

TEXTOS MÓVEIS, EXERCÍCIOS DO PENSAMENTO

TEXTOS MÓVILES, EJERCICIOS DEL PENSAMIENTO

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Doutora em Literatura Comparada / UFMG

RESUMO

O presente artigo procura refletir sobre as diversas mobilidades que caracterizam o texto literário contemporâneo, tomando como objeto as obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino. Isso porque, ao constituir projetos literários híbridos, os dois autores questionam os lugares da ficção e da teoria, deslocando e espessando suas fronteiras originárias.

PALAVRAS-CHAVE

Mobilidade textual, Italo Calvino, Jorge Luis Borges

Não há exercício intelectual que não seja afinal inútil. Uma doutrina filosófica é no início uma descrição verossímil do universo; passam os anos e é um mero capítulo – quando não um parágrafo ou um nome – da história da filosofia. Na literatura, essa caducidade final é mesmo mais notória.

Jorge Luis Borges

A aproximação entre o “exercício intelectual” e a “literatura” é um dos muitos artifícios de que se vale Jorge Luis Borges na construção de suas obras. Não à toa escolhemos a citação que abre este artigo, retirada de “Pierre Menard, autor do Quixote”.¹ Esse texto é apresentado como um ensaio de crítica literária, no qual se tece uma reflexão engenhosa sobre os processos de escrita, leitura e tradução, e integra o volume *Ficções* – o que, a nosso ver, já desloca e coloca em trânsito os espaços tradicionalmente dedicados ao pensamento e à imaginação.

Nessa ficção, Borges nos apresenta a Pierre Menard, um romancista e crítico francês que deixou certa “obra visível” (“a relação de escritos que lhe atribuo pode não ser muito divertida, mas não é arbitrária; traça um diagrama de sua história mental...”, afirma o autor no “Prólogo” ao livro), mas cujo maior feito é o que se encontra em sua outra obra, “a subterrânea, a interminavelmente heroica, a sem-par”. Essa obra consiste na escrita, por Menard, de dois capítulos completos e um inconcluso de *Dom Quixote*, os quais coincidiam palavra por palavra com a obra de Cervantes. O texto de Borges

¹ BORGES. Pierre Menard, autor do Quixote.

teria como “objeto primordial” justificar o disparate de tal empreitada. O processo de hibridação entre teoria e ficção levado a cabo por Borges, o deslocamento que provoca dos códigos do discurso – nesse caso, via o personagem Menard –, é explicitado numa afirmação atribuída pelo narrador ao próprio Menard: “Pensar, analisar, inventar [escreveu-me também] não são atos anômalos, são a respiração normal da inteligência.”²

Essa conjunção entre a teoria e a ficção, o transitar entre essas fronteiras, é uma das características das obras de Borges e também de Italo Calvino, outro autor com o qual nos propomos a dialogar ao longo deste artigo. Acreditamos poder abordar essa questão a partir das reflexões sobre o saber narrativo e sobre o teor teórico da ficção. O saber narrativo caracteriza-se, principalmente, por retirar de cena exigências típicas do saber científico – em especial, a demonstração e a verificação – e por insistir na irreducibilidade do que há de plural no mundo, incorporando, em si mesmo, a multiplicidade dos jogos de linguagem.³ Absorvida por diversos campos do saber, como a psicanálise, a história, a literatura e a própria ciência moderna, a narrativa instaura novas possibilidades investigativas na medida em que altera o lugar de onde se produz o conhecimento e a relação entre sujeito e objeto de investigação.

Segundo Jean-François Lyotard, o saber narrativo não exclui de sua tessitura a multiplicidade de linguagens, a complexidade da realidade, as contradições e os buracos do processo de produção de conhecimento; ao contrário, seus principais elementos são justamente a incorporação desses paradoxos e vazios, seu caráter inacabado e inconclusivo e a impossibilidade de verificação que o permeia.⁴

Eneida Maria de Souza, em sua reflexão sobre a questão, vale-se da expressão “reflexão narrativa”, e retoma o comentário de Ricardo Piglia sobre a cena biográfica de Nietzsche recriando uma situação de Dostoiévski: Piglia afirma que um dos mais famosos episódios da história da filosofia, aquele no qual Nietzsche depara-se com um cavalo sendo cruelmente açoitado e o abraça e beija chorando, é um “efeito do poder da literatura”, pois é uma “repetição literal” de um trecho de *Crime e castigo*. Segundo a autora,

ao declarar, a partir dessa cena, o fim da filosofia e o início da loucura de Nietzsche, o escritor argentino não só inscreve o poder de mimetização da vida em relação à literatura, mas reforça o teor ficcional da teoria assinada pelo filósofo.⁵

Se a cena em questão ressalta o “teor ficcional da teoria”, valemo-nos aqui de outro exemplo, colhido pela autora em Italo Calvino, para propor também nesse jogo de espessamento dos limites e de amplificação da mobilidade o movimento diametralmente oposto, aquele em que se ressalta o “teor teórico da ficção”. Eneida Souza busca na abordagem que Calvino constrói sobre o mito da Medusa em *Seis propostas para o próximo milênio* esse movimento, afirmando que o escritor italiano “constrói uma narrativa que se mescla à sua intenção de teorizar a poesia”.⁶

² BORGES. Pierre Menard, autor do Quixote, p. 44.

³ LYOTARD. *A condição pós-moderna*; SOUZA. Saberes narrativos.

⁴ LYOTARD. *A condição pós-moderna*, p. 38.

⁵ SOUZA. Saberes narrativos, p. 59.

⁶ SOUZA. Saberes narrativos, p. 61.

Esse trânsito teoria-narrativa-teoria é explicitado por Calvino no início das conferências que compõem o livro em questão, em que procura justificar-lhes o caráter ao mesmo tempo narrativo e ensaístico, buscando na própria cultura italiana as razões da facilidade com que rasura as fronteiras e as torna mais porosas. Segundo ele, na cultura literária da Itália, a separação entre prosa e poesia e entre essas e as reflexões críticas que a elas se referem é muito menos evidente do que em outras culturas, de modo que afirma ser “perfeitamente natural que [ele], escritor de *fiction*, inclua no mesmo discurso poesia em versos e romance”.⁷ Essa busca pela hibridez ocorre, pois, nos dois sentidos, seja pela incorporação da reflexão teórica à ficção, seja pelo caráter narrativo percebido na reflexão teórica, conforme notado por Wander Melo Miranda:

Não é de estranhar, pois, que num livro a rigor teórico [*Seis propostas para o próximo milênio*], Calvino fale também de si, de sua infância, de sua obra, de suas preferências literárias, das dificuldades e problemas do ofício de escrever e de viver. A construção teórica mescla-se então à experimentação ensaística, ambas eivadas de digressões, referências autobiográficas, quadros memorialísticos, reminiscências de fábulas lidas ou contadas, parábolas inventadas. O sujeito que aí aparece inscrito e se dá a ler desdobra-se numa multiplicidade de atuações conceituais, narrativas e vivenciais cujo alcance pode ser medido pelo extenso repertório de autores trazidos à cena do texto, que vê assim reforçada sua constituição plural.⁸

Esse movimento de mistura constante, em que a relação teoria-ficção não apresenta qualquer sentido de ascendência de uma sobre a outra, inevitavelmente coloca em questão também o “teor político da ficção”, já que desloca a literatura e a imaginação para um lugar de produção ativa do exercício intelectual. A consciência de Borges e Calvino das possibilidades de um saber narrativo proporcionado pela literatura e o desejo de sua potencialização fazem do espessamento dos limites entre reflexão e ficção uma possível estratégia para tecer em suas obras ligações entre as múltiplas maneiras encontradas por ambos para se situar no mundo, conhecê-lo e nele intervir. Ao trazerem para o corpo da ficção suas reflexões – sobre o mundo, a literatura, a ciência, a política e tantas mais –, transformando-as em argumentos narrativos, os autores estabelecem para seus textos complexas camadas de sentido e variadas possibilidades de conexões, tornando-os anfíbios, contaminados, móveis, híbridos.⁹

Algumas argumentações acerca da teoria literária, como as apresentadas por Antoine Compagnon, contribuem para se pensar em textos construídos por meio da desestabilização das fronteiras, do trânsito discursivo, textos nos quais a ficção ao mesmo tempo reflete sobre e é reflexo de uma teoria que apresenta, desmascara e ironiza. Conforme o pesquisador francês, a teoria seria, acima de tudo, uma desconfiança contínua, um olhar questionador perpétuo sobre o que se afirma ou se deixa perceber como evidente, uma “dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura”.¹⁰

⁷ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 9.

⁸ MIRANDA. Italo Calvino ou a ficção como ensaio, p. 540.

⁹ SANTIAGO. Uma literatura anfíbia.

¹⁰ COMPAGNON. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 23.

Esse é o movimento realizado por Borges e Calvino, que, ao virarem e revirarem seu objeto, questionando-o e atacando-o de todos os lados, enxertam em suas obras essa postura teórica, embutindo nelas – e por vezes explicitando esse movimento – a reflexão sobre seu caráter literário e sobre suas possibilidades de produção de saber, de integração com o mundo, de atuação política. Garante-se, dessa maneira, o sentido da teoria, que seria o do olhar desconfiado, da posição questionadora: a teoria como um espaço a ser atravessado pelo próprio discurso teórico, mas não só por ele.

A tessitura narrativa dos autores em questão faz com que o espaço da teoria seja invadido e transbordado pelo discurso outro, pelo discurso da margem, da fronteira, do que não teria a propriedade e o rigor para aí adentrar – a ficção. Por meio desse movimento que violenta a teoria, os escritores reafirmam, no entanto, seu compromisso com ela, garantindo-a como espaço de travessias várias. Sua narrativa híbrida é um texto outro, nem ficcional nem teórico, mais amplo que a soma desses dois discursos, um terceiro texto, um refluxo, teoria-ficção, ensaio-narrativa.¹¹

Contestando os territórios tanto da ficção quanto da teoria, Borges e Calvino as retiram de um lugar estático e comodamente definido para colocar ambas em movimento, num processo de deslocamento que amplia suas possibilidades, evidenciando assim seu “teor político”. Para escritores que acreditam em sua narrativa “como se acredita num sonho ou numa idéia”¹² e que afirmam estar habituados “a ver na literatura uma busca do conhecimento”,¹³ questionar os limites entre ficção e teoria parece ser uma estratégia narrativa e uma estratégia de ação das mais coerentes e produtivas.

Ao possibilitar que suas ficções sejam lidas como reflexões e, num movimento inverso e complementar, que suas reflexões sejam perpassadas pela narrativa e pelo ficcional, Borges e Calvino inserem em seu *corpus* de produção discussões sobre as possibilidades de produção de saberes. Esse movimento constante, que provoca um contínuo deslocar e apagar das fronteiras entre as diferentes narrativas, é apontado por Theodor Adorno como um dos traços característicos do ensaio como forma discursiva.¹⁴

Conforme Adorno, o ensaio provoca resistência nas esferas da ciência tradicional justamente por evocar uma liberdade de espírito, por não admitir que lhe sejam definidos e impostos seus limites de competência, por insistir em colocar em cena, sempre utilizando a “felicidade” e o “jogo”, o que é tido como transitório e espontâneo. O ensaio ocuparia “um lugar entre os despropósitos”¹⁵ justamente por colocar em evidência seu caráter fragmentário e dedicar-se ao parcial em detrimento do total, negando-se a chegar à totalidade e ao definitivo por meio da dedução do que é parcial e transitório. O objeto do ensaio apresenta-se à investigação em toda sua complexidade, exigindo por isso um esforço ilimitado da argumentação narrativa, da exposição, para não se deixar reduzir e simplificar, para não se deixar equivaler, como discurso, à “ordem das coisas”:

¹¹ BHABHA. O compromisso com a teoria, p. 54-55.

¹² BORGES. O credo de um poeta, p. 119.

¹³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 39.

¹⁴ ADORNO. O ensaio como forma.

¹⁵ ADORNO. O ensaio como forma, p. 17.

No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. (...) É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonista daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.¹⁶

Outra característica vinculada à forma ensaística é apontada por Adriana Iozzi Klein,¹⁷ que, ao traçar um breve percurso reflexivo sobre o ensaio, retoma a inevitável referência a Montaigne, primeiro autor a utilizar o termo “ensaio” como título para seus textos, ainda em 1580. A autora vai ressaltar que em Montaigne o termo “ensaio” indicava não uma forma ou categoria literária, mas um método-reflexivo, um modo de pensar sobre o mundo, o qual se refletia num tipo diferente de escrita. Acresce-se assim ao universo do ensaio, além de sua estrutura de inacabamento, de hibridiz e de ausência de uma forma fixa, a imagem de um tipo de pensamento, de um olhar sobre o mundo que é pautado pela reflexão constante e pela consciência da complexidade do mesmo – olhar que o aproxima da teoria. Desse modo, por sua estrutura formal e por sua lógica construtiva, “o ensaio promove a relativização das verdades e a volta do sujeito à cena do texto, entendido não mais como reduto de um saber impessoalizado e sistemático, mas como espaço móvel do transitório”.¹⁸

Considerando-se, pois, que “o espaço do ensaio é ilimitado”¹⁹ – já que seu método de elaboração e sua forma distinguem-se justamente pela falta de limites precisos e pela impossibilidade de aprisionamento do pensamento –, e que é para ele “admitido o princípio de que não se submete a nenhuma regra”,²⁰ como categorizá-lo? É este o escopo de grande parte da introdução da *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, de Carlos Real de Azúa: a dificuldade em se traçarem os limites do ensaio. Segundo o autor, se o método de elaboração e a forma do ensaio distinguem-se pela impossibilidade de aprisionamento do pensamento, ou seja, se ele parece um gênero ilimitado, seria possível torná-lo “limitável”, suscetível a ter seus contornos identificados e precisados? Haveria como pontuar características que impeçam que o ensaio se torne uma “terra de ninguém”, na qual tudo possa ser incluído? Discorrendo nesse sentido, Real de Azúa afirma que, se o ensaio alimenta-se da variedade, o que poderá caracterizá-lo é justamente seu “modo peculiar de ataque”, assim sintetizado pelo autor:

Ser uma reação, então, contra o dogmático, pesado, rigoroso, completo, final, excessivamente deliberado; optar pelo fragmentarismo, a liberdade, a oponibilidade, a improvisação, a mera iniciativa marcará o ensaio com traços que, ainda que o aproximem

¹⁶ ADORNO. O ensaio como forma, p. 34-35.

¹⁷ KLEIN. *Calvino ensaísta*.

¹⁸ MACIEL. O texto em movimento: notas sobre a escrita ensaística de Octavio Paz.

¹⁹ KLEIN. *Calvino ensaísta*, p. 42.

²⁰ STAROBINSKI. *¿Es posible definir el ensayo?*, p. 31.

passageiramente da carta em prosa, do “discurso”, manterá com constância e ajudará infatigavelmente a peculiarizá-lo.

(...) Convém deixar claro que a liberdade formal e intelectual do ensaio é, mais que nada, certa flexibilidade que evita o discurso rígido, que ainda esquiva o estrito ajuste a um tema concreto e a um curso pré-estabelecido, que se solta deles, que faz do texto, pretexto, que muitas vezes o aproveita, estribando-se assim nele, para reflexões ulteriores, que é movido pelas luzes variáveis – às vezes caleidoscópicas – de intuições e de razões, de idéias, de pressentimentos e (se dizia) de acontecimentos.²¹

Jean Starobinski também se propõe a refletir sobre o gênero no texto “¿Es posible definir el ensayo?”, no qual parte da etimologia da palavra “ensaio” e busca em Montaigne elementos que possibilitem tecer uma resposta à pergunta que ele mesmo se coloca. Segundo o autor, a origem etimológica de “ensaio” aproxima-se tanto da balança, da ideia de pesar os fatos (do latim *exagium*), quanto de exame (acepção decorrente, assim como “exame”, do latim *examen*) e de expulsão (do latim *exigo*), de onde afirma: “Dizer ensaio é dizer ponderação exigente, exame atento, mas também exame verbal que libera seu impulso.”²² A genealogia do termo revela ainda uma série de outras mudanças em suas aparições, num processo em que o “ensaio” adquire dois sentidos comuns. O primeiro diz da novidade, da apresentação de uma abordagem distinta de um mesmo assunto, e “põe em guarda ao leitor e lhe faz esperar uma renovação de perspectivas, ou ao menos o enunciado de alguns princípios fundamentais a partir dos quais será possível um novo pensamento”.²³ O segundo lhe adiciona uma carga pejorativa, imputando-lhe uma sensação de superficialidade na abordagem que acaba por levantar suspeitas sobre sua “validade”, o que acarreta a rejeição do ensaio pela Universidade no apogeu do período positivista.

Essa ambiguidade que cerca o termo, entretanto, pode ser pensada como uma característica própria do ensaio, e é uma vez mais ao próprio Montaigne que Starobinski recorre para apontar o que seriam os elementos centrais a essa modalidade de escrita:

Com quais objetos e realidades ensaia Montaigne e como o faz? Tal é a pergunta que devemos nos formular com insistência se quisermos compreender o que está em jogo em um ensaio. Constatemos acima de tudo que o próprio do ensaio é o plural, o múltiplo, o que legitima o plural do título *Ensaïos*. Não se trata apenas de tentativas reiteradas, de ponderações repetidas, de golpes de prova simultaneamente parciais e infatigáveis. Esta pretensão de começo, este aspecto incoativo do ensaio, são seguramente capitais, porque implicam a abundância de uma energia jubilosa que não se esgota nunca em seu próprio jogo. E, mais ainda, seu campo de aplicação é ilimitado, e a diversidade com que se medem a envergadura da obra e a atividade de Montaigne nos dá desde a criação do gênero um panorama muito exato dos direitos e privilégios do ensaio.²⁴

Starobinski continua sua argumentação, apontando outro ponto fundamental ao ensaio: certa subjetividade do ensaísta, o fato de este colocar à prova o mundo ensaiando a si mesmo por meio da observação de tudo o que o cerca. Sua atitude é a de provocar o

²¹ AZÚA. Introducción y advertencia.

²² STAROBINSKI. ¿Es posible definir el ensayo?, p. 31.

²³ STAROBINSKI. ¿Es posible definir el ensayo?, p. 32.

²⁴ STAROBINSKI. ¿Es posible definir el ensayo?, p. 34.

leitor, arrastá-lo ao pensamento, surpreendê-lo, por vezes mesmo escandalizá-lo por meio de um texto repleto de lacunas e dúvidas, trazer simultaneamente a inquirição e a incerteza: “(...) o ensaio supõe risco, insubordinação, imprevisão, perigosa personalidade. Creio que a condição do ensaio, e sua matéria mesma, é a liberdade do espírito.”²⁵

Chama a atenção, no entanto, seja em Starobinski, seja em Azúa, o fato de que mesmo depois de mencionar os elementos que identificariam o pensamento e a escrita ensaística, mesmo depois de traçar os pontos de distinção entre o ensaio e outros tipos textuais, aponte-se a persistência de um texto que escapa a esses limites, indicando a “transposição da essência ensaística a novas formas, a novos moldes”,²⁶ quanto “que uma certa ambiguidade segue persistindo”.²⁷ Assim, o que aproxima e, ao mesmo tempo, afasta ficção e ensaio, o que garante o que cada um tem de específico é o fato de que o pensamento engendrado por ambos e com ambos sempre gera uma resistência, sempre leva a algo que resta, e assim garante a persistência da diferença. É isso o que distingue as literaturas de Borges e Calvino, o que faz com que elas não sejam passíveis de se reduzir nem a um nem a outro modelo exclusivamente, com que não possam ser pensadas apenas como imaginação nem apenas como reflexão. São literaturas que assumem o entrelugar daquelas coisas “que somente a poesia – e não, por exemplo, a filosofia ou a política – pode ensinar”,²⁸ constituindo-se como um cruzamento em que narrativa e teoria não podem ser desvencilhadas, como textos em trânsito perpétuo.

Talvez pelas características aqui brevemente esboçadas a seu respeito, por ser um gênero no qual a reflexão e o pensamento constituem-se de maneira necessariamente inconclusa e não definitiva, o ensaio seja o modelo narrativo mais utilizado por Borges e Calvino em suas reflexões, configurando-se como o matiz de teoria que perpassa suas obras ficcionais.

É importante, aqui, fazer duas pontuações. A primeira refere-se à relação de proximidade entre o ensaio, da maneira como foi aqui apresentado, e o compromisso com a teoria como postura de indagação diante de um determinado objeto e dos discursos sobre ele construídos. Se o ensaio se apresenta como o modelo da reflexão contínua e do combate ao dogmático e totalizador, essa é também a postura teórica que se faz necessária para pensar o conhecimento e as diversas formas de produzi-lo complexamente, de modo que teoria e ensaio confluem num mesmo sentido, se entranham numa mesma tessitura textual. A segunda diz respeito à convergência entre o ensaio e a produção de saberes no contexto de discussão sobre a ciência que se dá na contemporaneidade, que o leva a ser tido como um dos modelos de pensamento mais usuais em nossos dias. Nesse quadro, o ensaio configura-se como modo possível para articular o diverso e o transdisciplinar, para a produção de um pensamento complexo não insular.

Em Borges e Calvino essas questões confluem num movimento de fluxo/refluxo em que a teoria – via ensaio – se mescla de tal maneira na ficção que o texto narrativo

²⁵ STAROBINSKI. *¿Es posible definir el ensayo?*, p. 38.

²⁶ AZÚA. *Introducción y advertencia*.

²⁷ STAROBINSKY. *¿Es posible definir el ensayo?*, p. 33.

²⁸ CALVINO. *O miolo do leão*, p. 9.

tem suas fronteiras desvanecidas, “perde-se de si mesmo e se transborda, atravessando para uma terceira margem”²⁹ que pode ser atingida pelos mais diversos caminhos. Para desvendar as múltiplas possibilidades significativas desse objeto que é a ficção-ensaio de Borges e de Calvino, é preciso desfolhá-lo “como uma alcaçofra infinita”, construindo múltiplos percursos de leitura.³⁰

As narrativas de Borges e de Calvino podem ser lidas, assim, também como ensaios sobre o literário e sobre questões a ele concernentes: “O escritor (...) realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades lingüísticas da escrita”.³¹ Nas páginas dos escritores, a literatura e o mundo se colocam em diálogo, assim como a ficção e a teoria, produzindo um complexo narrativo que amplifica suas possibilidades de produção de sentidos em virtude justamente de seu caráter híbrido e plural, em razão do trânsito cultural e textual que produz.

Por esse viés podemos ler *Se um viajante numa noite de inverno*, romance que, segundo Maria Lúcia Resende Chaves, “pode ser pensado como um texto de teoria literária”.³² A obra 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... Na narrativa de Calvino descobrem-se, a cada movimento do personagem, distintas vozes, citações e referências a outros textos e estilos, desdobramentos de uns nos outros, numa rede crescente de narrativas que poderia ser desenvolvida e desdobrada infinitamente. Temas como cópia, escrita, tradução, censura, editoria, leitura e mesmo o universo acadêmico perpassam a obra, absorvidos tematicamente pela narrativa, num movimento autorreflexivo em que se destaca a convivência do múltiplo e do diverso. As pontuações reflexivas apresentadas ao longo do romance convergem para a composição de um quadro multifacetado, no qual a literatura revela-se como um sistema complexo, sobre o qual qualquer pensamento deve contemplar a multiplicidade de possibilidades, soluções e interpretações como constituinte de sua própria natureza.

Com o *Viajante*, Calvino articula num mesmo campo narrativo o que é diverso, e assim reafirma a margem, a fronteira, o limite, como espaço de movimentação dos saberes. Ele reflete sobre a literatura e sobre si mesmo como autor, apresentando suas próprias posições acerca do texto literário por meio de “uma rede de linhas que se entrelaçam”, de romances apócrifos dos quais só se conhece uma parte – o início. Ao perguntar “que história espera seu fim lá embaixo”, o escritor assume o risco e vale-se de um “modo de ataque” ao literário em que prevalecem as lacunas, as multiplicidades de caminhos, as imprecisões.

²⁹ CHAVES. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?... Uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, p. 36.

³⁰ CALVINO. O mundo é uma alcaçofra.

³¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 113.

³² CHAVES. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?... Uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, p. 16.

A obra de Borges também é repleta de situações e estratégias de escritura que possibilitam e contribuem para o desenvolvimento da tenuidade dos limites. Sua obsessão pela utilização de apócrifos, “livros imaginários”, fatos históricos e personagens “reais” (como ele mesmo ou Adolfo Bioy Casares), tecidos no mesmo relato narrativo com questões filosóficas e análises críticas, faz de seus textos espaços de uma dúvida hiperbólica, em que a reflexão e a imaginação não podem ser categorizadas.³³

É essa tessitura conjunta, esse gesto de hibridizar o fantástico com o verídico, a imaginação com a ciência, a teoria com a ficção, que impõe o estranhamento e o deslocamento propiciado por seus textos. Retomando a conhecida observação de Michel Foucault em seu prefácio ao livro *As palavras e as coisas*,³⁴ quando aborda a enciclopédia chinesa citada por Borges em “O idioma analítico de John Wilkins”,³⁵ o que provoca o riso perturbador decorrente da leitura da obra borgiana é o arruinamento que ele impinge ao espaço heterogêneo das coisas, é a “série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias”,³⁶ é a planificação num mesmo espaço e com uma mesma carga valorativa de categorias tradicionalmente consideradas muito diversas: “Pouco resta dessa heterogeneidade quando se ‘endeusa’ o procedimento em ponto de referência: sem importar o contexto de que são extraídos, porque habitam um espaço homogêneo, os exemplos se tornam equivalentes.”³⁷

Cada qual à sua maneira, Borges e Calvino, com Pierre Menard e o Leitor, entre outros tantos personagens, ensaiam um texto narrativo em que se destrama a própria ficção, em que teoria, filosofia, história e ficção se mesclam de maneira tão íntima que não há como trabalhar com elas em termos de taxonomias rígidas. Seus limites foram expandidos a tal ponto que não é mais possível indicá-los, como ressaltado na afirmação de Maria Esther Maciel: “Como se sabe, o ensaio, enquanto modalidade híbrida e assistemática de escrita, possibilita esse jogo criativo da linguagem, por colocar-se no limite entre o rigor científico e a flexibilidade artística.”³⁸

Por essa via, parece possível aproximarmo-nos de uma discussão que, apesar de desenvolver-se no âmbito da crítica latino-americanista, ilumina a questão do nexo entre teoria e ficção em relação às obras de Borges e Calvino. Lisa Block de Behar, retomando a afirmação de Octavio Paz de que o melhor do discurso teórico e crítico hispano-americano se produz na literatura e nas artes, busca na obra de Borges os elementos para refletir sobre uma especificidade do discurso crítico na América Latina, fundamentada justamente em seu caráter de hibridez e de criação de uma escritura marcada pela diferença:

Haveria que se perguntar, assim mesmo, sobre uma tentativa de “invenção” de segundo grau do discurso crítico na América Latina que não se circunscreve à existência de uma

³³ OVIEDO. Borges: el ensayo como argumento imaginário.

³⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas.

³⁵ BORGES. O idioma analítico de John Wilkins.

³⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas, p. x.

³⁷ GIORDANO. *Modos del ensayo*: de Borges a Piglia, p. 45.

³⁸ MACIEL. O texto em movimento.

categoria textual reconhecida – é mais que um gênero porque o transborda, é mais e menos que dois, porque os cavalga – e confirmar a “graça” da imaginação de Borges em que se *contraem* (o final é menos feliz) o pensamento e o conhecimento como formas de uma escritura poética.³⁹

Essa posição, que afirma a especificidade e a resistência da crítica da América Latina nessa criação de um discurso outro, no qual “a imaginação racionalizada de sua escrita deu lugar a uma forma literária que recupera a interpretação sem descartar o espetáculo na especulação, nem a reflexão no reflexo, nem a imaginação na teoria”,⁴⁰ permite que se transborde seu lugar inicial de reflexão para pensarmos mais amplamente o lugar ocupado pela literatura nos processos de produção de um saber em trânsito.

A literatura, no cenário do conhecimento, parece ocupar um lugar à margem, no qual só é possível “balbuciar teoricamente”, para retomar a expressão de Hugo Achugar.⁴¹ Mas esse balbucio, visto pelo discurso dominante como “incoerente” e “inconsistente”, afirma-se justamente por sua alteridade fundamental, como um “outro pensamento ou um pensamento outro”.⁴² O ouvido que percebe esse conhecimento diverso – na extrapolação que propomos, o saber que se constrói a partir de e por meio da narrativa e da literatura – apenas como um balbucio, como o que não se completa nem se mantém, como o que mal se faz ouvir, é o ouvido que não consegue perceber o outro como válido por seus próprios critérios de elaboração.

Ao refletir sobre o “balbucio teórico” da crítica da América Latina, Achugar retoma a peça shakespeariana e as personagens de Próspero e Calibã para dizer dos lugares diversos de produção dos discursos de ambos, e da incompreensibilidade instaurada a partir dessa diferença:

O discurso de Calibã é interpretado por Próspero como *gabble* – isto é, como um “discurso incoerente”, (...) a afirmação de que, para Calibã, é impossível “falar correta ou coerentemente”. Calibã não pode falar corretamente a língua dos conquistadores embora com ela possa maldizer, não pode elaborar um discurso maior e só pode “maldizer/dizer mal”; ou seja, elaborar um discurso de resistência, um discurso menor. O discurso de Calibã – que Próspero qualifica de *gabble* – seria, aos ouvidos hegemônicos, uma má imitação do discurso dominante, uma mera *mimicry*. Isso é verdade ou trata-se de um discurso próprio de Calibã, que Próspero não compreende?⁴³

Dizer, pois, da produção de saber a partir da literatura, a partir de um texto que se constrói nas fronteiras da imaginação e por isso acarreta algo de ilimitado, de um texto que se permite o desbordar dos gêneros e se produz na poética do inclassificável, é tentar tornar compreensível a Próspero o discurso de Calibã, é reivindicar a validade de um conhecimento que se elabora num cenário outro, é afirmar a possibilidade de outra teorização que não a hegemonicamente produzida pela ciência tradicional.

³⁹ BEHAR. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano, p. 15, grifo da autora.

⁴⁰ BEHAR. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano, p. 14.

⁴¹ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura.

⁴² ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 35.

⁴³ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 37.

Em suas narrativas, Borges e Calvino tecem possibilidades de leituras e reflexões capazes de agenciar produções de saberes os mais diversos, que vão do literário ao matemático, do filosófico ao físico, da arte à ciência, criando assim possibilidades para que a fala de Calibã seja aceita em sua diferença e em seu caráter balbuciante, mas nem por isso menos válido que qualquer outro discurso, que qualquer outro tipo de mobilização do pensamento. Quando afirma que “uma situação literária começa a ser interessante quando se escrevem romances para pessoas que não são apenas leitores de romances, quando se escreve literatura pensando numa prateleira de livros que não sejam somente de literatura”,⁴⁴ e inclui entre os valores a serem preservados para a literatura “o de uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e a da filosofia”,⁴⁵ Italo Calvino deixa clara sua intenção, consciente, de fazer da literatura um espaço de saber que ultrapasse fronteiras e, explorando as diversas possibilidades oferecidas pela palavra escrita, afirme-se enquanto tal.

Abusando da hibridez de gêneros, Borges e Calvino colocam em questão o saber através de um olhar que, ele sim, é específico da literatura:

As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis: a maneira de olhar o próximo e a si próprios, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente.⁴⁶



RESUMEN

El presente artículo busca reflexionar sobre las diversas movi­lidades que caracterizan el texto literario contemporáneo, teniendo como objeto las obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino. Constituyendo proyectos literarios híbridos, los dos autores cuestionan los lugares de la ficción y de la teoría, desplazando y espesando sus fronteras originarias.

PALABRAS CLAVE

Movilidad textual, Italo Calvino, Jorge Luis Borges

⁴⁴ CALVINO. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética), p. 191.

⁴⁵ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 133.

⁴⁶ CALVINO. O miolo do leão, p. 21.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2006. p. 15-45.
- AZÚA, Carlos Real de. Introducción y advertência. In: _____. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1964. Tomo I. p. 11-59. Disponível em: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/antologiadelenayo.pdf>. Acesso em: 3 maio 2009.
- BEHAR, Lisa Block de. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (Org.). *Limiares críticos: ensaios de literatura comparada*. Trad. Marcos Antônio Alexandre e Denise Araújo Pedron. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 11-26.
- BHABHA, Homi K. O compromisso com a teoria. In: _____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 43-69.
- BORGES, Jorge Luis. O credo de um poeta. In: _____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. p. 102-126.
- BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: _____. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 121-126.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c. p. 34-45.
- BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. Org. e trad. John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995a.
- CALVINO, Italo. O mundo é uma alcachofra. In: _____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995b. p. 205-207.
- CALVINO, Italo. Jorge Luis Borges. In: _____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995c. p. 246-253.
- CALVINO, Italo. A palavra escrita e a não escrita. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 139-147.
- CALVINO, Italo. O miolo do leão. In: _____. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. p. 9-26.
- CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: _____. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 190-195.

- CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?... Uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Ed. UFMG/POSLIT, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- KLEIN, Adriana Iozzi. *Calvino ensaísta*. 2004. 184 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MACIEL, Maria Esther. O texto em movimento: notas sobre a escrita ensaística de Octavio Paz. *Mnemozine*, n. 2, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/mnemozine2/home.html>>. Acesso em: 5 maio 2009.
- MIRANDA, Wander Melo. Italo Calvino ou a ficção como ensaio. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991. *Anais...*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v. 1, p. 535-541.
- OVIEDO, José Miguel. Borges: el ensayo como argumento imaginario. 2003. Disponível em: <http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32426651_ITM>. Acesso em: 25 mar. 2009.
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 64-73.
- SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 56-66, jan-jun. 2004.
- STAROBINSKI, Jean. ¿Es posible definir el ensayo? *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 575, p. 31-40, maio 1998. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08144163400869462975635/209767_0009.pdf>. Acesso em: 5 maio 2009.