estruturar o "Novo Romance" e edificar uma nova concepção da linguagem poética, e figura como uma espécie de síntese de todos esses movimentos que procuraram desmontar a realidade e estilizar com a tradição literária. Sua obra se insere no contexto em que o escritor busca consolidar um novo espaço literário, extrapola os limites do romance tradicional, ultrapassando as estruturas convencionais. E nestes seus dois romances aqui comentados participam de um ponto de vista novo, independente das formas usuais, aventurando-se numa estética literária que explora o abstrato, a presença da subjetividade sobre a objetividade múltipla e interativa da relação barthesiana autor, obra e leitor, ou hiper-autor-de-hiper-romances-para-hiper-leitores.

Referências Bibliográficas

- [1] BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec, 1993.
- [2] BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. In: __. **Poesia e Prosa**. Trad. Alexei Bueno et al. São Paulo: Nova Aguilar, 2006. (Coleção Biblioteca Luso-Brasileira).
- [3] BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: __. **Magia e técnica, arte e política: textos escolhidos**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- [4] BORGES, Jorge Luiz. *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). In: __. **Obras Completas**. 17ed, Buenos Aires: Emecé, 1989.
- [5] CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- [6] _____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. de Nelson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- [7] _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2 ed., trad. Ivo Barroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1990; 5 reimp. 1998.
- [8] GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- [9] LIESTØL, G. Wittgstein, Genette and the Reader's Narrative in Hypertext, In: Yuri Lotman. **No interior dos universos pensantes**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 90.
- [10] LOPES, Fátima & MATOS, Joana. **As cidades invisíveis**. Disponível em: <www.cidadesinvisiveis.com.sapo.pt> Acesso em: 01/05/2008.

Autor

¹ **Reheniglei REHEM, Profa. Dra.**

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

rrhem@hotmail.com