

ESPAÇOS MOVENTES: A DINAMICIDADE DE AS CIDADES INVISÍVEIS

MOVING AND DYNAMIC TEXTS: *THE INVISIBLE CITIES*

*Adair de Aguiar Neitzel**

RESUMO: Este artigo analisa a obra *As cidades invisíveis* de Italo Calvino com o objetivo de discutir sua dinamicidade, identificando alguns dos procedimentos empregados pelo autor que nos permitem considerá-la uma obra em movimento. Parte-se de conceitos estabelecidos por Eco (1986) acerca da abertura da obra, Kristeva (1974) que percebe o texto como produtividade, Barthes (1992) que define aspectos da escrita plural, Bakhtin (1981) que trata sobre a dialogia e a polifonia e Calvino (1990) que faz apologia ao romance múltiplo e enciclopédico.

PALAVRAS-CHAVE: *As cidades invisíveis*, obra aberta, texto plural, romance múltiplo.

ABSTRACT: This article reviews Italo Calvino's book *The Invisible Cities*, with the aim of discussing the concept of dynamic texts, identifying some procedures employed by the author that allow us to consider it a mobile text. For that purpose, concepts will be analyzed from Eco (1986) on the text opening; from Kristeva (1974), on conceiving the text as productivity; from Barthes (1992), on aspects of writing plural; from Bakhtin (1981), on dialogism and polyphony; and from Calvino (1990), who makes an apologia for the multiple, encyclopedic novel.

Keywords: *The Invisible Cities*. Open Text. Plural text. Multiple novel.

* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora da graduação e Mestrado em Educação da UNIVALI – Universidade do Vale do Itajaí – Barra Velha, SC. neitzel@univali.br.

INTRODUÇÃO

Mallarmé idealizou um projeto que jamais viu se concretizar, mas cujo modelo encontra ressonâncias no romance moderno, especialmente quanto à dinamicidade do texto. O *Livre* de Mallarmé teria páginas intercambiáveis, os fascículos independentes e as folhas soltas, móveis, atando a obra a um campo amplo de sugestividade, erigindo assim os pressupostos de uma obra em movimento, cujos princípios de permutação e combinação ofereceriam ao leitor grande mobilidade na atribuição de sentidos. Ela apresentaria uma estrutura dinâmica, suas páginas não teriam uma ordem fixa, seriam intercambiáveis, possuindo o leitor a liberdade de poder iniciar e acabar em diferentes pontos a cada leitura, colocando-se frente a um labirinto. E assim pensando, seu conteúdo nunca se encontraria encerrado, definido. Ao idealizar o *Livre* Mallarmé anuncia um dos princípios que nortearia o romance moderno: a dinamicidade.

Umberto Eco, em sua *Obra aberta*, fala do romance organizado de forma não definida e não acabada, que constitui um espaço de trocas entre leitor e autor, que oferece autonomia ao leitor não só de interpretação, mas também de intervenção na sua forma de composição. A obra aberta é definida por Eco (1986: 62-64) como a “possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais [...], uma obra *a acabar*, [...] ‘abertas’ a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e

escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos”. A abertura e o dinamismo da obra, segundo Eco, “consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos”.

Kristeva ao trabalhar com o conceito de intertextualidade, princípio básico de expansão do texto, de progressão calcada na influência de obras anteriores, anuncia o texto como produtividade e o leitor como produtor de significações. O texto é definido como algo que está por ser feito, que se concretiza pela permutação com outros textos, reforçando a ideia do texto como rede e como material inacabado, que se constitui pela interferência do leitor. Este mote também é explorado por Barthes (1992: 42), que traceja o texto ideal como aquele que sempre se articula com outros textos “levando a outros sentidos exteriores do texto material”. O texto plural é sempre um jogo tipográfico que gera grandes sortidos interpretativos, cujo conteúdo nunca se encontra encarcerado, resultado de um murmúrio de vozes, que retoma a cada leitura a ambição de representar a multiplicidade das relações. E por ser naturalmente um discurso polifônico, no sentido que Bakhtin lhe atribui, considera sempre o outro. A polifonia nasce da interação de diversas vozes imiscíveis e plenivalentes que o compõem, de desdobramentos de ideias que se justapõem simultaneamente ao leitor, permitindo-lhe ler o texto nunca de uma única perspectiva, mas sempre agindo através da porosidade do texto, pelas suas lexias, um processo que compreende “ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente” (BAKHTIN, 1981: 24).

Essa discussão nos conduz ao projeto literário de Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*. Calvino faz apologia ao romance como grande rede, um romance que tende para a multiplicidade dos sentidos, que jamais se encerra na individualidade de um único autor, elencando cinco características essenciais para o texto literário deste milênio: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. O ideal estético que Calvino gostaria de encontrar na literatura deste novo milênio está relacionado à ideia do texto como somatória de sedimentações, um texto múltiplo segundo aquele modelo que Bakhtin (1981) chamou de dialógico, polifônico ou carnavalesco.

Neste artigo, analisarei o romance *As cidades invisíveis* (1990) com o intuito de pensar como nessa obra se manifesta a característica da multiplicidade,

a qual nos leva ao princípio da dinamicidade. *As cidades invisíveis* é uma obra curiosamente construída de forma a dar passagem a muitos outros espaços moventes, somando-se a tantas outras engenhosamente modeladas por escritores audazes como Cervantes, Borges, Cortázar, Pávitch, escritores que fizeram da literatura um jogo, ultrapassando limites, numa busca constante por novas formas de expressão. Calvino consegue nesta obra produzir uma cartografia coletiva, em que uma cidade espelha-se na outra, gera outra, depende da outra, num processo de apagamento de autoria única. Uma história passa a ser o palimpsesto de outra história, ou uma cidade o palimpsesto de outra cidade, pegadas que por mais invisíveis que pareçam denotam o processo conflituoso e intrincado da escrita, e revelam a interferência de uma escrita sobre a outra, exemplificando como um texto pode ser o referente para ler-se o outro: “Cette duplicité d’objet, dans l’ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, où l’on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu’il ne dissimule pas tout à fait, mais qu’il laisse voir par transparence” (GENETTE, 1982: 556).

As cidades invisíveis é modelo de obra movente que aparece com imagens suspensas no ar que logo desaparecem para assumir formas novas, uma composição para além dos limites da razão. Logo que iniciamos o romance, percebemos a forma de composição fantástica das cidades. Evocando o mito de Proteu, símbolo da imprecisão, Calvino constrói uma narração que provoca a todo instante um olhar de espanto, não só por seus mistérios e segredos subterrâneos, mas principalmente pelo halo de indeterminação, imagens fugidias, que as envolvem. As cidades se apresentam interconectadas, cada uma possui uma potência para lembrar a outra, gerá-la, completá-la. Por exemplo, entre Zoé e Pentésiléia existe uma conexão pela indeterminação geográfica: ambas não apresentam rotas de acesso, estradas de entrada ou de saída. Em Pentésiléia “você avança por horas e não sabe com certeza se já está no meio da cidade ou se permanece do lado de fora” (CALVINO, 1990: 71). E Zoé oferece um quadro similar, pois nela “o viajante anda de um lado para o outro e enche-se de dúvidas: incapaz de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem” (CALVINO, 1990: 34). Quando o leitor estabelece essa conexão mental, quando opera o ato de atribuir sentidos, produz uma atualização que encaminha o texto a um leque de possibilidades.

As cidades descritas surgem sempre situadas num não-lugar, num espaço que não pode ser cartografado, o que reafirma a potência virtual do

texto: “ao se transporem seis rios e três cadeias de montanhas surge Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer”. É o resultado de sua tendência maneirista que o faz mestre da fantasia, da arte visionária, explorando e sondando territórios diversos, empregando expressões poéticas para criar situações mágicas. Calvino (1990c) em seu artigo *La galerie de nos ancêtres* trata das razões que levam alguém a querer compor uma obra que tende para a multiplicidade e levam alguém a querer ser também um produtor de significações, não se contentando com uma leitura organizada numa ordem em que tudo encontra seu lugar, mas ansiando por um livro que seja o lugar da diversidade e da contradição. Essa pretensão de realizar um livro infinito, enciclopédico, aberto, em movimento, que dê acesso a conhecimentos que não se excluem, mas se somam é o resultado da visão que o homem contemporâneo vem assumindo, uma visão que o leva à contestação do estabelecido, a alterar as hierarquias fixas e colocar em crise os valores não só que sustentam as produções literárias, mas uma forma inclusive de intervir sobre o mundo, sobre a realidade.

Diomira, Isidora, Dorotéia, Zaíra, Anastácia, Zirna, Isaura, Maurília, Zoé, Zenóbia e tantas outras são exemplos de cidades que escapam do olhar aferidor e oferecem surpresas constantes a todos os sentidos. Suas ruas e vielas nunca podem ser fixadas no papel, sendo comparadas por Marco Polo aos

caminhos das andorinhas, que cortam o ar acima dos telhados, perfazem parábolas invisíveis com as asas rígidas, desviam-se para engolir um mosquito, voltam a subir em espiral rente a um pináculo, sobranceiam todos os pontos da cidade de cada ponto de suas trilhas aéreas. (CALVINO, 1990: 84)

Esse processo de comunicação onírica, essa incorporação de elementos fantásticos num espaço utópico, virtual, é resultado de uma literatura “projetée lors d'elle-même pour pouvoir parler le monde, autotéliquement tournée vers son dedans pour pouvoir être; géométriquement située dans un lieu impossible, un lieu virtuel, ‘entre les deux’, u-topique exactement” (DAROS, 1990: 30).

As cidades do império do Grande Khan são móveis, evanescentes, múltiplas, variadas, sujeitas a combinações aleatórias que modificam o estatuto de território público. Elas se constroem em diferentes extensões e profundidades, se esfacelam e se reconstroem, pois são representações transitórias da memória humana, e na leitura elas se revelam diferentes do que elas realmente são, um simulacro para o qual não existe instância física.

Sua significação é difícil de localizar: estará na memória do escritor, na conexão estabelecida pelo leitor, no banco de dados do dicionário, em seu aspecto físico? Como localizar seus sentidos, selecioná-los, apropriá-los aos mais diversos enunciados? A única marca física são as palavras, caracteres gráficos que há muito abandonaram o estatuto de unidades constituídas por grafemas, delimitadas por espaços em branco e/ou sinais de pontuação para assumirem sua carga hipotética. A palavra literária sempre está na perseguição de algo inexplorado, recôndito, ela “associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (CALVINO, 1990b: 90).

Cada cidade que compõe o grande mapa do império do Khan é um fragmento, peça de um quebra-cabeça que ao somar-se às outras peças-cidades forma um jogo de espelhos. As cidades invisíveis projetam, através das imagens fractais, mundos que se repetem, se multiplicam, se metamorfoseiam, plenos de pausas e silêncios, conduzindo-nos a um mergulho no caos da aparência, errância por um imaginário cujas imagens variadas não obedecem às leis físicas; como escritos ao vento, são possuidoras de uma virtualidade criadora. Moriana é uma cidade que exemplifica esse jogo de espelhos estabelecido pelo confronto de pares opostos. Existe uma Moriana cujas portas são de alabastro transparentes à luz do sol, cujas aldeias são inteiramente de vidro como aquários. E seu avesso, sua face obscura: “uma ampla lâmina enferrujada, pedaços de pano, eixos hirtos de pregos, tubos negros de fuligem, montes de potes de vidro, muros escuros com escritas desbotadas, caixilhos de cadeiras despalhadas, cordas que servem apenas para se enforcar numa trave podre” (CALVINO, 1990: 91).

Uma história surge dentro de outra história promovendo uma leitura politópica e dinâmica. Esta se define mais pela forma como o escritor organiza os dados, pelas estratégias textuais utilizadas, pela configuração que atribui aos seus personagens, por suas escolhas que determinarão o uso que fará da linguagem, pela maneira com que disponibiliza ao leitor as informações. Na obra temos um conjunto de cidades que delas derivam diversas histórias, lembrando a máquina de metáforas de Athanasius Kircher, a coisa dentro da outra, colocando o leitor frente a um quadro de ilusões e especulações. O desejo por uma produção porosa, múltiplica e inesgotável vem nos acompanhando há bastante tempo. É comum as narrativas modernas explorarem essa mobilidade trazendo no corpo do texto vários polos narrativos, planos de ação que simultaneamente se desenrolam, ou ainda recortes de parágrafos de uma mesma narrativa que

o autor embaralha e pulveriza pela obra, quebrando sintaxes e sequências lógicas. Esse procedimento produz o efeito lúdico do jogo, e para ser resolvido necessita da participação efetiva do leitor.

A cada leitura o corpo do livro se dilui e se recompõe, pois um livro jamais é lido da mesma forma, ainda que sejam os mesmos olhos ávidos que o percorrem, e cada ensaio teórico sobre ele não só o dilata, o constrói, como também o coloca num campo minado de interjeições, de questionamentos, de reticências. Para participar desse jogo de mostra-esconde o leitor necessita saltar alguns parágrafos, ou reler outros, num ir e vir, e mesmo que o final do livro seja fisicamente o mesmo, estando seu corpo confinado entre duas capas, isto não determina o fechamento da obra, apenas que todos os textos têm um fim, um ponto onde o autor para de escrever. O fechamento da obra é determinado antes pelo tipo de narrativa criada, o que nos leva a investigar como se constitui o princípio da dinamicidade em *As cidades invisíveis*?

Segundo Kristeva (1974), o espaço ambivalente do romance se apresenta coordenado por dois princípios de formação: (a) o monológico, em que cada sequência é determinada pela precedente, e (b) dialógico, em que as sequências são imediatamente superiores à série causal precedente. Um romance tomado como produtividade, um espaço aberto para a linguagem poética, que efetua as combinações sêmicas mais absurdas, constrói um discurso que se volta sobre si mesmo, através de relações dialógicas que reforçam a ideia de que o texto é uma rede de relações. A linguagem poética aponta sempre para uma infinidade, produzindo uma expansão semântica, transgredindo por oposição a díade significado/significante, cunhando o mistério através do campo simbólico.

Calvino, para comunicar o sentido da multiplicidade, valoriza o aspecto simbólico e imaginativo da literatura, abrindo a narrativa para relações dialógicas ao construir uma rede de subjetividades. Esta rede é estabelecida através de algumas escolhas, tais como:

- Emprego de símbolos que colaboram para a sua construção fantástica;
- a) Ambiguidades sintáticas que elevam a relatividade do significado;
- b) Imprecisões semânticas.

Ao compor cada cidade, o autor a coloca sob um invólucro de símbolos de valor mágico, distanciada do plano real: são ruas em forma de escadas, teatros de cristal, galos de ouro, grifos, quimeras, dragões, hircocervos, harpias, hidras, unicórnios e basiliscos, palácios de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo, ruas que giram em torno de si mesmas como

um novelo, cidades que não possuem telhados, paredes, mas possuem encanamentos de água suspensos no ar. A combinação do elevado simbolismo das palavras com a fantasia livre constitui uma forma de abrir uma brecha na ordem natural dos acontecimentos e livra o ser humano das normas que o predeterminam. Neste universo, portanto, tudo é possível. Como num delírio, a lógica é rompida pelo discurso fantástico, que extrapola a rede de significações e representações dos signos renovando e subvertendo os fatos, explorando tempos e espaços sagrados.

Cenas como as que imaginamos ao ler a descrição de Períntzia e Ândria promovem encadeamentos paradoxais, um espaço ótico e tátil que não se refere a um real preexistente, modelando-se uma literatura do falso, da fabulação, sem verdades absolutas, livre das representações do vivido. No primeiro parágrafo da narrativa se comenta que ambas as cidades sofreram minuciosa regulamentação e não estão sujeitas ao arbítrio humano; seus mecanismos de engrenagem e funcionamento foram construídos segundo a arte dos astrônomos. Ândria foi edificada de forma que cada

uma de suas ruas segue a órbita de um planeta e os edifícios e os lugares públicos repetem a ordem das constelações e a localização dos astros mais luminosos: Antares, Alpheratz, Capela, as Cefeidas. O calendário da cidade é regulado de modo que trabalhos e ofícios e cerimônias se disponham num mapa que corresponde ao firmamento daquela data: assim, os dias na terra e as noites no céu se espelham. (CALVINO, 1990: 136)

Seus moradores acreditam que a correspondência entre Ândria e o céu é tão perfeita que qualquer movimento em Ândria provoca uma novidade no ritmo astral. Sendo assim, “cada mudança implica uma cadeia de outras mudanças” (CALVINO, 1990: 137), e a cidade e o céu não são imutáveis nem imóveis no tempo.

Como tudo o que é sujeito ao devir, as cidades apresentam manifestações que fogem do controle aferidor do projetista. Períntzia, cidade que “espelharia a harmonia do firmamento” em que o destino dos habitantes seria determinado pela “razão da natureza e a graça dos deuses”, surpreende os visitantes com suas ruas e praças ocupadas por “aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres com barba. Mas o pior não se vê: gritos guturais irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas” (CALVINO, 1990: 130).

1. A CARTOGRAFIA DO IMAGINÁRIO: UMA ESTRUTURA FLUIDA E BIDIMENSIONAL

As cidades invisíveis oferece um texto constituído em blocos não-lineares, com diversas entradas, conectados entre si, uma escrita multidimensional e portanto labiríntica. Esta obra se inscreve no horizonte da técnica, resultado de um apurado espírito de geometria, uma rigorosa precisão de construção. Ao abrir o livro, o leitor observa que as narrativas são agrupadas em onze blocos. Cada bloco apresenta cinco cidades, perfazendo um total de 55. Esta estrutura, a princípio rígida, estabelece fronteiras entre os grupos e nos faz perceber um fio condutor entre as narrativas de um mesmo bloco, mas não só entre elas. Existe ao mesmo tempo uma interconectividade entre as cidades e uma independência estrutural; elas podem ser deslocadas dentro da obra e a leitura pode ser iniciada por Berenice ou por Diomira, sem prejuízo de compreensão. Ou ainda, o leitor pode experimentar ler somente a narração do diálogo entre Marco Polo e o Grande Khan, ignorando o relato das cidades. Outro percurso seria a leitura apenas dos relatórios de Marco Polo sobre as cidades, iniciando-a por onde achar melhor. Temos ainda a sugestão de leitura obedecendo um princípio, meio e fim. Se o leitor optar por essa última alternativa, pode se frustrar diante de parágrafos inteiros repetidos, os quais o fazem regredir na narrativa, mesmo porque o veneziano Marco Polo entrecorta sucessivas vezes seu discurso com o do Grande Khan e com a descrição das cidades.

Compõe-se, assim, um romance interrompido. E ao chegar nas últimas páginas, a surpresa: não há um fim; a última narrativa não encerra o sentido da história, mas remete a outras narrativas num processo circular, como o do palíndromo, num tempo compreendido de forma cíclica. Italo Calvino resolve “abandonar” sua obra, evitando qualquer capítulo que encerre a discussão ou aponte para um final redentor. As páginas finais indicam aquela que seria a última discussão, travada entre o Grande Khan e Marco Polo, no entanto ela aponta para questões metafísicas que tornam incerto o dito, um discurso que visa, num processo contínuo, alimentar as polêmicas anteriores ao remetê-las para outras questões, criando uma ilusão de contínuo.

Assim, como histórias avulsas a qualquer enredo, estas vão se somando e tecendo paulatinamente um fio que atravessa todo o romance, da primeira à última página. Não há cidade que não esteja sujeita à mudança. Fílide é uma cidade que apresenta diversos pontos de entrada, cujas partes proliferam-se sem que nunca consigamos ter ao alcance de nossos olhos

tudo o que ela contém, e uma boa parte dela é invisível. Sustenta-se sobre um entrelaçamento de corredores que cansa um visitante, enquanto outro se mantém maravilhado pelas coisas que ela oferece. Cidades excêntricas, invisíveis e inesgotáveis como Fílide – cujos trajetos são arquitetados entre lugares suspensos no vazio, cujas janelas apresentam-se em formatos “bífores, mouriscas, lanceoladas, ogivais, com meias-luas e florões sobrepostos” (CALVINO, 1990: 85), e cujo pavimento também exibe grande variedade de composição, pedregulhos, lajotas, saibro, pastilhas brancas e azuis, cujas pontes que ligam uma margem do canal a outra, diferentes uma da outra, encontram-se sobre os pilares, sobre os barcos, suspensas ou ainda com os parapeitos perfurados – são modelos para se pensar a construção do romance moderno.

A abundância de suas entradas, sua variedade e oscilação de composição, as conexões entre seus elementos, a impossibilidade de cartografá-las, seus percursos labirínticos, compõem uma estrutura fluida e multidimensional. As expedições de Marco Polo são incursões em territórios sem fim e sem forma, esfacelados. Qual a trajetória seguida por Marco Polo? Não há indícios, ele não parte de um ponto “a” para chegar ao “b”, pois os continentes percorridos são móveis. Uma viagem por cidades como Fílide indica sempre um começo, uma partida, mas nunca uma chegada, pois Calvino ao descrevê-las cria uma ilusão de contínuo. O vazio de suas composições (normalmente uma parte da cidade é invisível) enfraquece a propensão ao texto legível e instaura uma função perturbadora (transgressora) que deflagra o texto escrevível.

A dinamicidade da obra também é construída por meio da violação das sequências sintáticas, quebrando a linearidade da produção textual, colocando o leitor numa situação de perda ao encontrar parágrafos que se repetem ao longo da obra, com pequenas variações. Nas páginas 112 e 113 de *As cidades invisíveis* temos uma passagem que ilustra esse processo:

O Grande Khan tentava identificar-se com o jogo: mas agora era o motivo do jogo que lhe escapava. O objetivo de cada partida é um ganho ou uma perda; mas do quê? Qual era a verdadeira aposta? No xeque-mate, sob os pés do rei derrubado pelas mãos do vencedor, resta um quadrado preto ou branco. Com o propósito de desmembrar as suas conquistas para reduzi-las à essência, Kublai atingira o extremo da operação: a conquista definitiva, diante da qual os multi-formes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a uma tessela de madeira polida: o nada... (CALVINO, 1990: 112-113).

Essa mesma passagem é repetida na página 121 com poucas variações lexicais:

...O Grande Khan tentava concentrar-se no jogo: mas agora era o porquê do jogo que lhe escapava. O objetivo de cada partida é um ganho ou uma perda: mas do quê? Qual era a verdadeira aposta? No xeque-mate, sob os pés do rei derrubado pelas mãos do vencedor, resta o nada: um quadrado preto ou branco. À força de desincorporar suas conquistas para reduzi-las à essência, Kublai atingira o extremo da operação: a conquista definitiva, da qual os multiformes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a uma tessela de madeira polida. (CALVINO, 1990: 121).

Essa estratégia discursiva encaminha o leitor a uma ação iterativa: repetir a leitura, pois o texto foi construído como um conjunto de anotações que possuem uma feição indefinida, a feição de um engodo, um desvio. O leitor se depara com uma escrita borrão, provisória, que diante de seus olhos pode ser modificada, alterada; o impresso perde a aura de escrita inflexível, imóvel. O escritor afirmou para poder negar, e assim um jogo de ambiguidades, um deslize entre verdades e não-verdades é semeado no texto. A digressão é uma técnica para retardar o curso do tempo. Não é só em pensamento que o leitor segue a mesma trilha duas vezes, mas fisicamente; ele folheia o livro, salta, retrocede, avança ao se encontrar diante da dúvida de estar lendo novamente o mesmo fragmento, levanta a possibilidade de o autor ter se equivocado e repetido o mesmo parágrafo, como se isso fosse proibido.

Essa estratégia é anunciada em outra obra de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, quando o personagem Leitor se depara sucessivas vezes com o mesmo parágrafo: “Eis de novo a página 31, 32... E o que vem depois? De novo a página 17, pela terceira vez! Mas que raio de livro lhe venderam? Encadernaram juntas diversas cópias do mesmo caderno, não há mais nenhuma página boa no livro inteiro.” Como se anunciando um ensandecimento, a repetição prenuncia um universo distanciado da razão e das dicotomias que dispõem o que está certo ou errado, o que é falso ou verdadeiro. O leitor para a leitura, retrocede, avança, confronta as páginas e busca sentido para todo esse emaranhado, que acontece como se o autor estivesse sugerindo que o mundo não tem princípio nem fim, e que vivemos todos num eterno movimento pivotante.

Em outros episódios, Marco Polo descreve esses espaços públicos como espaços subjugados ao domínio do particular porque a composição das cidades obedece aos fluxos da consciência do viajante, elas se moldam ao desejo de cada um, como Pentésiléia.

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e dispostos de maneiras diversas: mas, assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas de pagode e clarabóias e celeiros, seguindo o traçado de canais hortos depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. Assim – dizem alguns – confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares. (CALVINO, 1990: 34-35)

Podemos encontrar nesta cidade uma metáfora para a posição do leitor frente ao texto: não de decifrador, mas de um sujeito que constrói o texto com suas próprias mãos, por meio de sua interpretação. Uma visão multiforme da escrita podendo oferecer uma simultaneidade de sentidos, que acabam não por se fundir, apenas por se entrelaçar. O texto impresso é composto segundo uma lógica de sentidos que pode ser interrompida, desgastada, alterada, uma reescritura atualizada pelas mãos do leitor. A significação de cada objeto está, portanto, em cada um de nós e não necessariamente ligada a um objeto, assim como cada cidade está fisicamente inscrita em nós, como resultado de nossos hábitos humanos.

Outro recurso linguístico empregado por Calvino para oferecer o texto de forma que o leitor possa construir uma multiplicidade de significações é intensificando o uso da conjunção alternativa *ou*: “Tudo isso para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si.” (CALVINO, 1990: 28). Essa escrita privada de uma palavra conclusiva institui um pensamento fecundo: o mundo não é uma magnitude final e definida, ele se mantém em puro estado de acabamento, num fazer-se constante. Para aumentar esse alargamento dos significados, Calvino continua instaurando a incredulidade, a incerteza nas estruturas fráscas:

Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que qualquer outro de seus enviados ou exploradores. (CALVINO, 1990: 9)

A atribuição de sentido é, pois, movimento, e se assim pensarmos, esta é uma atividade que não pode manter-se atada à ideia dicionarística que remete à existência de um texto original, completo e acabado, um inventário onde adentramos toda vez que necessitamos atribuir sentido a algo. Esse exercício não é um simples substituto dos termos *signo/sentido*, justamente porque os signos são refúgios que para serem (re)significados dependem do olhar, do querer ver. Essas subjetividades, produzidas pela instauração de uma semiótica perceptiva, um jogo do mostra-esconde, constroem momentos de descoberta e portanto de movimento.

O leitor, como se estivesse olhando para pequenos fragmentos de um espelho, percebe o encavalamento do presente, passado e futuro e se depara com páginas que o convidam a participar desse vicioso jogo literário, exigindo-lhe uma postura interativa. Despina é uma cidade que põe em evidência a necessidade de manter-se uma estrutura interativa na narrativa, uma construção de imagens e percursos decididos pelo leitor. Ela recebe a forma de um navio ou de camelo, dependendo do olhar do sujeito que a deseja. O cameleiro a imagina como navio, uma embarcação que pode afastá-lo do deserto. Já o marinheiro a deseja na forma de um camelo, animal que pode afastá-lo do mar.

Essa escrita aberta nos remete a uma concepção da obra literária não como portadora de um conhecimento intocável, mas como obra em gestação, em movimento. No exemplo dado na página 162, a reversibilidade do texto deixa de ser virtual para ser física, apesar de Calvino nos lembrar que “uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para encontrá-lo ao fim de miseráveis circunlóquios” (CALVINO, 1990: 59), indica que tratamos o tempo com prodigalidade, multiplicando-o no interior da obra com rapidez de estilo e de pensamento, isto é, com agilidade, mobilidade, desenvoltura e simultaneidade.

Por meio de Leônia, podemos exemplificar como ocorre o processo de simultaneidade. Num gesto absurdo, Leônia remove os restos de sua existência todos os dias, jogando fora algumas coisas, para que deem lugar às novas. Nada fica detido, tudo é substituído incessantemente. Assim ela refaz a si própria ininterruptamente, sempre vestida do novo, na constância de sua inconstância. Mas o passado é conservado através do lixo, este é sua memória. Existem portanto duas Leônias: uma que sempre acorda nova e a outra que se veste de seu lixo. Quanto mais Leônia se despe de suas recordações enterrando o que é velho, mais fortifica a Leônia que se nutre do passado, pois a memória está guardada nos objetos que o representam

no dia seguinte. A coexistência de duas Leônias num mesmo espaço torna essa estrutura textual bifurcada e encaminha o leitor para três campos temporais, passado, presente e futuro.

Vistas individualmente, as cidades apresentam arranjos proteiformes, mas no conjunto percebe-se que são entretecidas com as intermitências de vozes que mantêm um círculo de conexões complementares: “Ces villes relèvent d’une cartographie imaginaire, superposent les temps et les espaces en un labyrinthe où se quète non un point d’arrivée mais une infinité de parcours – ici encore il s’agit d’abord d’activité de connexions” (DAROS, 1990: 32). Cada cidade é um elo de uma série que se completa na outra e cada uma apresenta um aspecto peculiar; juntas elas constroem uma representação múltipla de um universo que está em constante mutação e que convive com as diferenças, construindo uma visão do texto como filigrana.

Se a escrita se constitui por conexões internas ou externas, ela é um sistema em expansão, inacabado: “quanto mais plural é o texto, menos está escrito antes que o leia” (BARTHES, 1992: 43). Em *As cidades invisíveis* cada cidade representa uma “estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se pode traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas” (CALVINO, 1990b: 86). Uma narrativa aparece entrelaçada com outras; são parábolas que oferecem passagens labirínticas sem que possamos distinguir entre o fora e o dentro, o direito e o anverso.

Por exemplo, Pentésiléia e Cecília são cidades contínuas, esvaecidas no planalto, escondidas, que podem ser aqui ou lá, do outro lado ou em volta, cujo centro está em todos os lugares. Nelas você nunca chega, mas nelas você sempre está, mesmo seguindo em linha reta, pois os espaços se intercambiam e se entremeiam, estando elas em todos os lugares. Por isso, não possuem muralhas que as protejam ou delimitem os espaços privados e públicos. Você nunca sabe se está dentro ou fora, se passou por elas sem perceber. Não há começo nem fim, você simplesmente está nas malhas da cidade. Por suas ruas se caminha sem jamais se conseguir sair delas. São cidades diluídas, que ocupam o espaço do fora, do dentro, do outro lado, do acolá, passando-se por elas sem perceber. Apesar de ambas participarem do mesmo grupo, cidades contínuas, elas dialogam com todas as outras, pois segundo Marco Polo “o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto” (CALVINO, 1990: 118).

Um lugar pode ser alcançado de outro lugar pelas mais diversas rotas, por mar, por terra, por ar, ou simplesmente pela imaginação: “Sabe-se que o nome dos lugares muda tantas vezes quantas são as suas línguas estrangeiras; e que cada lugar pode ser alcançado de outros lugares, pelas mais variadas estradas e rotas, por quem cavalga guia rema voa.” (CALVINO, 1990: 125). Esses lugares-cidades enviados, apesar de possuírem um nome, parecem não lugares porque acentuam sua própria indefinição, sempre construindo novas cartografias ou cartografias descontínuas, retornando à metáfora de Bachelard (s/d), que ora representam os porões de uma casa, ora representam o sótão ou o andar térreo.

Como grãos de areia, as cidades são moventes, donas de uma engendrabilidade que as faz mutantes:

Ocorre também que, margeando os sólidos muros de Marósia, quando menos se espera se vislumbra uma cidade diferente, que desaparece um instante depois. [...] naquele momento todos os espaços se alteram, as alturas, as distâncias, a cidade se transfigura, torna-se cristalina, transparente como uma libélula. (CALVINO, 1990: 141)

Um mundo muitas vezes em dissolução se apresenta a nós, porque Calvino quer intensificar o aspecto não acabado da obra, tornando-a sujeita a alterações constantes, longe da fixidez em que normalmente inserimos as coisas. Por isso ele resolve “abandonar” sua obra, evitando qualquer capítulo que encerre a discussão ou aponte para um final redentor. As páginas finais indicam aquela que seria a última discussão, travada entre o Grande Khan e Marco Polo, no entanto ela aponta para questões metafísicas que tornam incerto o dito, um discurso que visa, num processo contínuo, alimentar as polêmicas anteriores ao remetê-las para outras questões, criando uma ilusão de contínuo.

2. A CONSTANTE CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DAS CIDADES: UMA FORMA INCLUSIVA DE MOSTRAR O MUNDO

O poder de metamorfose das cidades, bem como os vastos territórios aos quais elas nos encaminham, nos faz pensar a obra não como cópia do mundo, mas como criação que remete a ele e ao conhecimento que o cerca. Essa estratégia é, segundo Darós, resultado da combinação de um olhar irônico com um olhar mágico que Calvino empresta à sua produção:

l'un et l'autre créent des mondes imaginaires, mais tandis que le premier élabore ces contre-modèles selon une stratégie cognitive visant à 'éclairer' le 'monde réel' (et à le 'corriger', à le rendre 'meilleur' dans une perspective idéologique plus ou moins définie), l'autre renonce à ce mouvement dialectique pour faire de ces contre-mondes fictionnels nés du fil de l'écriture des 'mondes supplémentaires' relativisant l'importance du 'monde de référence' à partir duquel (ou plutôt à l'encontre duquel) ils ont été élaborés. (DAROS, 1997: 43)

As cidades invisíveis trabalha com mundos imagináveis que apontam mundos que não têm como ser multiplicados e propalados no real, uma atitude de exploração, por meio das percepções sensoriais, dos espaços invisíveis, uma estratégia que vê "l'œuvre littéraire comme 'carte du monde'; l'œuvre littéraire comme 'carte du connaissable'" (CALVINO, 1990b: 38).

Outro exemplo podemos colher em Procópio. A paisagem descrita por Marco Polo inicialmente é estática: "um fosso, uma ponte, um pequeno muro, uma sorveira, um campo de espigas de milho, um espinhal com amoras, um poleiro, um costado amarelo de colina, uma nuvem branca, um pedaço do céu azul em forma de trapézio" (CALVINO, 1990: 132). A descrição parte do subterrâneo, encaminha-se para o horizonte e termina no elevado. Marco Polo narra a proliferação de gentis que acontece a partir daquela data; de uma cara redonda passa para três, depois seis, dezesseis, quarenta e sete e a seguir, não é mais possível contá-los por tornaram-se uma multidão. No último parágrafo, ele revela que ele próprio faz parte dessa multidão, de narrador passa a personagem:

No meu quarto, somos vinte e seis pessoas: para mover os pés, preciso incomodar os que estão agachados no chão, abro espaço entre os joelhos daqueles sentados sobre a cômoda e os cotovelos daqueles que se revezam para se apoiar na cama – todas pessoas gentis, felizmente. CALVINO, 1990: 133)

Calvino investe, portanto, com um estilo arejado e uma capacidade de traduzir seus pensamentos e imaginação em composições breves, concisas, densas, no potencial inventivo e criativo das palavras, explorando mundos atrás de espelhos, construindo universos alternativos, um modelo mágico cujas visões caleidoscópicas e fugidias edificam sua arte de contar, "donnant forme et rythme à une fiction où la fantaisie (*la fantasia*) opère grâce à la magie d'un mécanisme structural: le renversement" (DAROS, 1990: 39). O leitor abre o lacre de um império sem fim e sem forma, um domínio muitas vezes em ruínas, mas também em constante construção.

Essa tendência de ver o mundo em interação e através do seu reverso revela um método de contraposições dialógicas, uma forma inconclusiva de mostrar o mundo e o homem, de considerar a palavra do outro enquanto outro ponto de vista, construindo um discurso sobre o mundo enquanto imagem inacabada, destituindo os fatos de uma casualidade, envolvendo-os numa esfera fantástica que não exige posições existentes e sólidas. Algumas obras literárias costumam negar ou afirmar uma certa ideia, tomando um tema apenas como simples matéria de comunicação, o que lhes atribui um tom único. Em *As cidades invisíveis* todas as ideias nascem de relações dialógicas, elas não são ideias prontas, mas “um *acontecimento vivo*, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências” (BAHKTIN, 1981: 73).

A todo tempo nos deparamos com cidades que, apesar do esforço humano de imobilizá-las num mapa, rebelam-se e mostram-se em constante mutação. Assim é Eudóxia, que, apesar de seu desenho no tapete representá-la de forma simétrica, com linhas retas e circulares, sua urdidura rebelam-se, não quer estar contida no tapete, e constata-se que este nada mais é que uma visão parcial da cidade. Esse esforço de agrimensar os territórios, de encarcerar as cidades num grande atlas, inclusive as regiões ainda não descobertas, mas imagináveis, como a Nova Atlântida, Utopia, a Cidade do Sol, Oceana, Tamoó, Harmonia, New-Lanark, Içaria, corresponde ao desejo do Grande Khan. São cidades que fazem parte dos mapas de suas terras prometidas, apesar de jamais terem sido alcançadas com a vista, são visitadas somente na imaginação. Diante da impossibilidade de cartografá-las por sua volubilidade, sempre sujeitas ao devir, o grande Khan se angustia. A afirmação de que é possuidor de um atlas onde estão desenhadas todas as cidades do império e dos reinos vizinhos demonstra seu desejo de possuir o inapreensível. Ele quer cartografar todo o reino, obcecado pela ideia do conhecimento como posse.

O percurso que o leitor segue, pulando de cidade em cidade, encontrando espaços rarefeitos que formam uma geometria caótica, ramificada, com as imagens que surgem e se impõem diante de seu olhar perfurante, faz parte da estética literária que trata a obra como uma grande rede, dentro da qual cada conceito se apresenta ambíguo, suscetível a combinatórias, porque a ideia é levar o leitor a traçar um itinerário móvel para que dele possa colher deduções múltiplas. Uma das formas de apresentar um texto plurilobulado é visando seu duplo, deslizando para dentro de um imaginário que faz esse texto ondular e se expandir, proliferar.

Assim, encontramos cidades que se desdobram, que apresentam sua dupla imagem, mostrando muitas vezes seu contrário, constituindo um “autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus” (BAKTHIN, 1981: 110) como Berenice. Há uma Berenice injusta e uma dos justos, oculta, e ainda uma outra Berenice que é o resultado da fermentação dos rancores e rivalidades nascidos da certeza dos cidadãos da segunda Berenice de serem justos. É a materialização de sentimentos em que o mal campeia, um inventário das coisas ruins, invocando a imagem da coisa dentro da outra.

Apesar de estarmos habituados a separar os domínios, essa imagem da coisa que sai de dentro da outra se repete em várias cidades, formando uma matriz imagética muito importante na obra, pois ela forma um conjunto de imagens que se reproduzem em estados sucessivos, que se repetem analogicamente. Algo concretizado surge no meio de algo móvel e em constante devir nas cidades invisíveis, mostrando como o contrário pode sobrevir do seu contrário. Como a linguagem possui no mínimo um duplo significado, literal e o figurado, essa sugestão de multiplicidade, através da imagem que contém algo, apela para a tentativa de representar uma escrita literária que, através da subjetividade, quer dizer o indizível. Essa multiplicação

il ne s'agit nullement d'un fantasma de complétude, mais d'un fantasma de continuité. Le but visé n'est pas d'écrire dans un seul text tout ce qui pourrait être un jour écrit, mais de faire en sorte que la production littéraire ne cesse jamais, que le texte, à l'infini, éternellement, engendre du text. Il s'agit pas de *tout dire en un seul texte* (Marc Petit à propos du texte de Kuhlmann), mais de pouvoir ne pas cesser de dire. (BALPE, 1993: 37)

Uma ficção que estoca reservas de sentidos propõe primeiro uma ilegibilidade do mundo fundado, pois tateando pelas cidades você jamais encontra uma imagem acabada, mas sempre um mundo provisório e descontínuo, cujo habitante é o habitante do mundo, para escapar da superposição de verdades clássicas, chegando a alcançar a utopia de um texto autogerado, porque a leitura sempre exige movimento; ler é um ato de produção, equivale, pois, à construção.

Cada cidade é portanto um organismo vivo que se multiplica, e nesse processo ela se dilui para se compor novamente, e diferentemente, mas com o mesmo intuito, a criação de mundos suplementares, formando uma floresta labiríntica, sem a preocupação de deixar rastros da existência

anterior. Para compreender essas cidades é necessário deixar-se levar pelo movimento sem querer subjugá-las à ordem normal, já que elas apresentam um duplo conteúdo: a vida e a morte, o lado positivo e negativo, o claro e o escuro, revelando as duas faces de uma mesma moeda, invocando momentos de plenitude, mas paralelamente de conflito.

Esse é o sentido que impregna todas as cidades: a Marósia dos bandos de ratos, num piscar de olhos, como que por acaso, num murmurar ou num gesto lépido, desaparece e dá lugar a uma Marósia diferente, cristalina, que se transfigura num espaço de andorinhas. Raíssa, cidade infeliz, mas com a esperança de se lhe poder perfurar a barreira, encontrar-lhe uma fenda, “de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe” (CALVINO, 1990: 135). Essas cidades são exemplos de como algo contrário pode emergir de seu contrário, como tudo é portador de um princípio positivo, mas admitindo-se sempre a existência de um princípio negativo que pode aflorar a qualquer momento. Sugestão de algo destrutivo que surge do fundo, pois a natureza tem um lado repulsivo e misterioso, mas ela também traz em seu bojo o germe da prosperidade, instaurando-se um processo de incertezas.

Marco Polo é exemplo de leitor curioso e ousado que prossegue investigando as coisas, explorador das profundidades do império de Kublai Khan. Ele segue fazendo indagações e revelações, tentando atravessar as aparências, passando de um labirinto a outro, de uma margem a outra, à descoberta de um mundo outro, desmesurado, compondo e desvelando enigmas. Com a descoberta de espaços móveis, evanescentes e variáveis, inseridos numa ordem recôndita ou desordem própria, onde as coisas não têm formato muito definido, Calvino inicia o leitor numa árdua aprendizagem: a utilização de um olhar mágico que mina as certezas e o encaminha para viagens descontínuas no espaço e no tempo, jornadas livres do controle, da verdade, desertos significativos que o seduzem ao trabalho de interação. E este nos permite tratar a obra literária como “une stratégie d’ouverture autorisant des infinités de lectures qui, constamment, la renouvellent” (BALPE, 1993: 35).

Poucas vezes as relações entre os elementos que Marco Polo utiliza para descrever as cidades e dar corpo à narrativa parecem claras ao leitor. Seu discurso se serve de palavras ramificadas que adentram por labirintos e inserem o leitor num quebra-cabeça. As imprecisões semânticas são mantidas através da vaguidade das informações. Observemos alguns fragmentos que demonstram como são localizadas no tempo e no espaço as seis cidades abaixo:

- a) A três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia, cidade banhada por canais concêntricos e sobrevoada por pipas;
- b) Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de outro que canta todas as manhãs no alto de uma torre;
- c) Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno;
- d) Ao se transporem seis rios e três cadeias de montanhas, surge Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer;
- e) Irene é a cidade que se vê na extremidade do planalto na hora em que as suas luzes se acendem e permitem distinguir no horizonte, quando o ar está límpido, o núcleo do povoado...
- f) Vadeado o rio, transposto o vale, o viajante encontra-se, subitamente, diante da cidade de Moriana, com as portas de alabastro transparentes à luz do sol...

Nesses exemplos nota-se que os lugares não são determinados por palavras que indiquem um referente (este espaço, aquela rua, no país tal), pois a ideia é que eles revelem-se ao leitor como passagens de um mundo a outro. São imagens e territórios visitados na imaginação, capturados pelos sentidos e armazenados num espaço da mente. As cidades não possuem anatomia absoluta, cada narrativa é uma viagem através da memória. Para percorrê-las, precisamos superar a cisão que normalmente há entre o olhar e o mundo, permitindo-nos conhecer um universo jamais visto, um universo que se desdobra, que se cria em movimentos muitas vezes caóticos, num fluxo vertiginoso de imagens entrelaçadas em circuitos de comutações.

A descrição das cidades não se detém em detalhar seus aspectos mais pitorescos, e sim de liberá-las do torpor da representação do real e multiplicar suas dobras, construindo um texto dilatatório. Observando os espaços em que as cidades se proliferam, vemos que cada uma surge num território diverso a ser explorado: montanhas, covas, sótãos, torres, fossos, canais, planaltos, subsolos, lagos, o céu, rios, mares, o ar, a terra, a chama que arde, um mundo que “a un sens et il fault le découvrir ou il n'en a pas et il fault le constater, le dire” (DAROS, 1997: 42). Cidades escondidas nas

frinchas como Tecla, protegida “atrás dos tapumes, das defesas de pano, dos andaimes, das armaduras metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou apoiadas em cavaletes, das escadas de corda, dos fardos de juta” (CALVINO, 1990: 117). Uma cidade em constante construção, cujo objetivo não é outro que o próprio fazer, o próprio construir:

- Qual o sentido de tanta construção? – pergunta. – Qual é o objetivo de uma cidade em construção senão uma cidade? Onde está o plano que vocês seguem, o projeto?
- Mostraremos assim que terminar a jornada de trabalho; agora não podemos ser interrompidos – respondem.
O trabalho cessa ao pôr-do-sol. A noite cai sobre os canteiros de obras. É uma noite estrelada.
- Eis o projeto – dizem. (CALVINO, 1990: 117)

A obra de construção e reconstrução da cidade, em um contínuo movimento, é a metáfora que emprega Calvino para apresentar a história humana que se mantém em constante devir. Construindo emaranhados impensados, Calvino, com leveza e concisão, abre abismos para descrever o homem contemporâneo como aquele que “é dividido, mutilado, incompleto, hostil a si mesmo” (CALVINO, 1990b: 35). Segundo Eliade (1993: 305),

construir uma cidade, uma nova casa, é imitar mais uma vez e, em certo sentido, repetir a criação do mundo. Com efeito, cada cidade, cada casa, encontra-se no ‘centro do universo’ e, nessas circunstâncias, a sua construção só é possível graças à abolição do espaço e do tempo profanos e à instauração do espaço e do tempo sagrados. A casa é um microcosmos, do mesmo modo que a cidade é sempre uma *imago mundi*.

Pietro Citati (1990: 50) nos convida a olhar a obra de Calvino tateando por entre esses espaços tentaculares que ele próprio cria e abandona ao sabor do leitor, “ouvre des parenthèses dans les parenthèses, qui s’insinuent et s’enchevêtrent les unes dans les autres,” uma estratégia que confirma que Calvino

aimait plus que quiconque la littérature: il voyait en elle le règne absolu de la possibilité. Toute forme était possible: tout contenu pouvait être essayé; toute entreprise cognitive pouvait être conduite à bon port – à force d’angoisse et de désespoir. Mais malgré cela, la littérature ne résidait pas, à ses yeux, en elle-

même: elle descendait toujours d'un lieu, d'un *au-delà*, d'un imprévu, d'un destin, d'un hasard, d'un don, d'un espoir, d'une grâce, d'une énigme, d'un vide. Ecrire ne représentait rien d'autre pour lui que de tendre vers ce lieu, que d'attendre ce lieu.

Em *As cidades invisíveis* temos um mundo que nasce das fendas, dos subterrâneos, textos vertiginosos e ramificados que encorajam o leitor à descoberta. As cidades agem, metamorfoseiam-se, têm vida, não são inanimadas. Dilatando os limites do fantástico, Marco Polo descreve as cidades não como objetos imóveis, mas como seres vivos que se proliferam, se alargam e se ajustam. Ao formular a poética da obra aberta, Eco enfatiza alguns princípios que vão concorrer para a abertura da obra, entre eles, a utilização de aparatos simbólicos que favorecem a ambiguidade, “os sobre-sentidos”, os quais aumentam o grau de indeterminação da obra e colaboram para que o leitor possa escolher, ele próprio, os pontos de encontro que compõem a rede de relações do texto, abandonando assim pontos de vista únicos, privilegiados. O texto é tratado como resultado de um fazer que exige do leitor atos de investigação, de montagem, uma ação, portanto, interativa. Nesse contexto, o texto é pensado não como um enigma a ser decifrado, mas como um organismo a ser desenvolvido através da relação com outros textos e com o leitor, porque ler equivale a construir o sentido que nos habita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BALPE, Jean Pierre. La tentation de l'infini. In: ÉTUDES ROMANESQUES 1 - LITTÉRATURE ET TECHNOLOGIE (séminaire-colloque des 24 et 25 avril 1989). Paris: Lettres modernes, 1993.

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BELPOLITI, Marco. Le clair miroir de l'esprit. *Europe*, Paris, n. 815, mar. 1997.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. La galerie de nos ancêtres. *Magazine littéraire*, Paris, n. 274, fev. 1990c.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

CITATI, Pietro. Le cercle de la vie totale. Trad. Martine Van Geertruyden. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 274, fev. 1990.

DAROS, Philippe. Les parcours d'écriture – du modèle du conte à l'hyperréalisme fragmenté des dernières années, l'itinéraire romanesque d'Italo Calvino. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 274, fev. 1990.

DAROS, Philippe. Petite typologie du regard. *Europe*, Paris, n. 815, mar. 1997.

ECO, Umberto. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica*: introdução à semântica. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.