



Geometrias da ficção e ficções geométricas em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino

Vinícius Carvalho Pereira

Instituto de Linguagens, Departamento de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso, Av. Fernando Corrêa da Costa, 2367, 78060-900, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. E-mail: viniciuscarpe@gmail.com

RESUMO. Em 1973, Italo Calvino passou a integrar oficialmente o grupo de literatos e matemáticos Oulipo, o que aproximou o autor de discussões sobre formalismos estéticos e axiomatismos literários. Um dos desdobramentos mais evidentes dessa aproximação com a matemática em seus escritos é a desconstrução da noção de espaço literário à luz de metáforas geométricas. Tanto no plano do enunciado quanto no da enunciação, a ficção de Calvino desconstrói procedimentos de representação e narração, evidenciando a espacialidade inerente ao verbo e os paradoxos topológicos caros à ideia de um espaço literário infinito ensejado por um texto materialmente finito. Com vistas à reflexão sobre essas questões, no presente artigo analisa-se o mais célebre romance de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* (2005), a fim de compreender como uma leitura geométrica das espacialidades dessa obra pode revelar as particularidades dimensionais da geometria calviniana – em lugar da euclidiana.

Palavras-chave: topologia; espaço ficcional; Oulipo.

Fictional geometries and geometric fictions in *Se um viajante numa noite de inverno*, by Italo Calvino

ABSTRACT. In 1973, Italo Calvino officially became a member of Oulipo, a group of writers and mathematicians, which brought him closer to discussions on aesthetic formalisms and literary axiomatism. One of the most evident consequences of the relation with Mathematics in his writings is the deconstruction of the concept of literary space in the light of geometric metaphors. Both in terms of utterance and in terms of discourse, Calvino's fiction deconstructs representative and narrative procedures, by highlighting the spatial dimension of words and the topological paradoxes of an endless literary space within a materially finite text. With a view to discussing those issues, this paper analyzes the most famous novel by Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* (2005), in order to understand how a geometric reading of spatialities in this book can unveil some of the dimensional particularities of calvinian geometry – instead of the euclidean one.

Keywords: topology; fictional space; Oulipo.

Introdução

Nascido em 1923, em Cuba, Italo Calvino foi aos dois anos de idade para a Itália, onde viveu até o fim da vida. Sua produção literária, inaugurada em 1947 com *A trilhada dos ninhos de aranha*, esteve inicialmente marcada pelo neorrealismo dominante na Itália após a Segunda Guerra Mundial. Tendo lutado na guerra de resistência ao fascismo e participado ativamente no Partido Comunista até 1956, Calvino escreveu, ainda em sua juventude, acerca de questões políticas e históricas que assolavam seu país na metade do século XX. Tal viés sociocrítico também era caro a seus escritos teóricos e ensaísticos de início de carreira, publicados em jornais e periódicos como *Il Politecnico*, *L'Unità* e *Rinascita* (McLoughlin, 1998).

Ainda que tais preocupações acerca do futuro da Itália e do mundo tenham permeado o projeto

literário desse autor ao longo de toda a sua vida, essas questões se tornaram menos salientes quando Calvino se aproximou dos grupos *Tel quel* e *Oulipo*¹, quando de sua mudança para Paris em 1967. Nesse contexto, o autor italiano teve a oportunidade de conhecer pessoalmente Roland Barthes, a cujo curso de Semiologia assistiu em 1968 na École des Hautes Études; e Raymond Queneau, de quem traduziu o romance *Les Fleurs Bleues* para o italiano.

A influência de Queneau sobre Calvino, especialmente seus jogos matemáticos e a ideia de uma *écriture sous contrainte*, levou em 1973 o autor

¹ O Oulipo, ou *Ouvroir de Littérature Potentielle*, foi criado na década de 60 do século XX por matemáticos e literatos, entre os quais se podem destacar Raymond Queneau, Georges Perec, Marcel Bénabou e Jacques Roubaud. Os oulipianos defendiam que a literatura poderia ser produzida, de forma libertária, a partir de restrições formais autoimpostas – as *contraintes* –, as quais funcionariam como regras de um jogo, do qual caberia ao escritor participar.

italiano a tornar-se oficialmente membro do Oulipo, grupo do qual nunca mais se separou e cujos princípios norteadores permaneceram em sua obra até o fim da vida, especialmente em livros como *As cidades invisíveis* (Calvino, 2009), *O castelo dos destinos cruzados* (Calvino, 2006) e *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005). Como exemplo da presença do pensamento matemático na ficção calviniana, diversos estudos acadêmicos já analisaram os jogos de combinatória nos romances e contos do autor, especialmente nos romances supracitados.

No presente artigo, porém, analisa-se o rendimento estético do pensamento matemático na escrita de *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005), sob outro viés: a geometrização do espaço literário. Parte-se aqui do pressuposto de que a categoria de espaço da narrativa, operador de leitura exaustivamente trabalhado pelas diversas correntes de teoria e crítica literária, pode ganhar nova perspectiva na escrita calviniana à luz dos formalismos matemáticos e linguísticos que tanto interessaram a Calvino após sua filiação ao Oulipo. Para tanto, este artigo ensaia uma análise sobre a poética do espaço literário no romance de Italo Calvino, mas sob uma perspectiva geométrica. Não se quer, porém, medir linhas, áreas ou volumes, mas questionar a própria dimensionalidade e os desdobramentos do texto como espacialidade infinita, mas limitada (Blanchot, 2011). À guisa de método, lê-se aqui *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005) seguindo uma linha ziguezagueante que ora o percorre, ora dele se afasta para dialogar com outros textos de Calvino, mas para logo retornar ao romance em tela. Em lugar da linha reta, opção mais comum no gênero ensaio analítico, opta-se aqui por uma geometria textual mais complexa, percorrendo diferentes textos de Calvino de modo a reconstruir, no gesto enunciativo crítico, algo das espacialidades fraturadas, dobradas e estriadas da ficção do autor.

Se um viajante numa noite geométrica

Trabalhado inicialmente pela crítica literária de viés fenomenológico, o conceito de espaço, integrando a tríade narrativa personagem-tempo-espaço, instalava a oposição entre espaço real e espaço ficcional (Ingarden, 1965): este como malogro assumido de captar as multiplicidades daquele, segundo a impossibilidade de acesso à totalidade do objeto e a inapreensibilidade do real na dinâmica do simbólico (Lacan, 1978-1979). Assim, ao infinito e determinado espaço real, opor-se-ia o finito e indeterminado espaço ficcional.

No texto literário, o espaço surge-nos, em consequência, incompleto e sem soluções de

continuidade, dado que é impossível esgotar todas as suas determinações. Qualquer descrição, por muito exaustiva ou por muito elaborada que seja em termos estilísticos, acaba, ainda que involuntariamente, por ignorar a maioria dos elementos constitutivos de qualquer paisagem que se queira retratar (Lopes, 2016).

Como modelo finito da infinitude (Lotman, 1978), o espaço ficcional, assim como o tempo ficcional, circunscreve às dimensões da página escrita algo infinito (ou que se acreditava como tal até algumas das mais recentes descobertas astrofísicas). Essa limitação na construção do espaço ficcional estaria condicionada pela própria visada do narrador e sua perspectiva balizada pelo ponto zero da enunciação: *ego, hic et nunc*. Afinal, aquilo que nos é dado a conhecer, enquanto leitores, não é outra coisa senão setores do espaço delimitados (ora pela incapacidade da linguagem de esgotar o todo, ora pelas ocultações proporcionadas por determinada perspectiva); setores esses que se encontram, de certo modo, encadeados pelo *continuum* textual (Lopes, 2016).

A partir do eu-aqui-agora que narra, o universo textual é construído, mas nunca como completude, e sim como projeção linguística desse ponto dêitico ao qual o discurso retorna, como ponto de orientação. O que não é visto, ouvido ou dito pelo narrador não existe, ou existe apenas como possibilidade e suspensão. É como se, em torno do espaço descrito pelo texto, não houvesse um espaço vazio, mas sim uma não espacialidade, não nomeada e, portanto, não figurada e não criada no texto, como percebe o protagonista de uma das várias narrativas de *Se um viajante numa noite de inverno*.

Já atravessei o bar várias vezes e olhei pela porta que dá para a praça invisível, e todas as vezes a parede negra da noite me atirou para trás nessa espécie de limbo luminoso, suspenso entre duas obscuridades, a do feixe de trilhos e a da cidade nebulosa. Sair para onde? A cidade lá fora ainda não tem nome, não sabemos se ficará fora do romance ou se o conterà inteiro no negrume de sua tinta. Sei apenas que este primeiro capítulo demora a afastar-se da estação e do bar; não é prudente que eu me afaste daqui [...] (Calvino, 2005, p. 21).

Fora da visada e do discurso do narrador, o espaço da ‘cidade lá fora’ não existe, ficando fora do romance ou na escuridão do não dito. Preso na única espacialidade até então enunciada, a personagem-narradora só pode ir do bar à estação, únicos locais descritos no texto. Construção linguística, o espaço ficcional existe apenas quando pronunciado ou garatujado na página, cartografias verbais que excluem o não dito como não existente. Ou melhor, nem mesmo não existente, pois, para não existir, é

primeiro preciso enunciar aquilo que não existe; aqui o espaço literário simplesmente não é.

Limitado pelas margens da página e pela perspectiva do narrador, o espaço literário finitiza o infinito, como no conto 'Do opaco', publicado no Brasil em *O caminho de San Giovanni* (Calvino, 2000), junto com outros exercícios de memória em que o narrador se defronta com um

[...] inverificável axioma para os cálculos da memória, o lugar geométrico doeu, de um mim mesmo do qual o mim mesmo necessita para se saber mim mesmo, o eu que só serve para que o mundo receba continuamente notícias da existência do mundo, um engenho de que o mundo dispõe para saber se existe (Calvino, 2000, p. 118).

Conto-tese, 'Do opaco' combina um caráter memorialista, revivendo lembranças ópticas do narrador, com uma síntese da visão geométrica de Calvino (2000) acerca do mundo e sua arte, reincidente em suas obras. Debruçado sobre a sacada de uma janela de frente à cidade, com o mar ao fundo, o narrador observa detalhadamente a paisagem ao seu redor e descobre nela uma miríade de formas matemáticas e perspectivas, decompondo a suposta unidade e organicidade visual da urbe em uma série de fragmentos geométricos descontínuos. Como em um Cubismo literário, o narrador, ao fim de suas observações e especulações, descobre que fala sempre de um 'lugar geométrico' do eu, a partir do qual constrói a si e ao mundo. Com régua e compasso?

Como ponto zero da enunciação, esse lugar geométrico – metáfora no pós-estruturalismo francês também para dizer do estilo de um autor (Barthes, 2004) – define as limitações do alcance da perspectiva e, por conseguinte, as fronteiras do espaço narrativo. Este, por sua vez, é também um mosaico de planos, sólidos e polígonos, concepção de espaço que norteará toda a produção calviniana:

Começarei então dizendo que o mundo é composto por linhas quebradas e contínuas, com segmentos que, salientes, tendem a avançar para além dos cantos de cada degrau, como fazem as agaves que crescem amiúde nas bordas, e com linhas verticais ascendentes como as palmeiras que sombreiam os jardins ou terraços sobranceiros àqueles em que têm suas raízes (Calvino, 2000, p. 106).

Formada de linhas e segmentos, mais do que de pessoas e coisas, a paisagem contemplada pelo narrador é como a própria página literária que o leitor tem diante dos olhos. Antes de ver ou imaginar as praias, casas e árvores descritas pela voz narrativa, o que o leitor mira na folha de papel são, na verdade, letras formadas por 'linhas quebradas e

contínuas', organizadas em parágrafos que, de certa forma, mais não são do que esboços de retângulos zebraados em preto contra um fundo branco.

Essa perspectiva fragmentária e imanente na materialidade do texto é ainda confirmada pela dicção do narrador de 'Do opaco', que corta seus parágrafos abruptamente, no meio de frases incompletas, de modo que qualquer parágrafo pode começar com letra minúscula, como continuação do anterior, mas já integrando um novo retângulo listrado, separado do anterior pela indentação. Para cada imagem da cidade, descrita em formas geométricas, um novo retângulo na página: fratura e fragmentação como um Cubismo do verbo. Em oposição à tradicional ideia de espaço ficcional acabado e bem marcado, 'Do opaco' apresenta uma espacialidade fraturada ao infinito, como em um jogo de fractais, ou um prisma narrativo.

Considerando que toda palavra tem um 'sentido', termo caro não só à linguística, como aos vetores matemáticos, a própria dimensão do texto, como espaço, pode ser iluminada por alguns lampejos da geometria. Sendo esta uma ciência não só das formas, mas também da ordenação, da relação e da composição, a frase, na condição de microespaço, que engendra o texto como espaço literário, é também um fenômeno geométrico.

Vendo então que a verdade consiste na adequada ordenação de nomes em nossas afirmações, um homem que procurar a verdade rigorosa deve lembrar-se que coisa substitui cada palavra de que se serve, e colocá-la de acordo comisso; de outro modo ver-se-á enredado em palavras, como uma ave em varas envicadas: quanto mais lutar, mais se fere. E, portanto, em geometria (que é a única ciência que prove a Deus conceder à humanidade) os homens começam por estabelecer as significações de suas palavras, e a esse estabelecimento de significações chamam definições, e colocam-nas no início de seu cálculo (Hobbes, 1988, p. 18).

A ordem, como constituinte matemático-geométrico, revela-se modo de significar da sintaxe da frase à sintaxe da narrativa, pois as figuras do texto se constroem segundo uma tópica (Barthes, 2007), em que, como pontos na linha, definem o percurso da narrativa. No que tange a esse caráter significativo que a geometria da frase e do texto assume dentro da literatura, Deleuze (2009) postula a existência de uma semântica tópica, em que os efeitos de sentido, mais do que emergentes de uma profundidade da linguagem ou do sujeito, seriam efeitos de superfície. Essa afirmação, contrária à imagem convencional de uma interioridade do artista e do suposto espírito criativo, toma o sentido como um plano matemático, película de espessura zero entre

as coisas e seus nomes, os acontecimentos e as proposições.

Trata-se, antes, da coexistência de duas faces sem espessura, tal que passamos de uma para a outra margeando o comprimento. Inseparavelmente o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. É, exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas. É este aliquid [...] (Deleuze, 2009, p. 23).

Entre o mundo, como volume tridimensional, e a palavra, como unidimensionalidade marcada pela linearidade do significante saussuriano, o sentido é imagem bidimensional, que mostra o decrescimento das dimensões: 3 (mundo), 2 (sentido), 1 (palavra), até chegar ao ponto adimensional, sujeito que, para Lacan (1978-1979) e a psicanálise pós-saussuriana, só pode se dar como 0 ou posição na estrutura, marcado na interseção de duas linhas ou na inscrição no universo também linear do significante.

Influenciado por esse universo formal da Linguística, da Literatura e da Psicanálise permeadas por conceitos e metáforas matemáticos, Calvino defende o projeto estrutural de *Se um viajante numa noite de inverno* em resposta à mídia italiana e a críticas sobre o caráter supostamente alienante do formalismo geométrico que preside a construção de tantas de suas obras. Para tanto, o autor definiu seu livro como

[...] obra fechada e calculada, na qual fechamento e cálculo são apostas paradoxais que apenas indicam a verdade contrária àquela tranquilizadora (de completude e conteúdo) que a própria forma parece significar, isto é, transmitem o sentido de um mundo precário, a ponto de ruir, despedaçar-se (Calvino, 2005, p. 267).

Em vez de uma razão ordenadora ou um iluminismo instrumental, o projeto estético de *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005) enquanto tópica, no qual as figuras se determinam mutuamente a partir de suas posições, revela que a forma, em seus escritos, está relacionada à incerteza, à labilidade e à precariedade que a combinatória, como parte da probabilística, indaga no caos. Essa é uma premissa de boa parte das obras de Calvino, em que não só as personagens transitam por espaços fictícios, mas as próprias palavras,

[...] como espacialidades na página, relacionam-se segundo ângulos surpreendentes, revelando faces ocultas ou volumes secretos, que escapariam a qualquer discurso que se pretendesse monolítico e monossêmico. Desse modo, não mais podemos ver

o texto como a composição binária de um fundo e de uma forma; o texto não é dúplice, mas múltiplo; no texto só há formas, ou, mais exatamente, o texto, em seu conjunto, não é mais do que uma multiplicidade de formas – sem fundo. Dir-se-á metaforicamente que o texto literário é uma estereografia: nem melódica, nem harmônica (ou, pelo menos, não sem mediação), é resolutamente um contraponto; mistura vozes em um volume, e não segundo uma linha, ainda que fosse dupla (Barthes, 2004, p. 151).

Como multiplicidade de formas, um texto é uma topologia de figuras, relações, vetores e sentidos, que, como na arte da estereografia, transpõe ilusoriamente para o bidimensional algo que é da ordem do tridimensional. Assim, sob a superfície da palavra impressa, Calvino (2005) esconde volumes e espaços fictícios que se intercalam vertiginosamente em *Se um viajante numa noite de inverno*.

Publicado pela primeira vez em 1979, o romance foi aclamado pela crítica de sua época como uma obra associada à crise da representação e aos limites a que a forma narrativa pode se lançar, desde a revolucionária arquitetura do próprio livro às inquietantes geometrias verbais mais pontuais do enunciado. De modo geral, pode-se dizer que o romance narra a saga de um Leitor e de uma Leitora (personagens assim nomeadas no romance) que se confrontam com um livro interrompido e, na busca pela continuação desse texto, deparam-se com diversos outros inícios de livro jamais completados. Os protagonistas acabam se apaixonando ao longo desse percurso, que os leva a questionar os próprios limites da narração e da leitura, em um romance tipicamente metaliterário, bem ao gosto de Calvino.

Livro composto por vinte e dois capítulos, doze deles são indicados genericamente como ‘Capítulo 1’, ‘Capítulo 2’, ‘Capítulo 3’ etc., contando a saga do Leitor e da Leitora. Contudo, os outros dez capítulos (intercalados aos anteriores), que narram as leituras interrompidas dessas personagens, não recebem nenhuma designação por meio de algarismos, e sim por sintagmas aparentemente desconexos: ‘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’ e ‘Que história espera seu fim lá embaixo?’.

Mesmo que essa estruturação pareça pouco lógica, indicando impessoalmente como capítulos numerados apenas alguns dos componentes do sumário, enquanto outros receberiam nomes muito mais particulares e elaborados, não é gratuita tal arquitetura da obra. Cada uma dessas séries de

capítulos se organiza segundo uma lógica diferente, ainda que relacionadas dialeticamente pela leitura operada pelas personagens: quando se lê ‘que elas leem’, tem-se a série de capítulos numerados; quando se lê ‘o que elas leem’, tem-se a série de capítulos nomeados. Esta é a primeira *contrainte* que Calvino (2005) se impôs, oscilando entre o plano da ficção e o da metaficção – se é que é possível separá-los.

Para tanto, o narrador põe o leitor empírico na condição ora de leitor em primeiro grau, ora de leitor em segundo grau, interpondo-lhe sistematicamente os olhos das personagens também leitoras como lentes sobre o texto. Além disso, a seleção dos títulos dos capítulos nomeados é produto de uma segunda *contrainte* que Calvino (2005) se impôs: se lidos em sequência, os títulos dos capítulos não numerados formam uma longa frase, que antecipa algumas das reflexões a que o livro se propõe. Assim, ignorando os capítulos numerados e justapondo os títulos dos capítulos nomeados em uma única frase, obtém-se a seguinte formulação: “Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na bordada 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 espera seu fim lá embaixo?”

Nessa longa frase, uma voz impessoal – quiçá da própria literatura – indaga-se sobre um leitor-viajante, fora de seu espaço habitual, porque lançado no universo ficcional, o qual olha além das folhas do livro, no abismo simbólico e numa rede de linhas impressas que se cruzam, sentindo a vertigem do infinito em que reside a ficção.

E esse ambíguo leitor de Calvino (2005) (personagem por ele criada ou sujeito real que tem em mãos *Se um viajante numa noite de inverno*) se perguntaria: que história o espera mais à frente? O que Sherazade, aqui tornada geômetra, está calculando para seduzi-lo? Na borda da escarpada da página, onde a sombra se adensa, só pode haver novas histórias, processo meticulosamente calculado – como o projeto do romance logo se mostra – e infinito, uma vez que a frase engendrada pelos títulos dos capítulos não se encerra em ponto final. Em vez disso, há ali um sinal de interrogação que exige resposta e mais uma história, em claro intertexto com *As mil e uma noites* e as trapaceiras matemáticas de encaixamento estrutural operadas, calculadas e contadas por Sherazade.

Ademais, esse longo período formado pelos títulos dos capítulos nomeados, composto

majoritariamente por circunstâncias adverbiais de tempo e espaço, já sugere os sucessivos deslocamentos e rupturas espaço-temporais que ocorrem ao longo da narrativa, sendo as vírgulas exigidas pela sintaxe para separar os adjuntos e orações adverbiais da frase um índice dessas quebras e interrupções. Na arquitetura do período formado pelos títulos dos capítulos, essa dicção entrecortada reduplica a macroestrutura geométrica do romance, com seus solavancos e angulações entre as diversas narrativas que o compõem, vividas ou lidas pelas personagens, as quais não se apresentam de modo homogêneo, como uma linha reta ou segundo a estrutura canônica do gênero romance, mas sim como subversiva linha poligonal (Figura 1).

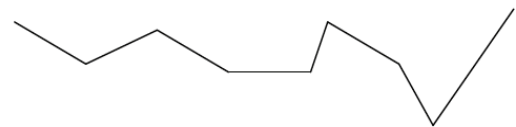


Figura 1. Linha reta e linha poligonal aberta (Elaborada pelo autor).

Existindo descontinuidade e oscilação entre a narrativa tecida nos capítulos numerados e aquelas apresentadas nos capítulos nomeados, pode-se dizer que em cada um desses dois conjuntos há uma aparente linearidade; porém, quando se combinam no livro em uma única série, as relações passam a ser de complementaridade não linear, uma vez que há sempre uma ruptura brusca – enquanto ângulo na linha poligonal – no movimento de uma narrativa à outra, embora tudo se passe no mesmo livro. Desde o sumário do romance, então, entrevê-se sua geometria, em que dois conjuntos de trechos narrativos, agrupados como segmentos de histórias aparentemente lineares que se articulam segundo angulosos procedimentos formais, estruturam o transcorrer poligonal da narrativa.

Os capítulos nomeados, em que se apresentam as breves narrativas dos livros interrompidos, possuem grande coesão interna e poderiam mesmo ser publicadas como contos independentes, haja vista a noção de totalidade que, nesse caso, está presente em cada uma dessas partes fraturadas. Nesse momento, um paradoxo matemático se estabelece, uma vez que o romance todo tem a mesma dimensão de cada uma de suas partes na ficção de Calvino (2005) (afinal, cada parte é, em si, um pequeno texto inteiriço), como num livro-fractal. Cada breve narrativa interrompida lida pelo Leitor e pela Leitora paradoxalmente equivale, segundo essa perspectiva, a

todo *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005), uma vez que também esse texto poderia ser entendido como romance interrompido, justamente no último capítulo, quando as personagens terminam de ler um livro também chamado ‘Se um viajante numa noite de inverno’.

Como trapaça em que cada capítulo e o romance têm a mesma dimensão, o livros e estrutura como um complexo *mise en abîme*, em que as partes imitam o todo e vice-versa. Assim, por prismático jogo de espelhos entre ficção e metaficção, o romance paradoxalmente instaura um infinito narrativo dentro do objeto livro, fisicamente restrito ao espaço entre capa e contracapa. Reflexões análogas sobre o infinito e o vazio, instâncias espaciais para onde aponta o texto literário, são recorrentes nas reflexões das personagens de *Se um viajante numa noite de inverno*, por meio de metáforas de abismo, labirinto e falta:

Numa perturbação que dura um instante, parece-me estar sentindo o mesmo que ela sente: que todo vazio se prolonga no vazio, todo desnível, mesmo mínimo, dá em outro desnível, todo precipício desemboca no abismo infinito. [...] Talvez este meu relato seja uma ponte no vazio (Calvino, 2005, p. 87).

Ora como matéria narrada nas reflexões das personagens, ora como processo estrutural nas replicações de historietas dentro da história maior, o infinito é uma linha de força que perpassa todo o livro de Calvino. Em *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005), o autor optou por construir um romance de geometria imbricada, com contos encaixados, não justapostos. Assim, mais uma vez reeditam-se os adiamentos de Sherazade quanto a um ponto final da narrativa, a qual poderia ser sempre ampliada com outra historieta a ser lida pelo Leitor e pela Leitora.

Procedimento narrativo semelhante já havia sido empregado em *As cidades invisíveis* (Calvino, 2009), com Marco Polo assumindo a tarefa de Sherazade para agradar não mais ao sultão, mas ao imperador mongol Kublai Khan. Narrando suas viagens para os confins do enorme império mongol, Marco Polo procede a uma geografia – ou geometria? – dos terrenos ficcionais sobre os quais se estenderia o poder do monarca.

Aliás, é também do estudo e das medições do mundo que essas duas ‘geodisciplinas’ surgem, como discursos análogos sobre o espaço e as formas humanas de concebê-lo e ocupá-lo. Na interface entre ambas as áreas, interrogando o espaço e o homem, relação mediada sempre pela forma enquanto topologia, a urbe, em *As cidades invisíveis* (Calvino, 2009), se torna um símbolo matricial do texto, pois permite “[...] maiores possibilidades de

expressir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas” (Calvino, 2009, p. 85).

O livro se constrói por um intrincado encaixamento de narrativas, com um enredo poliédrico estruturado a partir das descrições que Marco Polo faz de cada uma das cidades que visita; no entanto, cada vértice desse poliedro – as urbes dominadas pelos mongóis e descritas pelo narrador – reduplica o espaço narrativo do romance.

Ao entrar no território que tem Eutrópia como capital, o viajante não vê uma, mas muitas cidades, todas do mesmo tamanho e não dessemelhantes entre si, espalhadas por um vasto e ondulado planalto. Eutrópia não é apenas uma dessas cidades mas todas juntas; somente uma é habitada, as outras são desertas; e isso se dá por turnos. Explico de que maneira. No dia em que os habitantes de Eutrópia se sentem acometidos pelo tédio e ninguém mais suporta o próprio trabalho, os parentes, a casa e a rua, os débitos, as pessoas que devem cumprimentar ou que os cumprimentam, nesse momento todos os cidadãos decidem deslocar-se para a cidade vizinha que está ali à espera, vazia e como se fosse nova, onde cada um escolherá um outro trabalho, uma outra mulher, verá outras paisagens ao abrir as janelas, passará as noites com outros passatempos amizados impróprios. [...] Deste modo a cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio. Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras; escancaram as bocas alternadamente com bocejos iguais (Calvino, 2009, p. 62-63).

Em Eutrópia, uma das diversas cidades visitadas e descritas por Marco Polo, esse jogo de narrativas encaixadas se torna ainda mais explícito: como urbe composta por urbes ainda menores, Eutrópia é um espaço onde a parte e o todo têm o mesmo tamanho, desafiando as impressões mais imediatas acerca das dimensões. Assim, ‘deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio’, os habitantes dessa cidade movimentam-se como peças em um jogo de bonecas russas ou cubos encaixados, onde toda diferença nada mais é do que manipulação e prestidigitação com algumas constantes.

Essa vida, então, que se repete identicamente em cada subcidade de Eutrópia, com as mesmas relações entre os indivíduos e o espaço urbano, alterando-se apenas de que indivíduos e de que espaço se trata, assemelha-se sobremaneira às narrativas interrompidas de *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005). Nessas histórias inacabadas que o Leitor e a Leitora leem, mudam-se radicalmente os espaços – uma praia, uma ponte, uma cidade em guerra, um país

misterioso e distante –, a atmosfera do texto e os nomes das personagens. No entanto, assim como em *Eutrófia*, essas alterações são apenas aparentes, pois as relações entre as personagens e a sintaxe dos enredos se mantêm idênticas: mudam-se os elementos combinados, mas não os procedimentos combinatórios.

Em termos geométricos, pode-se pensar a arquitetura de *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005) como a de um espaço topológico – metáfora usada também por Kristeva (1974) para descrever a espacialização da linguagem poética e por Lacan (1978-1979) para descrever o inconsciente como linguagem. Como ramo da geometria, a topologia designa não distâncias, mas posições relativas; estas podem ser aproximadas ou afastadas, como quem esticasse uma estrutura de borracha, mas as relações morfológicas permanecem inalteradas. São, pois, espaços topológicos os *incipits* que compõem *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005), uma vez que, a despeito de mudanças de conteúdo, preserva-se nesses fragmentos uma mesma narrativa elementar: uma personagem masculina, que, em busca de uma verdade, uma informação, um segredo, depara-se com uma mulher misteriosa e por ela se apaixona, embora nunca o romance se concretize, dada a interrupção dos textos no seu respectivo clímax.

[...] – O que quer saber? – Ele fica nervoso. – O senhor se interessa por literatura ciméria ou... Parece que completaria: ‘por Ludmilla?’. Entretanto, não termina a frase. Você, se fosse sincero, responderia que não consegue distinguir do interesse pelo romance cimério o interesse pela Leitora do romance. Depois, as reações do professor ao nome de Ludmilla, somando-se às confidências de Inerio, lançam lampejos misteriosos, criam ao redor da Leitora uma curiosidade apreensiva, não diferente da que liga você a Zwida Ozkart, no romance cuja sequência você procura, como antes essa curiosidade o ligava à senhora Marne no romance que você começara a ler um dia e que pôs temporariamente de lado, e agora eis que você se lança à busca de todas essas sombras, as da imaginação e a da vida (Calvino, 2005, p. 56-57).

Identificando na amada Leitora Ludmilla as personagens femininas de todos os romances interrompidos, o Leitor realiza uma verdadeira declaração de amor. Apaixonando-se a cada texto lido por uma nova mulher, todas elas são Ludmilla, pois indicam partes de seu temperamento variado e, mais uma vez, aqui a parte se confunde com o todo.

Como tal semelhança se verifica também na relação entre as demais personagens e os elementos narrativos de cada *incipit*, repetidos apenas com

variações de conteúdo, mas não de sintaxe narrativa, o modelo actancial de Greimas e Courtés (1979) pode aqui ser evocado. Mais como actantes do que como personagens, uma vez que sua função narrativa constante em todas as historietas interrompidas se sobrepõe às características psicológicas ou físicas individuais, esse jogo de semelhanças é tão baseado em simetrias e truques geométricos que não se pode perder de vista que o próprio Greimas e Courtés (1979) cunhou o termo quadrado semiótico para dar conta de fenômenos dessa sorte.

Na condição de variações em torno dos mesmos actantes, recombinação dos vértices do quadrado semiótico, as narrativas interrompidas apresentam ainda outra conexão, para além da longa frase que seus títulos engendram: segundo Calvino (1984), tratando-se de um romance de paixão pela leitura, esses contos encaixados no livro representariam o início de obras que o ficcionista italiano gostaria de ter lido. Na arquitetura da obra, o narrador atribui à personagem da Leitora essas predileções literárias, as quais são atendidas a cada novo *incipit* com que esta e o Leitor se defrontam:

– Gosto de saber que existem livros que ainda poderei ler – ela diz, certa de que à força de seu desejo devem corresponder objetos existentes, concretos, mesmo que ainda desconhecidos. Como acompanhar o passo dessa mulher, que sempre lê outro livro além daquele que tem diante dos olhos, um livro que ainda não existe, mas que dado que ela o deseja, não pode deixar de existir? (Calvino, 2005, p. 78).

É o desejo da Leitora que conduz a voz narrativa, fazendo da leitura um objeto de sedução no triângulo amoroso que se estabelece entre as personagens do Autor atormentado, do Leitor e da Leitora ao longo do romance. Desse desejo, nasce o livro como infinito potencial, abrindo, a partir da superfície da página, espaços outros, ‘além daquele que se tem diante dos olhos’

Desse modo, a cada afirmação do desejo da Leitora, a personagem do Autor desvia a narrativa com um solavanco para agradar à amada, qual aresta na linha poligonal em que se estrutura o romance. Assim, a própria estrutura clássica do romance dividido em capítulos, oriunda das contingências de circulação e recepção dos folhetins oitocentistas, ganha em *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005) nova dimensão.

Mais além das cesuras típicas para garantir pausas à leitura e suspense para a próxima edição do folhetim, o “[...] velho topos romanesco [...]” (Calvino, 2005, p. 267) da quebra dos capítulos aqui é um efeito geométrico e fractal, em que um ponto

de cada capítulo da narrativa central – a afirmativa do desejo da Leitora quanto ao livro de seus sonhos – replica por antecipação a estrutura de todo o próximo capítulo: eis-nos mais uma vez diante do paradoxo das partes que têm o mesmo tamanho que o todo.

À intrincada arquitetura dos capítulos em relação aos desejos da amada corresponde um diagrama – exercício escritural de geometria? – feito por Calvino.

Segundo esse modelo proposto pelo autor, cada seleção de um romance cujo *incipit* seria inserido em *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005) implica uma bifurcação: uma das opções culminaria em uma dessas narrativas encaixadas (destacadas em retângulos no diagrama do autor); a outra, em uma nova bifurcação. Esse procedimento se repete dez vezes, uma para cada

romance interrompido, como se pode notar na Figura 2. Por fim, o ramo órfão da última bifurcação poderia ser ligado ao início do diagrama, segundo um modelo circular, haja vista que o livro lido por Leitor e Leitora, na última página do romance, intitula-se também ‘Se um viajante numa noite de inverno’.

No entanto, como sublinhado no posfácio do romance, tal esquema matemático do texto não deve ser lido como programação estável e controle sistemático dos efeitos de sentido. Em vez disso, já que se trata da representação de “[...] um mundo precário, a ponto de ruir, despedaçar-se [...]” (Calvino, 2005, p. 267), a imagem geométrica é aqui uma metáfora do romance como projeto estético, sujeito, porém, a todo caos, desordem e imprevisibilidade da arte, ainda que dentro das contingências da forma e do espaço.

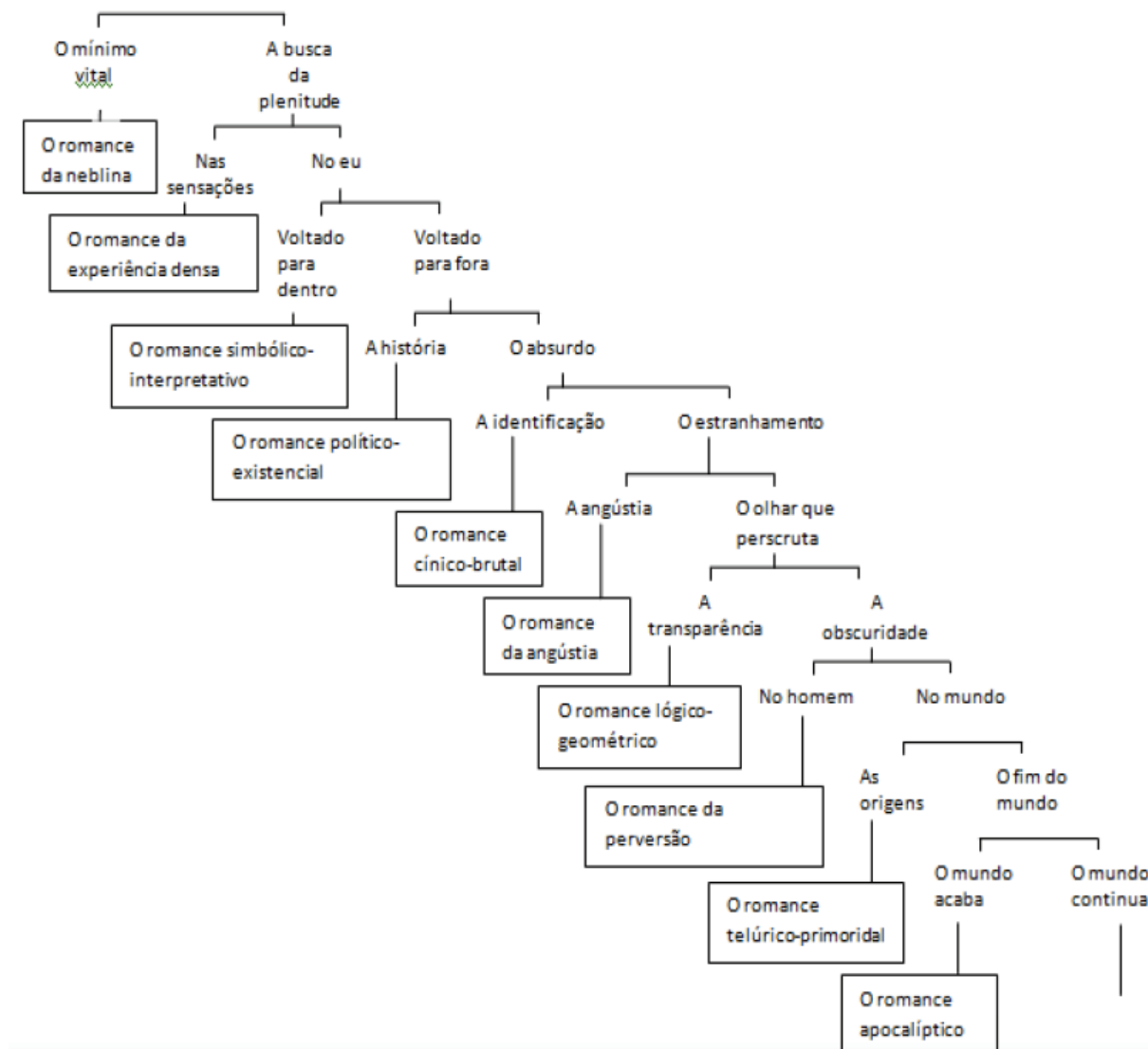


Figura 2. Diagrama arbóreo (adaptado) do projeto de *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005, p. 275).

Considerações finais

O espaço, como condição de significação, está presente na compreensão fenomenológica da linguagem e do pensamento, pois toda língua se estrutura por metáforas espaciais: um conceito ‘dentro’ do outro, uma ideia ‘fora’ de contexto, um argumento ‘em face’ de uma tese, ou uma posição hierárquica ‘acima’ das demais. Pensa-se a partir da noção de espaço, utilizando-se dele como metáfora primeira para ordenação das ideias e das palavras, sendo sua sintaxe transposta para a língua quando se consideram as relações posicionais que os termos assumem entre si quando lançados na fala.

O exterior e o interior formam uma dialética de dissecação, e a geometria evidente dessa dialética nos cega desde o momento em que a fizemos aparecer nos domínios metafóricos. Ela tem a nitidez decisiva da dialética do sim e do não, que tudo decide. Fazemos de tal dialética, sem tomar maiores cuidados, uma base para as imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. Os lógicos traçam círculos que se produzem ou se excluem e logo todas as suas regras ficam claras. O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser. A metafísica mais profunda enraíza-se numa geometria implícita, numa geometria que — queiramos ou não — espacializa o pensamento; se o metafísico não desenhasse, será que ele pensaria? O aberto e o fechado são, para ele, pensamentos. O aberto e o fechado são metáforas que ele liga a tudo, inclusive aos seus sistemas (Bachelard, 1988, p. 153).

Condição de percepção e significação, o espaço, como categoria não só linguística, mas também literária, é questionado em *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005) por engenhosas trapagens com as convenções narrativas e, por conseguinte, com os limites da representação. Segundo tal perspectiva, o presente artigo realizou uma análise das espacialidades do romance, mas, em lugar da tradicional discussão do espaço apenas como paisagem literária, a leitura aqui ensaiada lançou mão de metáforas geométricas para entender o romance como transgressão dimensional nos planos do enunciado e da enunciação.

Em *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino, 2005), a materialidade textual é revisitada como espaço, e não somente como tempo, em que os pontos – da tinta nas retas da página, dos significados na linearidade do significante, das personagens nas linhas do enredo – se revelam instâncias cujos sentidos se constroem a partir de suas posições

relativas, tal qual vértices de qualquer figura topológica. Feito espaço, o verbo constrói todos os possíveis percursos para o leitor que viaja numa noite invernal pelo livro, seguindo as trilhas poligonais do enredo à luz do ponto zero da enunciação da penado narrador – ou do compasso do geômetra?

Nesse processo, ganham destaque as *contraintes*, ou restrições formais autoimpostas por Calvino, as quais determinam as tópicas que podem ser construídas em seu texto, os espaços que podem ser habitados pelas personagens e a trajetória do leitor que viaja livro adentro na noite de inverno. No âmbito dos experimentalismos formais do grupo Oulipo, Calvino cria, em *Se um viajante numa noite de inverno* (2005), sua própria maneira de fazer matemática. Para além das geometrias euclidiana e não euclidiana, eis-nos diante de um novo ramo da área: a geometria calviniana.

Referências

- Bachelard, G. (1988). *A poética do espaço*. São Paulo, SP: Abril.
- Barthes, R. (2004). *O grau zero da escrita*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2007). *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Blanchot, M. (2011). *O espaço literário*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- Calvino, I. (1984) Il libro, i libri. *Nuovi quaderni italiani*, 8(1), 11-21. (Istituto Italiano di Cultura).
- Calvino, I. (2000). *O caminho de San Giovanni*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Calvino, I. (2005). *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Calvino, I. (2006). *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Calvino, I. (2009). *As cidades invisíveis*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Deleuze, G. (2009). *Lógica do sentido*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1979). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, FR: Hachette.
- Hobbes, T. (1988). *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo, SP: Nova Cultural.
- Ingarden, R. (1965). *A obra literária*. Lisboa, PT: Calouste Gulbenkian.
- Kristeva, J. (1974). *Introdução à semântica*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Lacan, J. (1978-1979). *Le Séminaire - Livre XXVI - La topologie et le temps*. Recuperado de <http://ecole-lacanienne.net/en/bibliolacan/seminaires-version-j-l-et-non-j-l/>.

Lopes, A. (2016). Espaço. In C. Ceia, *E-dicionário de termos literários*. Recuperado de <http://www.edtl.com.pt>.

Lotman, Y. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa, PT: Estampa.

McLoughlin, M. (1998). *Italo Calvino*. Edinburgh, GB: Edinburgh University Press.

Received on April 8, 2017.

Accepted on March 16, 2018 .

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.