

Os níveis da realidade em literatura de Italo Calvino

Tradução de Anselmo Pessoa Neto¹

Italo Calvino (1923-1985) reuniu em um volume artigos de temática variada que vão de 1955 a 1980, ano da publicação do livro, ao qual deu o título de Una pietra sopra (Uma pedra em cima). O volume tem a intenção declarada de ser uma espécie de balanço do período anterior, apontando a evolução e a correção constantes de rumo de sua investigação teórica. O texto que traduzimos para este número da Revista UFG traz um Italo Calvino no pleno exercício de sua extraordinária capacidade de análise do objeto eleito para sua dissecação. O que, acredito, mais impressionará o leitor será sua intensa atividade cerebral, sua competência para esquadrihar o objeto de sua indagação por variados ângulos. De nossa parte, optamos por manter, sempre que possível, a mesma construção frasal, o mesmo tom discursivo e a mesma seleção vocabular do autor, até mesmo quando, em alguns casos, possa soar estranho em português. Temos a firme convicção de que, de algum modo, a língua de chegada sempre irá enriquecer-se com o contato com uma dicção diversa, com outro modo de exprimir o mundo em sua complexidade. Além do que, sabemos, a fatura de um texto é, já na língua de origem, a resultante de um esquema de escolhas.

Para João Alexandre Barbosa (1937-2006) que, em mais de uma oportunidade, expressou sua particular admiração por este texto de Italo Calvino.

Estudo apresentado no Congresso internacional Níveis da Realidade, Palazzo Vecchio, Florença, 9-13 de setembro de 1978. O congresso, organizado por Massimo Piattelli-Palmarini, reuniu filósofos, historiadores da ciência, físicos, biólogos, neurofisiólogos, psicólogos, linguistas e antropólogos, tanto ingleses e americanos como franceses e italianos. O meu estudo estava na secção sobre *Reality, Meaning and Culture*. Os Anais do congresso sairão pela Feltrinelli. Uma parte de meu estudo foi publicada em *Il corriere della sera*, de 12 de setembro de 1978, com o título *Acreditar nas sereias*.

Os vários níveis de realidade também existem em literatura, aliás, a literatura regula-se, na verdade, sobre a distinção de diferentes níveis de realidade e seria impensável sem a consciência desta distinção. A obra literária poderia ser definida como uma operação na língua escrita que envolve, contemporaneamente, mais de um nível de realidade. Deste ponto de vista, uma reflexão sobre a obra literária pode ser não de todo inútil ao cientista e ao filósofo da ciência.

Em uma obra literária, vários níveis de realidade podem encontrar-se, mesmo permanecendo distintos e separados, ou podem fundir-se, soldar-se, encontrando uma harmonia entre suas contradições – ou formando uma mistura explosiva. O teatro de Shakespeare pode oferecer alguns exemplos de simples evidência. Para a separação entre níveis diversos pensemos em *Sonho de uma noite de verão*, onde os nós do enredo

¹ Pró-Reitor de Extensão e Cultura/UFG

são constituídos pelas intersecções de três níveis de realidade que permanecem, todavia, bem distintos: 1) os personagens da alta classe da corte de Teseu e Hipólita; 2) os personagens sobrenaturais, Titânia, Oberon e Puck; 3) os personagens cômicos plebeus, Bottom e companheiros. Este terceiro nível faz fronteira com o reino animal, o qual pode ser considerado um quarto nível em que Bottom entra durante a sua metamorfose asinina. Além destes, há um outro nível que deve ser considerado: o da representação teatral do drama de Píramo e Tisbe, isto é, o teatro no teatro.

No entanto, *Hamlet*, ao contrário, constitui uma espécie de curto-circuito ou vórtice que sorve os vários níveis de realidade e de cujas inconciliabilidades nasce o drama. Há o fantasma do pai de Hamlet com sua exigência de justiça, isto é, o nível dos valores arcaicos, das virtudes cavaleirescas com o seu código moral e as suas crenças sobrenaturais; há o nível que poderíamos chamar de “realista”, entre aspas, do “podre na Dinamarca”, isto é, da corte de Elsinore; e há o nível da interioridade de Hamlet, isto é, da consciência psicológica e intelectual moderna que é a grande novidade desse drama. Para manter juntos estes três níveis, Hamlet coloca-se por trás da máscara de um quarto, por trás de uma barreira lingüística que é a loucura simulada. Mas a loucura simulada provoca, como por indução, a loucura verdadeira, e o nível da loucura absorve e elimina um dos raros elementos positivos que ainda permanecia em campo, isto é, a graça de Ofélia. Também nesse drama tem-se o teatro no teatro, a representação dos atores, que constitui um nível de realidade em si, separado dos outros, mas que também interage sobre os outros.

Até aqui me limitei a distinguir vários níveis de realidade ao interno da obra de arte considerada como um universo à parte. Mas não podemos limitar-nos a isto. Há que se considerar a obra em sua natureza de produto, em sua relação com o externo, com o momento de sua própria construção e com o momento em que é recebida por nós. Em todas as épocas e em todas as literaturas encontramos obras que em certo momento voltam-se sobre si mesmas, olham para si mesmas no ato de fazer-se, tomam consciência dos materiais com que são construídas. Para ficar em Shakespeare, no último ato de *Antônio e Cleópatra*, Cleópatra antes de suicidar-se imagina qual seria o seu destino de prisioneira transportada para Roma como triunfo de César, escarnekida pela massa, e já pensa que o seu amor por Antônio será tema de representação teatral:

... the quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrian revels; Antony
Shall be brought drunken forth, and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I’ the posture of a whore.

Há uma bela página do crítico Middleton Murry sobre esta vorticosa acrobacia da mente: no palco do Globe Theatre um rapaz, aos brados, transvestido de Cleópatra, representa a verdadeira e majestosa rainha Cleópatra no ato de imaginar a si mesma representada por um rapaz transvestido de Cleópatra.

Estes são os nós de que temos de partir para qualquer discurso que queiramos fazer sobre os níveis de realidade da obra literária: não podemos perder de vista o fato de que estes níveis fazem parte de um universo *escrito*.

“Eu escrevo.” Esta afirmação é o primeiro e único dado de realidade de que um escritor pode partir. “Neste momento estou escrevendo.” O que, também, equivale a dizer: “Você que lê deve acreditar em uma só coisa: que isto que você está lendo é algo que em algum momento precedente alguém escreveu; aquilo que você lê acontece em

um particular universo: é aquele da palavra escrita. Pode ser que entre o universo da palavra escrita e outros universos da experiência estabeleçam-se correspondências de vários gêneros e que você seja chamado a intervir com o seu juízo sobre estas correspondências, mas o seu juízo seria em todo caso errado se, lendo, você acreditasse que estava entrando em contato direto com a experiência de outros universos que não aquele da palavra escrita.” Falei de “universos de experiência” e não de “níveis de realidade”, porque dentro do universo da palavra escrita podem-se individualizar muitos níveis de realidade, assim como em qualquer outro universo da experiência.

Estabeleçamos então, que a afirmação “Eu escrevo” serve para fixar um primeiro nível de realidade que devo ter presente de forma explícita ou implícita para cada operação que coloque em relação níveis diversos de realidade escrita e também coisas escritas com coisas não-escritas. Este primeiro nível pode servir-me como uma plataforma sobre a qual erguer um segundo nível, que pode pertencer a uma realidade absolutamente heterogênea em relação ao primeiro, aliás, reenviar a um outro universo de experiência.

Posso escrever, por exemplo: “Eu escrevo que Ulisses escuta o canto das sereias”, afirmação incontroversa que joga uma ponte entre dois universos não contíguos: aquele imediato e empírico em que sou eu que estou escrevendo e aquele mítico em que desde sempre acontece de Ulisses estar escutando as sereias amarrado ao mastro do navio.

A mesma proposição pode-se escrever assim: “Ulisses escuta o canto das sereias”, subentendendo “Eu escrevo que”. Mas para subentendê-lo devemos estar dispostos a correr o risco de que você leitor faça confusão entre os dois níveis de realidade e acredite que o episódio da escuta por parte de Ulisses verifique-se sobre o mesmo nível de realidade em que se verifica a minha ação de escrever aquela frase.

Usei a expressão “o leitor acredita”, mas é bom esclarecer logo que a credibilidade daquilo que é escrito pode ser entendida em modos muitos diferentes, a cada um dos quais pode corresponder mais de um nível de realidade. Nada proíbe que alguém creia no encontro de Ulisses com as sereias como um fato histórico, do mesmo modo em que crê no desembarque de Colombo em 12 de outubro de 1492. Ou se pode acreditar sentindo-se investido da revelação de uma verdade supra-sensível contida no mito, mas aqui entramos em um campo de fenomenologia religiosa em que a palavra escrita teria somente uma função de mediação. Porém a credibilidade que nos interessa agora não é nem uma nem outra, mas aquela credibilidade especial do texto literário, interna à leitura, uma credibilidade como que entre parênteses, à qual corresponde por parte do leitor aquele comportamento definido por Coleridge como “suspension of disbelief”, suspensão da incredulidade. Esta “suspension of disbelief” é condição para o êxito de toda invenção literária, mesmo daquela que se situa declaradamente no reino do maravilhoso e do extraordinário.

Consideramos a possibilidade de que o nível de “Ulisses escuta” fosse equiparado àquele de “eu escrevo”. Mas a equiparação dos dois níveis pode acontecer também em sentido contrário se você, leitor, acreditar que mesmo a proposição “Eu escrevo” pertence a uma realidade literária ou mítica. O eu sujeito de “eu escrevo” tornar-se-ia então o eu de um personagem romanesco ou de um autor mítico. Como Homero, por exemplo. Para uma maior clareza enunciemos nossa frase do seguinte modo: “Eu escrevo que Homero conta que Ulisses escuta as sereias”. A proposição “Homero conta” pode ser situada em um nível de realidade mítico, e neste caso teríamos dois níveis de realidade mítica, aquele da fábula narrada e aquele do legendário cantor cego, inspirado pelas Musas. Mas a mesma proposição pode situar-se também em um nível de realidade histórica, ou melhor, filológica; e neste caso por “Homero” entende-

se aquele autor individual ou coletivo de que se ocupam os estudiosos da *questão homérica*; o nível de realidade seria, entretanto, comum ou contíguo àquele de “eu escrevo”. (Notem que não escrevi “Homero escreve” nem “Homero canta”, mas “Homero conta”, para me deixar abertas ambas as possibilidades.)

Do modo como formulei as frases, é natural pensar que eu e Homero somos duas pessoas distintas, mas isto poderia ser uma impressão falsa. A frase ficaria idêntica se fosse Homero em pessoa a escrevê-la, ou então o verdadeiro autor da *Odisséia*, que no momento de escrever divide-se em dois sujeitos escreventes: o seu eu empírico que materialmente fixa os caracteres no papel (ou os determina a quem os escreve) e o personagem mítico do cantor cego assistido pela divina inspiração com a qual ele se identifica.

Assim como nada mudaria se “eu” fosse eu que lhes falo e também o Homero de que escrevo fosse sempre eu, isto é, se aquilo que eu atribuo a Homero fosse uma minha invenção. O procedimento resultaria subitamente claro se a frase soasse: “Eu escrevo que Homero conta que Ulisses descobre que as sereias são mudas”. Neste caso, para obter um determinado efeito literário, eu atribuo apocrifamente a Homero uma minha revisão, ou deformação, ou interpretação do conto homérico. (Na verdade, a idéia das sereias silenciosas é de Kafka; façamos de conta que o *eu* sujeito da frase seja Kafka.) Mas mesmo sem revisão, sem releitura, os inumeráveis autores que, referindo-se a um autor precedente, reescreveram ou interpretaram uma história mítica ou tradicional, o fizeram para comunicar alguma coisa de novo, mesmo permanecendo fieis à imagem da tradição. Para todos eles, no eu do sujeito escrevente pode-se distinguir um ou mais níveis de realidade mítica ou épica que extrai matéria do imaginário coletivo.

Voltemos à frase da qual partimos. Qualquer leitor da *Odisséia* sabe que para maior clareza ela seria escrita assim: “Eu escrevo que Homero conta que Ulisses disse: eu escutei o canto das sereias”.

Na *Odisséia*, de fato, as aventuras de Ulisses em terceira pessoa englobam outras aventuras de Ulisses em primeira pessoa, contadas por ele para Alcínoo, rei dos Feácios. Cotejando umas e outras vemos que sua diferença não é só gramatical. As aventuras contadas em terceira pessoa têm uma dimensão psicológica e afetiva que falta às outras. E nestas a presença do sobrenatural consiste em aparições dos deuses olímpicos que se manifestam aos homens nos despojos dos comuns mortais. Ao contrário, as aventuras de Ulisses contadas em primeira pessoa parecem pertencer a um repertório mitológico mais primitivo, nos quais os comuns mortais e os seres sobrenaturais encontram-se face a face, um mundo povoado de monstros, ciclopes, sereias, bruxas que transformam os homens em porcos, em suma o mundo sobrenatural pagão pré-olímpico. Podemos, portanto, defini-los dois níveis de realidade mítica diferentes, para os quais correspondem duas geografias: uma correspondente à experiência histórica da época (aquela das viagens de Telêmaco e do retorno a Ítaca) e uma fabulosa, resultante da justaposição de tradições heterogêneas (aquela das viagens de Ulisses contadas por Ulisses). Podemos acrescentar que entre os dois níveis se situa a ilha dos Feácios, isto é, o lugar ideal onde nasce a narrativa, utopia de perfeição humana, fora da história e fora da geografia.

Alonguei-me sobre este ponto porque ele me serve para exemplificar como aos diversos níveis possa corresponder um nível de credibilidade diferente, ou melhor, uma diferente *suspension of disbelief*: aceito que um leitor “creia” nas aventuras de Ulisses contadas por Homero, este mesmo leitor pode considerar Ulisses um fanfarrão por tudo aquilo que Homero faz sair de sua boca em primeira pessoa. Mas estejamos atentos para não confundir níveis de realidade (internos à obra) com níveis de verdade (em

referência a um exterior). Por isto é sempre a frase inteira que devemos considerar: “Eu escrevo que Homero conta que Ulisses diz: eu escutei o canto das sereias”.

É esta a fórmula que eu proponho como o mais completo e, ao mesmo tempo, o mais sintético esquema das articulações entre níveis de realidade na obra literária.

A cada proposição desta frase podem-se coligar diversas problemáticas. Darei algumas indicações sobre elas percorrendo novamente a frase desde o princípio.

Eu escrevo

Ao “eu escrevo” coliga-se a problemática, muito rica em nosso século, da metaliteratura e problemáticas análogas do metateatro, da metapintura, etc. Já acenamos sobre teatro no teatro falando de Shakespeare, e exemplos semelhantes não faltam na história da literatura teatral, da *Illusion comique*, de Corneille, aos *Seis personagens em busca de um autor*, de Pirandello. Mas é nas últimas décadas que estes procedimentos metateatrais e metaliterários adquirem nova importância, com fundamentos de natureza moral ou de natureza epistemológica: contra o caráter ilusório da arte, contra a pretensão naturalista de fazer com que o leitor ou o espectador esqueça estar diante de uma operação conduzida com meios lingüísticos, uma ficção estudada que mira a uma estratégia dos efeitos.

A motivação moral, aliás, pedagógica, é dominante em Brecht e em sua teoria do teatro épico e do efeito de estranhamento: o espectador não deve abandonar-se passivamente e emotivamente à ilusão cênica, mas deve ser solicitado a pensar e a tomar partido.

Por outro lado, uma teorização baseada na lingüística estrutural faz fundo às pesquisas conduzidas pela literatura francesa dos últimos quinze anos – seja na reflexão crítica, seja na prática criativa – que colocam em primeiro plano a materialidade da escritura, do *texto*. Basta recordar o nome de Roland Barthes.

Eu escrevo que Homero conta

Aqui entramos em um campo muito vasto, o desdobramento, ou multiplicação, do sujeito da escrita, e é um campo em que uma teorização exaustiva está ainda por ser feita.

Podemos começar pelo uso dos autores de romances de cavalaria de evocar um hipotético manuscrito como fonte. Mesmo Ariosto finge evocar a autoridade de Turpino. E até mesmo Cervantes introduz entre ele e Dom Quixote a figura de um autor árabe, Cide Hamete Benengeli.

Não só: Cervantes supõe também uma espécie de sincronia entre a ação narrada e a redação do manuscrito árabe, daí que Dom Quixote e Sancho são conscientes de que as aventuras que estão vivendo são aquelas escritas por Benengeli e não aquelas escritas por Avellaneda em sua segunda parte apócrifa do *Dom Quixote*.

Um procedimento ainda mais simples é supor que o livro foi escrito em primeira pessoa pelo protagonista. O primeiro romance que podemos considerar inteiramente *moderno* não foi publicado com o nome do autor, Daniel Defoe, mas como as memórias de um obscuro marinheiro de York, Robinson Crusoe.

Tudo isso me aproxima, pouco a pouco, do cerne do problema: os estratos sucessivos de subjetividade e de função que podemos distinguir sob o nome do autor, os vários eus que compõem o eu de quem escreve. A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a pessoa que escreve deve inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. Que uma pessoa se coloque toda na obra que escreve é uma frase que se diz freqüentemente, mas que nunca corresponde à verdade. É sempre só uma projeção de si mesmo que o autor coloca em jogo na escritura, e pode ser a projeção de uma parte

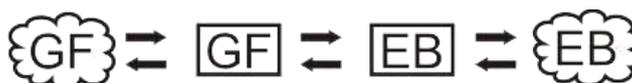
verdadeira de si mesmo, assim como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. Escrever pressupõe, toda vez, a escolha de um comportamento psicológico, de uma relação com o mundo, de uma imitação de voz, de um conjunto homogêneo de meios lingüísticos e de dados da experiência e de fantasmas da imaginação, em suma, de um estilo. O autor é autor enquanto desempenha uma parte, como um ator, e se identifica com aquela projeção de si mesmo no momento em que escreve.

Confrontado ao eu do indivíduo como sujeito empírico, este personagem-autor é alguma coisa de menos e alguma coisa a mais. Alguma coisa de menos porque, por exemplo, o Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary* exclui a linguagem e a visão do Gustave Flaubert autor de *A tentação de Santo Antônio* e de *Salambô*, e cumpre uma rigorosa redução de seu mundo interior àquela soma de dados que constitui o mundo de *Madame Bovary*. E é também alguma coisa a mais, porque o Gustave Flaubert que existe somente em relação ao manuscrito de *Madame Bovary* participa de uma existência muito mais compacta e definida do que o Gustave Flaubert que, enquanto escreve *Madame Bovary*, sabe que foi o autor da *Tentação* e de que está para ser o autor de *Salambô*, sabe que oscila continuamente entre um universo e outro, e sabe que em última instância todos estes universos unificam-se e dissolvem-se em sua mente.

O exemplo de Flaubert presta-se para verificar a fórmula que propus traduzindo-a em uma sucessão de projeções. O Gustave Flaubert autor das obras completas de Gustave Flaubert projeta para fora de si mesmo o Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary*, o qual, por sua vez, projeta para fora de si mesmo o personagem de uma senhora burguesa de Ruão, Emma Bovary, a qual projeta para fora de si mesma a Emma Bovary que ela sonha ser.



Cada elemento projetado reage, por sua vez, sobre o elemento que projeta, transformando-o e condicionando-o, por isto as flechas não vão somente em uma direção, mas nos dois sentidos:



Nada nos resta a não ser unir o último termo com o primeiro, isto é, estabelecer a circularidade desta dinâmica das projeções. Foi o próprio Flaubert que nos deu uma indicação precisa neste sentido com a sua famosa afirmação: “*Madame Bovary c’est moi*”.



Qual quantidade do eu que dá forma aos personagens é, na verdade, um eu a que foram os personagens que deram forma? Quanto mais avançamos, distinguindo os vários estratos que formam o eu do autor, mais nos apercebemos de que muitos destes estratos não pertencem ao indivíduo autor, mas à cultura coletiva, à época histórica ou a sedimentações profundas da espécie. O ponto de partida da cadeia, o verdadeiro sujeito

do escrever nos parece sempre mais longe, mais rarefeito, mais indistinto: talvez seja um eu-fantasma, um lugar vazio, uma ausência.

Para conquistar uma substância mais concreta, o eu pode procurar tornar-se personagem, aliás protagonista da obra escrita. Mas basta que eu me lembre das elegantíssimas páginas que Gianfranco Contini dedica ao eu da *Divina Comédia* para compreender que mesmo aquele eu pode ser decomposto em mais de uma pessoa, do mesmo modo que o eu que fala em *A procura do tempo perdido*, de Proust.

Com o eu que se torna personagem, estamos nos deslocando do “Eu escrevo que Homero conta” para “Homero conta que Ulisses...”

Homero conta que Ulisses

Com o personagem protagonista entra no jogo uma subjetividade interna ao mundo escrito, uma figura dotada de uma sua evidência – e frequentemente trata-se de uma evidência visível, icônica – que se impõe à imaginação do leitor e que funciona como um dispositivo para coligar níveis diferentes da realidade ou, até mesmo, para fazê-los existir, para permitir que eles adquiram forma na escritura.

O personagem de Dom Quixote torna possível o desencontro e o encontro entre duas linguagens antitéticas, aliás, entre dois universos literários sem qualquer ponto em comum: o maravilhoso cavaleiresco e o cômico picaresco, e abre uma dimensão nova, aliás, duas: um nível de realidade mental extremamente complexa e uma representação ambiental que podemos chamar realista, mas em sentido totalmente novo em relação ao realismo picaresco que era o repertório de imagens estereotipadas de miséria e fealdade. As estradas ensolaradas e poeirentas em que Dom Quixote e Sancho encontram frades com guarda-chuvas, almocreves, damas em liteiras, rebanhos de ovelhas são um mundo que até então nunca tinha sido escrito. Não tinha ainda sido escrito porque não existia nenhuma razão para escrevê-lo, enquanto aqui, em *Dom Quixote*, responde a uma necessidade porque é o outro lado da realidade interior de Dom Quixote, ou melhor, o fundo sobre o qual Dom Quixote projeta a sua leitura codificada do mundo.

Dom Quixote é um personagem dotado de uma iconicidade inconfundível e de uma riqueza interior inexaurível. Mas não está dito que um personagem para cumprir com a função de protagonista de uma obra deva necessariamente ter tanta consistência. A função do personagem pode comparar-se àquela de um operador, no sentido que este termo tem em matemática. Se sua função está bem definida, ele pode limitar-se a ser um nome, um perfil, um hieróglifo, um signo.

Depois de termos lido *As viagens de Gulliver*, sabemos muito pouco sobre o doutor Lemuel Gulliver, médico na nave de Sua Majestade: sua consistência de personagem é infinitamente mais pobre do que a de Dom Quixote; porém é esta presença que nós seguimos através do livro e que faz existir o livro. Isto porque, mesmo se é difícil definir a psicologia e os traços de Lemuel Gulliver, sua função de operador está bem clara: primeiro de tudo enquanto homem grande entre anões e pequeno entre os gigantes, e esta operação sobre dimensões é a leitura mais simples, por isto Gulliver funciona como personagem também para as crianças que lêem as reduções infantis do livro de Swift; mas a verdadeira operação que ele coloca em evidência (aqui me refiro a um ensaio muito convincente sobre o tema de um estudioso italiano, Giuseppe Sertoli, publicado este ano) é a da oposição entre o mundo da razão lógico-matemática e o mundo dos corpos, da materialidade fisiológica com as suas diferentes experiências cognitivas e diferentes concepções ético-teológicas.

Ulisses diz:

Dois-pontos. Estes dois-pontos são uma articulação muito importante, diria que são os elementos estruturais da narrativa de todos os tempos e de todos os países. Não só porque uma das estruturas entre as mais difusas da narrativa escrita sempre foi a da narrativa inserida em uma outra narrativa que funciona como moldura, mas também porque mesmo lá onde não existe a moldura podemos supor dois-pontos invisíveis que abrem o discurso e introduzem a obra inteira.

Limito-me a indicar os dados principais do problema. No Ocidente o romance nasce na Grécia Helenista e se apresenta como uma narrativa principal em que são inseridas narrativas secundárias contadas pelos personagens. Este procedimento é característico da antiga narrativa indiana onde, porém, a estrutura da narrativa em relação ao ponto de vista de quem narra responde a regras muito mais complicadas que no Ocidente. Faço referimento aqui a um estudo, de 1911, do indianista F. Lacôte: *Sur l'origine indienne du roman grec*. A partir de modelos indianos derivam também as coletâneas de novelas inseridas em uma narrativa que funciona como moldura, tanto no mundo islâmico, quanto na Europa medieval e renascentista.

Todos recordam *As mil e uma noites*, livro em que todas as histórias estão contidas em uma moldura geral que é a história do rei persa Xeriar, que manda matar suas esposas após a primeira noite de núpcias, e da esposa Xerazade, que consegue protelar a condenação contando histórias maravilhosas e suspendendo a narrativa no momento culminante. Além dos contos narrados por Xerazade existem contos narrados por personagens destes contos, isto é, as histórias se encaixam umas dentro das outras, por até cinco vezes. Faço referimento ao ensaio *Les hommes-récits*, de Tzvetan Todorov, que estudou o *enchâssement* dos contos em *As mil e uma noites* e no *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Potocki (*Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971).

Borges fala de uma das *Mil e uma noites*, a 602^a, a mais mágica entre todas, em que Xerazade conta a Xeriar uma história em que Xerazade conta a Xeriar, etc., etc. Nas traduções das *Mil e uma noites* que tenho em mãos não consegui encontrar esta 602^a noite. Mas mesmo que Borges a tenha inventado, ele fez bem em inventá-la, porque ela representa o *enchâssement* natural das histórias.

Do nosso ponto de vista dos níveis da realidade, o *enchâssement* das *Mil e uma noites* determina, sim, uma estrutura perspéctica, mas na nossa leitura, pelo menos assim como as podemos ler, essas histórias estão todas no mesmo plano. Podemos distinguir nelas dois tipos de narrativas muito diferentes: o maravilhoso de origem indo-iraniana, com os gênios, os cavalos voadores e as metamorfoses; e a novelística árabe-islâmico do ciclo de Bagdá, com o califa Harun-el-Rachid e o vizir Giafar. Mas os contos de um e de outro tipo estão no mesmo plano, seja estrutural, seja estilístico, e a nossa leitura escorre de um tipo para outro como sobre a superfície larga de um tapete.

No protótipo da novelística literária ocidental ocorre o contrário. No *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, entre moldura e novelas existe uma nítida separação estilística que evidencia a distância entre os dois níveis. A moldura de cada jornada do *Decameron* é um quadro da vida feliz que levam em sua casa campestre as sete mulheres e os três homens da alegre brigada dos narradores. Estamos em um plano de realidade estilizada, uniformemente agradável, refinadamente maneirista, sem contrastes, sem caracterizações, toda descrições climáticas e paisagísticas, passatempos e conversações da corte jocosa que a cada dia elege uma rainha e fecha a jornada com uma canção em versos. As novelas narradas, ao contrário, constituem um catálogo das possibilidades narrativas que se abrem à linguagem e à cultura em uma época em que a variedade das formas vitais é um valor novo, que se está afirmando exatamente naquele período. Cada novela apresenta uma intensidade de escritura e de representação, em um

leque de direções diferentes, de tal forma que coloca essas novelas em relevo em relação à moldura. Isto quer dizer que a moldura é simplesmente um elemento decorativo? Afirmar isso significaria esquecer que a moldura das novelas, o paraíso terrestre da corte galante, está dentro de uma outra moldura, trágica, mortuária, infernal: a peste de Florença de 1348 descrita na introdução do *Decameron*. É a lívida realidade de uma realidade de fim de mundo – a peste como catástrofe biológica e social – que dá sentido à utopia de uma sociedade idílica, governada pela beleza, pela gentileza e pela inteligência. A principal produção desta sociedade utópica é o conto, e o conto reproduz a variedade e a intensidade convulsionada do mundo perdido, o riso e o choro já cancelados pela morte niveladora.

Vejamos agora o que está dentro da moldura.

Eu escutei o canto das sereias

Eu teria também podido dizer: ceguei o ciclope Polifermo, ou: desvendei os encantos de Circe, mas se escolhi o episódio das sereias foi porque ele me permite introduzir uma passagem perspéctica ulterior na narrativa de Ulisses, um nível de realidade ulterior no canto das sereias.

O que cantam as sereias? Uma hipótese possível é que seu canto não seja outro que não a própria *Odisséia*. A tentação do poema de tornar-se um todo único, de refletir-se como em um espelho, se apresenta várias vezes na *Odisséia*, especialmente nos banquetes onde cantam os aedos; e quem melhor que as sereias poderia dar ao próprio canto esta função de espelho mágico?

Neste caso estaríamos de frente ao procedimento literário que André Gide definiu com um termo heráldico, a *mise en abyme*. A *mise en abyme* ocorre quando uma obra literária inclui outra obra que se assemelha à primeira, isto é, quando uma sua parte reproduz o todo. Acenamos já à declamação dos atores em *Hamlet*, à 602ª noite segundo Borges. Os exemplos estendem-se à pintura, por exemplo, nos efeitos de espelhos dos quadros de Van Eyck. Não me demoro sobre a *mise en abyme* porque me basta referir a um estudo rigoroso que saiu poucos meses atrás, de Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire* (Seuil, Paris, 1977).

Mas o que o texto da *Odisséia* nos diz sobre o canto das sereias é que as sereias dizem que estão cantando e que querem ser escutadas, e que o seu canto é o que de melhor há para ser cantado. A experiência final que a narrativa de Ulisses quer justificar é uma experiência lírica, musical, nos confins do inefável. Uma das mais belas páginas de Maurice Blanchot interpreta o canto das sereias como algo além da expressão de que Ulisses, depois de ter experimentado dela a inefabilidade, retrai-se, retirando-se do canto para o conto sobre o canto.

Se, para verificar minha fórmula, servi-me até aqui de exemplificações narrativas, escolhendo entre os clássicos em versos ou em prosa ou em forma teatral, mas sempre com uma história para contar, eis que agora, chegado ao canto das sereias, deveria percorrer todo o meu discurso para verificar se ele, como eu acredito, pode adaptar-se ponto por ponto à poesia lírica, e colocar em evidência os vários níveis de realidade que a operação poética atravessa. Estou convencido que esta fórmula pode ser transcrita com adaptações mínimas, colocando Mallarmé no lugar de Homero. Tal reformulação nos permitiria seguir o canto das sereias, o extremo ponto de chegada da escritura, o núcleo último da palavra poética, e, talvez, nas pegadas de Mallarmé, chegássemos à página branca, ao silêncio, à ausência.

O traçado que seguimos, os níveis de realidade que a escritura suscita, a sucessão de véus e de esquemas distancia-se, talvez, ao infinito, talvez se dirija ao nada. Como vimos desvanecer o eu, o primeiro sujeito do escrever, da mesma forma nos

escapa o último objeto. Talvez seja no campo de tensão que se estabelece entre um vazio e outro que a literatura multiplique as possibilidades de uma realidade inexaurível de formas e de significados.

Ao terminar este meu estudo, percebo ter sempre falado de “níveis de realidade”, enquanto o tema do nosso simpósio soa (pelo menos em italiano): “Os níveis da realidade”. O ponto fundamental de minha comunicação talvez seja exatamente este: a literatura não conhece *a* realidade, mas somente *níveis*. Se existe *a* realidade de que os vários níveis não são mais do que aspectos parciais, ou se existem somente níveis, isto a literatura não pode decidir. A literatura conhece a *realidade dos níveis* e esta é uma realidade que conhece, talvez, melhor de quanto não se chegue a conhecê-la por meio de outros procedimentos cognitivos. É já muito.