

UM CRIME À DÉCIMA SEGUNDA POTÊNCIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE COMBINATÓRIA EM ITALO CALVINO

Claudia Maia – UFMG

maiaclaudia@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura do conto “O incêndio da casa abominável”, de Italo Calvino, e pretende investigar de que maneira o crime, mote central do conto, contribui para sublinhar o caráter combinatório da narrativa, ou mesmo como se constitui *per se* uma arte combinatória. Para tanto, retomam-se as discussões de Jorge Luis Borges sobre a literatura como “fato intelectual” e “obra da inteligência”, em “O conto policial”, e as do próprio Calvino sobre a narrativa como “máquina literária”, em “Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório”.

Palavras-chave: Italo Calvino, “O incêndio da casa abominável”, arte combinatória, crime, narrativa policial.

Abstract: This paper proposes a lecture on the short story “The burning of the abominable house”, by Italo Calvino, and intends to explore the manner in which the crime, central issue of the story, contributes to highlight the combining character of the narrative, or even how it consists in a combination art *per se*. In order to accomplish such an aim, we bring to reconsideration the discussions regarding the literature as an “intellectual fact” and “intelligence’s product”, presented by Jorge Luis Borges in “The detective story”, as well as the ones proposed by Calvino himself about the narrative as

a “literary machine”, in “Cybernetics and ghosts: notes toward a definition of the narrative form as a combinative process”.

Keywords: Italo Calvino, “The burning of the abominable house”, combination art, crime, detective narrative.

*Toda orientação pressupõe
desorientação. Só quem
experimentou a desorientação
pode libertar-se dela.*

Hans Magnus Enzensberger

Na nota introdutória a *Um general na biblioteca*, volume de contos e apólogos de Italo Calvino traduzido no Brasil em 2001,¹ Esther Calvino informa da curiosa gestação e destino de “O incêndio da casa abominável”, conto a que se dedicará este artigo:

Havia um pedido, bastante vago, da IBM: até que ponto era possível escrever um conto com o computador? Isso se passava em Paris, em 1973, e essas máquinas não eram de fácil acesso. Sem se desencorajar e dedicando-lhes muito tempo, Calvino fez à mão todas as operações que o computador deveria ter executado. O conto terminou sendo publicado numa edição italiana da *Playboy*, o que, na verdade, não significou um problema para Calvino, pois ele o destinara mentalmente ao Oulipo como exemplo de *ars combinatoria* e desafio às próprias capacidades matemáticas.²

O Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), grupo francês criado em 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais e ainda em atividade, desde sua fundação se

¹ O volume reúne alguns textos inéditos e outros não, escritos entre 1943 e 1984, e foi publicado na Itália em 1993, com o título *Prima che tu dica 'Pronto'*.

² CALVINO, Esther. Nota. In: CALVINO, Italo. *Um general na biblioteca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 8.

dedica a apresentar procedimentos matemáticos e lógicos que contribuam para a criação literária, regras que seus próprios membros criam e se impõem – as chamadas *contraintes*. Calvino figurou como correspondente estrangeiro do grupo no período de 1973 a 1980, quando se tornou membro efetivamente. Assim como *O castelo dos destinos cruzados* e *Se um viajante numa noite de inverno*, o conto “O incêndio da casa abominável” é um exemplo das experiências oulipianas do escritor italiano.

As propostas de escrita combinatória do Oulipo remontam aos estudos de Ramon Lull, Giordano Bruno, Kircher e Leibniz, que por sua vez têm como precedentes o *I-Ching* ou *Livro das transformações* e a Cabala judaica, os quais partiram, respectivamente, da combinação de elementos figurativos simples ou letras para chegarem a estabelecer um sistema complexo como a linguagem. A própria invenção da escrita e, mais tarde, o alfabeto constituem formas de criação textual combinatória. No sistema permutacional de Lull, nove princípios absolutos denominados *dignidades* (bondade, grandeza, eternidade, poder, sabedoria, vontade, virtude, verdade e glória) combinam-se a nove princípios relativos (diferença, concordância, contrariedade, início, meio, fim, maioridade, igualdade e minoridade). O método lulliano, de inspiração divina, almejava a formulação de enunciados a partir das referidas combinações de conceitos, identificados por letras inscritas ao longo de círculos concêntricos giratórios. Esse mecanismo, uma máquina de pensar, pretendia uma sistematização do saber a partir do maior número possível de combinações. Giordano Bruno, Kircher e Leibniz não fizeram mais que aperfeiçoar ou reelaborar o modelo de arte combinatória de Lull, dando continuidade à lógica que acabaria por influenciar os defensores da literatura em potencial.

Inspirado no Oulipo, em 1971, François Le Lionnais funda o Oulipopo (Ouvroir de Littérature Policière Potentielle), o qual, assim como o grupo originário, seguia duas

linhas de pesquisa: uma analítica, que procurava nas obras do passado as regras ainda não completamente exploradas, e outra sintética, que ambicionava a criação de novas regras ou mesmo a combinação das já existentes. Este novo grupo se dedicava, especificamente, a estudar as histórias policiais, e o próprio Lionnais publicou textos sobre esses estudos. “O incêndio da casa abominável”, publicado em 1973, é narrado em primeira pessoa, um programador-analista de sistemas, contratado por uma companhia de seguros para desvendar os atos abomináveis cometidos na pensão da viúva Roessler. Assim o narrador descreve, no primeiro parágrafo da narrativa, a casa que fora queimada, depois dos crimes ali cometidos:

Ali onde se erguia a casa – sobre uma daquelas dunas dos terrenos baldios entre os entroncamentos e os depósitos de ferro velho que a periferia da nossa cidade deixa atrás de si como montinhos de lixo que escapam da vassoura – agora só restam alguns escombros fuliginosos. Pode ter sido, originalmente, um charmoso palacete, ou não ter tido outro aspecto além do de casebre espectral: os relatórios da companhia de seguros não dizem; agora está queimada, do teto inclinado à adega, e nos cadáveres incinerados de seus quatro moradores não se encontrou nenhum vestígio que sirva para reconstituir os precedentes dessa carnificina perpetrada na solidão.³

Esse início da narrativa desenha a atmosfera sombria, quiçá assustadora, do local do crime, atmosfera que é intensificada pelo único objeto encontrado entre os escombros, que servirá como pista para o investigador: a capa de um caderno queimado, em que está escrita a “Relação sobre os atos abomináveis cometidos [na] casa”, ou seja, um índice com doze verbetes em ordem alfabética: “Amarrar e amordaçar, Ameaçar com revólver, Chantagear, Difamar, Drogar, Esfaquear, Espionar, Estrangular, Induzir ao suicídio, Prostituir, Seduzir, Violentar.”⁴ Esse objeto assombroso assume no conto a

³ CALVINO, 2001, p. 149.

⁴ CALVINO, 2001, p. 149.

função de “liame narrativo”, de que tratou Calvino em sua conferência sobre a rapidez, apresentada em *Seis propostas para o próximo milênio*. Segundo o escritor italiano, “a partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis”.⁵ Em “O incêndio da casa abominável”, é o caderno que fala sobre os atos abomináveis cometidos na pensão da viúva Roessler; mais que isso, fala por meio de uma lista, forma de organização cara a Calvino e que suscita a estrutura combinatória do texto.

Boa parte do conto é dedicada à descrição das combinações que Waldemar, o narrador-programador, engendra a partir das doze ações elencadas no caderno, que não informa a ordem em que foram cometidas, tampouco o nome dos autores e das vítimas ou a que objetivos se propunham os responsáveis. O caderno foi entregue a Waldemar pelas mãos de Skiller, o corretor de seguros, que o contratou para desvendar o crime por meio de um programa de computador. Os quatro moradores da casa são: a velha senhora Roessler; sua filha adotiva Ogiva, manequim muito conhecida e com a cabeça inteiramente calva; o jovem Inigo, proprietário da casa e subinquilino de sua inquilina, deserdado por sua poderosa e rica família; e Belindo Kid, ex-campeão e lutador de vale-tudo, o único inquilino pagante da pensão. As apólices de seguro também somam quatro: uma apólice de incêndio assinada pelo dono da casa; um seguro de vida assinado pela viúva em favor da filha; um outro assinado por Ogiva, que pretendia assegurada sua coleção de perucas; e um último também assinado pela viúva, empresária de Belindo e que procurou se garantir contra o risco de doença ou acidente que o impedisse de honrar seus contratos.

⁵ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 47.

A função do narrador-programador é descobrir os responsáveis pelas ações criminosas, utilizando, para isso, um programa de computador. Assim ele descreve a proporção numérica que pode advir das combinações:

Mesmo admitindo que nenhuma das doze ações tenha sido realizada por só uma pessoa contra só uma outra, reconstituir os acontecimentos é tarefa árdua: se os personagens em questão são quatro, tomados dois a dois podem configurar doze relações diferentes para cada um dos doze tipos de relações listadas. As soluções possíveis são, portanto, doze à décima segunda potência, isto é, tem de se escolher entre um número de soluções que se eleva a oito trilhões, oitocentos e setenta e quatro bilhões, duzentos e noventa e seis milhões, seiscentos e setenta e dois mil, duzentos e cinquenta e seis. Não espanta que a nossa polícia, demasiado ocupada, tenha preferido arquivar o inquérito, com a boa razão de que, para que tantos crimes possam ter sido cometidos, os culpados certamente morreram junto com as vítimas.⁶

Como as apólices de seguro se multiplicam, se qualquer um dos quatro moradores fosse descoberto como autor de algum dos crimes elencados no caderno, que por sua vez o beneficiasse a receber uma apólice, a companhia se eximiria de pagá-la e, por isso, é a única interessada em desvendar o mistério. As fórmulas do computador são acrescidas de algumas conclusões a que Waldemar chega depois de imaginar possíveis atores para determinadas ações, de acordo com as características de cada personagem, por exemplo: “Belindo não *esfaqueia*, mas, de preferência, *estrangula*; e não pode ser *estrangulado*; só se for *ameaçado com revólver* pode ser *amarrado e amordaçado*; uma vez *amarrado e amordaçado*, pode lhe acontecer qualquer coisa, inclusive ser *violentado* pela ávida velha, ou pela manequim impassível, ou pelo jovem excêntrico”.⁷ Ao lado dessas conclusões subjetivas, Waldemar também pondera outras de caráter mais objetivo e lógico, como a seguinte: “Quem conquista o objeto de seus desejos

⁶ CALVINO, 2001, p. 150.

⁷ CALVINO, 2001, p. 153-154.

seduzindo-o não precisa *violentá-lo*; e vice-versa. Quem *prostitui* outra pessoa pode tê-la anteriormente *seduzido* ou *violentado*; fazer isso depois seria uma inútil perda de tempo e de energias”.⁸

Com esse método de “prioridades e exclusões”, Waldemar continua a elaborar seu organograma no computador, para que, a partir da eliminação de milhares de sequências, chegue mais facilmente à “escolha da solução que se impõe como verdadeira”.⁹ A partir do momento em que decide inserir na memória os dados das quatro apólices, o narrador começa a imaginar um quinto personagem na sua reconstituição dos fatos e, assim, acrescenta os dados de Skiller, o corretor, entre os outros já memorizados:

Positivamente não acho esse Skiller nada simpático: devo reconhecer. Uma teia de aranha de cumplicidades se estende para onde quer que ele jogue seus fios; se de fato, ele tinha tanto poder na pensão Roessler, se era o factótum, o deus *ex-machina*, se nada do que acontecia entre aquelas paredes lhe era estranho por que veio pedir a mim a solução do mistério? Por que me apresentou o caderno queimado? Foi ele quem encontrou o caderno entre os escombros? Ou foi ele que o pôs ali? Foi ele que levou essa quantidade de informação negativa, de entropia irreversível, que a introduziu na casa, como agora nos circuitos do computador?¹⁰

Fato é que, por vezes, Waldemar se distancia dos modelos algébricos e envereda no seu “cinematógrafo mental”, pondo-se a imaginar as personagens cometendo todo tipo de ação, umas contras as outras, ou até contra si mesmas, inclusive Skiller. Na tentativa de fugir dessa “antipatia subjetiva” que descobre nutrir pelo corretor e deixar que a investigação no computador siga sem essa interferência, o narrador imagina-se ele próprio como personagem da carnificina, como que a esgotar todas as hipóteses

⁸ CALVINO, 2001, p. 154.

⁹ CALVINO, 2001, p. 154.

¹⁰ CALVINO, 2001, p. 157.

possíveis. A conclusão a que chega, depois de imaginar várias combinações e inseri-las como dados no computador, é que Skiller, com a ajuda de outro computador, programou toda a carnificina:

A maquinação é concebida assim: um banco de dados reúne os nomes dos nossos compatriotas movidos por impulsos destrutivos e fraudulentos; são várias centenas de milhares; um sistema de condicionamentos e controles os levará a se tornarem clientes da companhia, a fazerem seguro de tudo o que for assegurável, a produzirem sinistros dolosos e a assassinarem-se mutuamente. A companhia terá preparado o registro das provas de modo que estas lhe sejam favoráveis, e, como quem faz o mal é sempre levado a exagerar, a quantidade de informações comportará um forte percentual de dados inúteis, cortina de fumaça para as responsabilidades da companhia. Aliás, esse coeficiente de entropia já foi programado: nem todos os *Atos abomináveis* do índice têm uma função na história; alguns criam simplesmente um efeito de ‘ruído’. A operação da pensão Roessler é a primeira experiência prática tentada pelo diabólico corretor de seguros. Uma vez ocorrida a catástrofe, Skiller recorrerá a outro computador, cujo programador ignora todos os antecedentes da história, a fim de verificar se, a partir das conseqüências, é possível recuar até as causas. Skiller fornecerá a esse segundo programador todos os dados necessários, junto com uma quantidade tão grande de ‘ruído’ que ela produzirá congestionamento nos canais e degradará a informação: o dolo dos assegurados ficará suficientemente provado, mas não o do corretor de seguros.¹¹

Como podemos ver, o crime foi premeditado por Skiller com a ajuda de um computador e desvendado por Waldemar com o auxílio de outro computador. A estratégia utilizada pelo narrador-programador-investigador para desvendar o crime é tomada das histórias policiais clássicas, mais precisamente do método de Padre Brown, de Chesterton, conforme argumenta Adriano Schwartz, em seu texto “A estratégia do

¹¹ CALVINO, 2001, p. 160-161.

crime”: “colocar-se no lugar do adversário, transformar-se no adversário”.¹² Essa estratégia é afirmada pelo narrador Waldemar, no final do conto: “uma partida que se joga entre dois computadores não é vencida por quem joga melhor que o outro, e sim por quem compreende como o adversário faz para jogar melhor que ele”.¹³ O narrador não se contenta com a “informação degradada” que tem às mãos e desconfia do congestionamento provocado pelo excesso de ruídos, ou seja, a relação que estabelece com a máquina não é plácida. Por vezes, ele questiona a possibilidade de chegar à resposta verdadeira por meio do programa, para depois reconsiderar: “Vamos com calma: não posso ter a pretensão de derrotar o computador em velocidade”.¹⁴

O papel do computador como instrumento capaz de desvendar o crime retoma, no conto de Calvino, a discussão de Jorge Luis Borges sobre a importância do surgimento de Edgar Allan Poe, que em seus contos policiais teria apresentado a literatura como “fato intelectual”, como “obra da inteligência”.¹⁵ A ideia de que a poesia é uma criação da mente se opõe, segundo o escritor argentino, à longa tradição que afirmava que a poesia era uma operação do espírito. Esse pensamento de Borges é, de certa forma, corroborado por Calvino em suas reflexões sobre a narrativa como processo combinatório. Contrário às diversas teorias estéticas que afirmavam que “a poesia era uma questão de inspiração vinda de sabe-se lá que profundidade ou intuição pura ou instante não identificado da vida do espírito”, o escritor italiano defende a literatura como

[...] uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser

¹² SCHWARTZ, Adriano. A estratégia do crime. *Psicologia USP*, São Paulo, n. 14, p. 195-200, 2003, p. 195.

¹³ CALVINO, 2001, p. 161.

¹⁴ CALVINO, 2001, p. 155.

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998. v. 4, p. 22.

definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos ou regras que inventamos especificamente, isto é, derivamos de outras regras que outros seguem.¹⁶

A intelectualidade da literatura está, para Calvino, na utilização ou combinação de regras, ou seja, na exploração da sintaxe narrativa. Essa *arte combinatória*, segundo o escritor italiano, começou com os narradores orais de tempos primitivos, que exploravam as possibilidades, ainda bastante reduzidas, da própria linguagem, combinando figuras, ações e objetos e, assim, dando forma a variadas histórias. Por meio de procedimentos elementares, portanto, esses narradores alcançavam combinações ilimitadas. Na cultura de hoje, essa permuta tornou-se mais complexa: o material que se tem disponível está organizado de forma a espelhar cada vez mais uma estrutura combinatória. Nas palavras de Calvino, “o mundo em seus vários aspectos é visto cada vez mais como *discreto* e não como *contínuo*. [...] o termo *discreto* em seu sentido matemático: quantidade “discreta”, ou seja, que se compõe de partes separadas”.¹⁷ Essa descontinuidade acaba sugerindo como contrapartida a tentativa de numeração, processo que também tende à complicação:

[...] todo processo analítico, toda divisão em partes tende a produzir uma imagem do mundo que aos poucos vai se complicando, como Zenão de Eléia, que, ao se recusar a aceitar o espaço como contínuo, acaba abrindo, entre a tartaruga e Aquiles, uma subdivisão infinita de pontos intermediários. A complicação matemática, porém, pode ser digerida pelos cérebros eletrônicos. [...] Uma das mais árduas experiências intelectuais da Idade Média só agora encontra sua plena atualidade: aquela do monge catalão Raimundo Lullo e sua ‘*ars combinatoria*’.¹⁸

¹⁶ CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório. In: _____. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 205.

¹⁷ CALVINO, 2006, p. 200.

¹⁸ CALVINO, 2006, p. 201.

Em “O incêndio da casa abominável”, Calvino explora, de forma crítica, esse processo analítico, demonstrando, além da capacidade do cérebro eletrônico, sua propensão ao absurdo e, de certa forma, à paranoia. O investigador espera revelar o culpado a partir das combinações que o computador pode realizar, mas os dados do programa foram corrompidos pelo criminoso e a resposta é, inevitavelmente, falsa. Nesse sentido, a mente do narrador, que curiosamente é o programador e o investigador, revela-se também como uma máquina a produzir imagens e descrições a partir da combinação dos verbos da lista impressa no caderno e, então, prever as intenções de Skiller.

O final do conto produz um efeito de surpresa no leitor, como na narrativa policial clássica, mas não tem a preocupação central de restabelecer a ordem por meio da solução do enigma. Antes, pretende demonstrar o efeito paranoico, quiçá absurdo, dessa máquina combinatória que é a narrativa, capaz de produzir um número tal de combinações que a história se revela inacabada para o leitor, que ao final não tem certeza da veracidade das conclusões do investigador:

Batem à porta. Antes de ir abrir preciso calcular depressa quais serão as reações de Skiller quando souber que o seu plano foi descoberto. Eu também tinha sido convencido por Skiller a assinar um contrato de seguro contra incêndio. Skiller já previu me matar e atear fogo no laboratório: destruirá as fichas que o acusam e demonstrará que perdi a vida tentando provocar um incêndio doloso. Ouço a sirene dos bombeiros se aproximando: chamei-os a tempo. Destravo o revólver. Agora posso abrir.¹⁹

¹⁹ CALVINO, 2001, p. 161.

Nesse último parágrafo, o narrador descreve instantaneamente suas ações, reclamando, assim, a cumplicidade do leitor para o crime que está prestes a cometer.²⁰ Aqui, conforme uma linhagem de textos policiais, a de Raymond Chandler, o investigador conta a própria história, diferentemente daquela de Poe, em que um personagem secundário, amigo do detetive, faz o papel do narrador. O leitor segue exatamente o pensamento e a imaginação do investigador, compartilhando com ele suas impressões e riscos. Ainda que Waldemar se caracterize como um “detetive de poltrona”, sua vida está em risco, pois consta dos planos do criminoso matá-lo e incendiar seu laboratório. O fato de eleger um programador-analista de sistemas como investigador da narrativa só faz realçar, em uma perspectiva crítica, o caráter lógico e matemático que a figura do detetive e, de forma geral, o texto policial clássico mantiveram desde Poe. Diante das infinitas combinações e da tentativa de ordenação, as descrições do narrador assumem um caráter de delírio, o que concorre para intensificar o sentido paranoico que o final da narrativa assume:

Tomemos o que, entre os doze verbetes, parece o mais inocente, *seduzir*. Quem seduziu quem? Por mais que eu me concentre em minhas fórmulas, um fluxo de imagens continua a rodopiar em meu espírito, a desabar e a se recompor como num caleidoscópio. Vejo os dedos compridos da manequim, com unhas pintadas de verde e roxo, roçarem o queixo mole, o buço cerrado do jovem senhor mendigo, ou fazerem cócegas na nuca coriácea e ávida do campeão usbeque, que, experimentando uma longínqua sensação agradável, arqueia seus deltóides como os gatos que ronronam. Mas, de repete, vejo também a Ogiva lunar deixando-se seduzir, enfeitiçada pelos afagos taurinos do meio-pesado ou pela devoradora introversão do rapaz à deriva. E vejo também a velha viúva visitada por apetites que a idade pode desestimular mas não extinguir, maquiando-se e

²⁰ Calvino utiliza a mesma estratégia no conto “A memória do mundo”, também publicado em *O general na biblioteca*. Nesse conto, a narrativa se constitui como um diálogo, mas apenas o narrador tem a palavra; a segunda personagem só faz ouvir: “Se na memória do mundo não há nada a corrigir, a única coisa que resta a fazer é corrigir a realidade ali onde ela não coincide com a memória do mundo. Assim como apaguei a existência do amante da minha mulher das fichas perfuradas, assim também devo apagá-lo do mundo das pessoas vivas. É por isso que agora puxo o revólver, aponto-o contra você, Müller, aperto o gatilho, mato-o”. (CALVINO, 2001, p. 133)

embonecando-se para seduzir uma ou outra presa masculina (ou ambas) e vencer resistências de peso diferenciado, mas, em matéria de vontade, igualmente fracas. Ou então vejo-a, ela mesma, como objeto de perversa sedução seja pela disponibilidade dos desejos juvenis que leva a confundir as estações, seja por um cálculo suspeito. E eis que, completando o desenho, intervém a sombra de Sodoma e Gomorra e desencadeia-se o torneio dos amores entre os sexos não-opostos.²¹

A detecção e análise que caracterizaram a figura do detetive desde seu surgimento na literatura são substituídas, na narrativa de Calvino, pelo exercício combinatório. Este, ainda que pretenda chegar à descoberta do culpado, como aquelas, acaba por produzir uma desordem; a combinação é acrescida, e mesmo provocadora, da imaginação delirante do narrador. Assim, o escritor italiano retoma alguns elementos da narrativa policial clássica, acrescenta outros que são próprios de sua literatura, a fim de discutir as possibilidades do rigor, da fórmula e da matemática no narrável e na literatura. O formalismo, portanto, torna-se elemento de superação e de estruturação da narrativa, à maneira como pregavam os escritores do Oulipo. Em “A tipologia do romance policial”, Todorov recorda a seguinte afirmação de George Burton:

[...] todo romance policial está construído sobre dois assassinatos, sendo que o primeiro, cometido pelo assassino, nada mais é senão um pretexto para o segundo no qual ele é a vítima do assassino puro e impune, do detetive, [...] a narrativa superpõe duas séries temporais: os dias de investigação que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele.²²

Em “O incêndio da casa abominável”, percebe-se claramente o uso desse argumento. Há um crime, aliás uma carnificina – vários mortos em uma casa que depois é incendiada. Desse crime sobrou apenas o caderno com a lista dos atos abomináveis,

²¹ CALVINO, 2001, p. 152.

²² BURTON, George *apud* TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 66.

que suscita toda a investigação – a maior parte da narrativa e a única história presente. Aqui, o segundo assassinato é apenas sugerido; o conto termina no momento em que Waldemar destrava o revólver e abre a porta, mas o leitor não tem a certeza se é mesmo Skiller que bate à porta, afinal pode ser apenas um delírio do narrador. A morte do criminoso é o porvir sujeito à interpretação do leitor, característica que está absolutamente ausente do texto policial clássico, e que enriquece a literatura contemporânea que retoma os argumentos desse texto para depois desconstruí-los e superá-los a favor de uma crítica às limitações do gênero e, também, aos processos narrativos.

A narrativa em questão não intenta, portanto, apresentar uma solução verdadeira do enigma, mas demonstrar a capacidade que o texto literário tem de sugerir combinações e interpretações, assim como a máquina de Ramon Lull, combinações que chegam a ser assombrosas, como as já referidas derivadas do verbete *seduzir* e, também, aquelas que o narrador apresenta das muitas faces que as perucas de Ogiva sugerem quando se combinam com seu rosto: “Ora, Ogiva também morreu, queimada junto com a coleção de perucas que transformavam seu rosto, de um charme assustador – como definir de outro modo uma jovem bela e delicada com a cabeça inteiramente calva? – no de centenas de personagens diferentes e deliciosamente assimétricos”.²³ A citação confirma a tendência que o excesso de combinações tem, na narrativa, para produzir seres assimétricos, estranhos e monstruosos. As quatro personagens são, todas elas, estranhas, de hábitos questionáveis, fora da ordem, o que realça o sentido de desordem que a narrativa procura demonstrar, sentido este que advém, justamente, da tentativa de ordenar, organizar.

²³ CALVINO, 2001, p. 151.

Em seu texto sobre a narrativa como processo combinatório, Calvino, ao se referir a Raymond Queneau e seu livro *Cent mille milliards de poèmes*, que se apresenta como uma máquina para a construção de poemas, interroga-se sobre a possibilidade de a máquina substituir o poeta e o escritor: “Assim como já temos máquinas que leem, máquinas que executam análises linguísticas de textos literários, máquinas que traduzem, máquinas que resumem, teríamos, então, máquinas capazes de criar e compor poemas e romances?”²⁴ Ainda que pareça absurdo à maioria dos escritores, críticos e leitores, o questionamento do escritor italiano, ele mesmo afirma, não consta da busca de uma solução prática, mas de uma discussão teórica:

Nesse momento, não estou pensando numa máquina capaz apenas de uma produção literária em série, por assim dizer, já mecânica em si; estou pensando numa máquina que escreva e ponha em jogo, na página, todos aqueles elementos que costumamos considerar como os mais ciosos atributos da intimidade psicológica, da experiência, da imprevisibilidade das mudanças de humor, os sobressaltos, as aflições e as iluminações interiores. E o que seriam eles, senão um número correspondente de campos linguísticos, dos quais podemos tranquilamente chegar a estabelecer léxico, gramática, sintaxe e propriedades permutativas?²⁵

Na narrativa de Calvino, a ideia da máquina atinge várias instâncias: Skiller, o corretor de seguros, é descrito como “deus *ex-machina*” e seu plano constitui uma “maquinação” que faz uso de um “sistema de condicionamento e controle”. A mente do narrador, por sua vez, pode ser definida como uma máquina a produzir descrições e imagens as mais escabrosas possíveis. Essa estrutura narrativa em que proliferam combinações revela-se, ela mesma, um mecanismo, uma “máquina para gerar

²⁴ CALVINO, 2006, p. 203.

²⁵ CALVINO, 2006, p. 203.

interpretações”, conforme argumentou Umberto Eco sobre o romance.²⁶ Toda essa maquinaria concorre para exemplificar o posicionamento de Calvino sobre a narrativa como processo combinatório, capaz de permutar até mesmo atributos humanos, como a máquina de Ramon Lull. O próprio escritor constitui, para ele, uma máquina que escreve:

O escritor, assim como ele tem sido até hoje, já é uma máquina que escreve, ou seja, o é quando funciona bem: o que a terminologia romântica chamava de gênio ou talento ou inspiração ou intuição nada mais é que encontrar o caminho empiricamente, pelo faro, pegando atalhos lá onde a máquina seguiria um caminho sistemático e escrupuloso, ainda que muito veloz e simultaneamente múltiplo.²⁷

A composição narrativa se daria, portanto, a partir de um processo de decomposição e composição, assim como a leitura. O leitor, à maneira de um detetive, procura seguir as orientações do narrador para chegar a estabelecer um sentido para a narrativa, alimentando, assim, o jogo narrativo, a máquina literária. O crime e a solução do enigma apresentam-se, aqui, como materiais férteis para pensar a narrativa contemporânea como processo combinatório, uma vez que pressupõem um argumento matemático e lógico; o investigador não faz mais que combinar pistas a fim de descobrir a verdade. A própria estrutura do gênero romance policial se presta a constâncias e variações, cabendo ao escritor combiná-las.

O computador e a lista, instrumentos essencialmente de orientação e ordenação, revelam-se objetos motivadores da desordem. O narrador-programador movimenta-se em um mundo “onde é fácil perder-se, desorientar-se; e onde o exercício de tornar a

²⁶ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 8.

²⁷ CALVINO, 2006, p. 206.

orientar-se adquire valor especial, quase o de um treinamento para a sobrevivência”.²⁸ Esse exercício, que é também o do escritor e do leitor, constitui uma tentativa de compreensão do labirinto que é o mundo e, também, a narrativa. Assim, como qualquer outro integrante do Oulipo, Calvino constrói, ele próprio, o labirinto do qual se propõe a sair.

“O incêndio da casa abominável” retoma um dos temas que foi uma constante na obra do escritor italiano, tanto na ficção como no trabalho ensaístico: os sistemas de organização e arquivamento. A essa temática, Calvino acrescenta o elemento desorganizador por excelência, o crime. Este, diante do processo combinatório, multiplica vítimas e culpados, para, enfim, sugerir uma espécie de espasmo no leitor, que acaba a leitura à espera do próximo crime. Nesse sentido, o conto de Calvino corrobora a ideia que o autor afirmaria mais tarde, em texto que descreve uma exposição que visita em Paris dedicada a fatos escabrosos e à imprensa policial: “o acontecimento que transtorna a ordem natural das coisas se situa num momento que parece estar fora do tempo, um movimento fulminante que se fixa para sempre”.²⁹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: _____. *Obras completas*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998. v. 4.

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório. In: _____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁸ CALVINO, 2006, p. 213.

²⁹ CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 59.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Um general na biblioteca*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar: um ensaio. In _____. *A simples arte de matar*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009. v. 1.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NASCIMENTO, Lyslei. Enigma. In: _____. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SCHWARTZ, Adriano. A estratégia do crime. *Psicologia USP*, São Paulo, n. 14, p. 195-200, 2003.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.