

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Laís Mendes Velloso de Oliveira

A segunda língua: por uma leitura de paladar em Italo Calvino



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Laís Mendes Velloso de Oliveira

A segunda língua: por uma leitura de paladar em Italo Calvino



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Políticas do contemporâneo

Orientadora: Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer-Pinto

C168s.Yo-s

Oliveira, Laís Mendes Velloso de.

A segunda língua [manuscrito] : por uma leitura de paladar em Ítalo Calvino / Laís Mendes Velloso de Oliveira. – 2017.
152 f., enc.

Orientadora: Sabrina Sedlmayer.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura e Política do Contemporâneo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 150-152.

1. C. vino, Italo, 1923-1985. – Sob o sol-jaguar – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção italiana – História e crítica – Teses. 3. Alimentos na literatura – Teses. I. Seldmayer-Pinto, Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 853.912



Dissertação intitulada *A segunda língua: por uma leitura de paladar em Italo Calvino*, de autoria da Mestranda LAÍS MENDES VELLOSO DE OLIVEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Sabrina Sedlmaier Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. Faiano Dalla Bona - UFRJ

Prof. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 17 de fevereiro de 2017.

*

Para meus avós,
que me ensinaram o gosto do cozinhar e o gosto das palavras.

Agradecimentos

Ao meu anjo da guarda, pela lucidez e proteção até aqui.

À CAPES, que me permitiu a dedicação a este estudo.

Às pessoas que possam ler este trabalho, tornando-o mais saboroso e fazendo-o tempero para outras discussões.

Aos Prof. Fabiano Dalla Bona e Profa. Vera Casa Nova, examinadores da banca, pelo acolhimento deste texto. Pelo aceite do convite à participação e pelo olhar que poderão compartilhar ao longo defesa. Pela escuta que possa ser leal e temperada. Pelo gesto de cozinarmos em banho-maria as palavras aqui escolhidas e salteadas, e que assim espero me aconteça: seja prazeroso e apetitoso.

À Profa. Sabrina Sedlmayer, minha orientadora, pela vizinhança, pela espera, pela clareza e esclarecimentos e pela pontualidade. Por estar por perto quando, na minha escrita, eu estava dispersa.

Ao SAL – Sobre Alimentos e Literaturas –, núcleo de estudo e pesquisa fundado juntamente com a Profa. Sabrina, pela Faculdade de Letras, contando com professores, amigos e colegas que muito me permitiram crescer e produzir discussões acerca da presença da comida na literatura, e que ainda preciso e anseio que se fertilize e dê bons frutos.

E, imediatamente às colegas Camila Carvalho e Bruna Saraiva e aos Profs. Gladys de Sousa, José Newton, Roberto Eustáquio, Teodoro Assunção e Sabrina Sedlmayer, por tornarem corpórea a existência deste núcleo em sua efetividade, nos diálogos, trabalhos, eventos, reuniões e leituras.

À Profa. Ana Chiarini, pela gentil leitura, atenção, amizade e cuidado em todas as trocas, desde a graduação. Pela sinceridade com o meu tempo, pela amizade que sempre abraça e chama atenção para a escrita, e sorri quando é preciso sorrir e dar bom dia. Por me apresentar o conto de Calvino, pelas disciplinas sobre esse autor, pela leitura sempre atenta dos capítulos e do projeto.

À Profa. Patrizia Collina, pelas trocas e pelas cumplicidade nas aulas de italiano na graduação e por me apresentar as leituras de Fabiano Dalla Bona.

Ao Prof. Teodoro Assunção, por ser um leitor que se debruça e degusta o texto, pela honestidade, sinceridade e fortuita delicadeza do parecer de um projeto, pelas conversas e amizade; e por tornar sério, real e honroso um trabalho com a literatura, com a palavra e com o sentido.

À Profa. Vera Casa Nova, por ser um expoente poético, didático, literário e barthesiano na vida de um estudante da literatura e das artes, pelo humor que contamina e doa em significância, escritura, contemporaneidade de ver o mundo, e por me mostrá-lo através das lentes da poesia.

A Bruna Ferraz, pelas conversas de escadaria, cantina, entrada da biblioteca, e-mails e referências divididas, ideias improváveis e louváveis, pela pesquisa em Calvino que tanto me auxilia neste início de trabalho acadêmico.

A Camila Carvalho, pela partilha singular e tão acolhedora de tantos conceitos, pelo cuidado amável ao estar por perto nas reuniões e eventos do SAL e pelo companheirismo que cresceu e virou amizade, dessas a que podemos pedir uma xícara de açúcar e uma conversa de fim de tarde. Pela leitura atenta e sensível, pela disponibilidade, pelo zelo ao ler cada palavra escrita e me ajudar a trazer sentido. E pela cumplicidade!

A Rachel Leão, Fernanda Albuquerque, Renata Sevillano, Cristiano Bickel, Diego Stuart, Andressa Mendes, Dazy Teodoro, Elza Silveira, Mauro Figueiredo e José TratatasedeJosé: amigos em suavidade de manjerição e presença de canela, que me trazem serenidade, me acolhem, alegram e contribuem para que as ideias se tornem um caminho a ser plantado, percorrido e colhido, e pelas safras que poderei compartilhar com eles.

A Derick Teixeira, Juliana Gontijo e Rafael Castro, pela chegada em intermináveis noites de fogão, cerveja e comilança. Pela escuta sempre atenta, pelas discussões sobre a gastronomia, a agricultura familiar, global e Monsanto. Pela leveza de nossos encontros!

Ao voo e aterrissagem de Douglas, Pru, Clara, Maiana, Frade, Bicalho, João e Aline pelas conversas destiladas em todos esses anos, pelos confetes de catuaba, pelos pratos feitos em dias tão

ensolarados, caldos nas noites de angústia e desabafo, combinações de deuses e astronautas e pelas receitas e todas as discussões escritas com uma ponte de diamante em uma lâmina de esmeralda.

A todas as receitas nunca feitas e sempre cobiçadas, e todas aquelas inventadas junto de Priscila Justina. Pela presença desde o primeiro período da graduação, por ter me apresentado *O livro de receitas para mulheres tristes*, de Hector Abad, quando vi que seria possível estudar algo que já brotava dentro de mim. Pelo incentivo e todas as inventividades de ateliê e por essa amizade começada com as risadas. Pela leitura detalhada, precisa, rigorosa e bela, que permitiu que este trabalho tomasse forma de gente e corpo de baile. Por estar sempre atenta, desengaiolando pássaros nesse caminho que é ser amigo.

A Luciana e Renata Velloso, pelo primeiro livro de receitas, aos 9 anos, *Anjos na cozinha*. Pela possibilidade de cozinhar sem regras com as tias, pela alegria de tornar fecunda uma semente lúdica que parecia apenas uma brincadeira. Pela confiança em degustar das nossas invenções e pela leveza em deixar a sobrinha seguir com os próprios pés.

À permanência dos meus avós Paulo Velloso e Ruth Mendes, dos tios, tias, primos e primas em todos os dias minha vida. Pelos valores, partilhas e pelo ensinamento do que é acolhimento e respeito. Por Valéria Antunes, também mãe outra que aparece como sogra-estrela, uma amiga e uma alegria em todos os dias.

Ao Arthur Guerra, minha dupla de sempre. Meu tutu, feijão branco, verde, preto, meu pretinho. Dengo e benzinho. Carnaval e inverno. Lençol e toalha de mesa. Pausa e som. Sol e si bemol. Estrada e casa. Serenidade e euforia. Círculos e estrelas. Minha dupla, minha mão dupla.

A mamãe, papai e Jade: pelo firmamento. Pelo silêncio em horas de silêncio, pelas palavras, por saberem o que é o tempo. Pelo colo, pelo amor, pela cumplicidade e pela fartura ao me ensinarem o que é ser família em todos os dias que vivi até agora.

O gosto está na boca e à entrada.

Mas o apetite está ao lugar que recebe aquilo que entrou e, como a posse, é o fim e o objetivo do apetite. E como este deve desejar aquilo que vai possuir, o estômago que vai receber o alimento deve ter tido também o apetite.

Marin Cureau de La Chambre

*

Só os bons poetas nos curam do fastio de palavras.
Só a comida simples e essencial nos cura da saturação da gula.

Hector Abad

*

Um sentido assim faltante (ou em excesso) é o gosto,
que não se pode descrever se não por metáfora.

Giorgio Agamben

RESUMO

Este trabalho pretende analisar o conto de Italo Calvino “Sob o sol-jaguar”, a fim de colaborar com a reflexão do autor sobre o tema do paladar e seus desdobramentos: comida, sentido gustativo, eros, semiologia e filosofia do gosto e identidade. A partir do pensamento de Michel Serres e das reflexões de Jean-Anthelme Brillat-Savarin, Carlos Alberto Dória, Roland Barthes e Doria Marchese, entre outros, procuramos estreitar e conceber uma definição que bem se aproxime do que notamos como experiência gustativa na narrativa analisada. Atrélados ao pensamento desses autores, também encontramos em comentadores da obra de Italo Calvino, tais como Gian Paolo Biasin, Domenico Scarpa e Lorena Carrara, os efeitos e perpendicularidades ressonantes das questões sobre o território, o feminino e a imagem que vão de encontro à significação e à presença do tema alimentar na obra do autor. Para tanto, consideramos que a contemporaneidade estética, política e afetiva do paladar não se interrompem no processo aqui delineado, sendo, portanto, nossa intenção corroborar com esse arranjo poético acerca de um conto que trata do amor, do prazer e do saber como tríade gastronômica.

Palavras-chave: paladar, subjetividade, experiência gustativa, “Sob o sol-jaguar”, Italo Calvino.

RIASSUNTO

Il presente lavoro pretende analizzare il racconto di Italo Calvino “Sotto il sole giaguaro”, con l’obiettivo di collaborare allo studio sulle riflessioni che l’autore realizza sul palato e sui temi ad esso legati: cibo, gusto, eros, semiologia, filosofia del gusto e identità. Dal pensiero di Michel Serres e dalle riflessioni di Brillat-Savarin, Carlos Alberto Dória, Roland Barthes e Doria Marchese, per citarne alcuni, cerchiamo di concepire una definizione riepilogativa che più si approssimi a ciò che percepiamo durante l’esperienza gustativa. Attiguo al pensiero degli autori citati, abbiamo trovato tra i commentatori di Italo Calvino, come Gian Paolo Biasin, Domenico Scarpa e Lorena Carrara, l’eco di effetti e perpendicolarità delle questioni sul territorio, sul femminile e sull’immagine, che a loro volta vanno incontro alla significazione e alla presenza del tema alimentare nell’opera dell’autore. Consideriamo, pertanto, che la contemporaneità estetica, politica e affettiva del palato non si interrompono nel processo qui delineato essendo, quindi, la nostra intenzione quella di corroborare tale affermazione nel delineare la composizione poetica di un racconto che tratta dell’amore, del piacere e del sapere come una triade gastronomica.

Parole chiave: gusto, soggettività, esperienza gustativa, Sotto il sole giaguaro, Italo Calvino.

Sumário

Salivar, mastigar, engolir: o verbo “paladar”	12
1 Lugares de Calvino: presenças de gosto	20
1.1 Saber, sabor, literaturas do comer	20
<i>Ultimo viene il corvo, uma fisiologia do paladar</i>	22
<i>“A nuvem de smog”: sabores à escuta</i>	30
Marcovaldo ou As estações na cidade, <i>comer para comer</i>	33
<i>Italo Calvino e Palomar: territórios do paladar, fronteiras do pensamento</i>	39
1.2 <i>Sob o sol-jaguar</i> , um projeto sensorial	47
<i>“O nome, o nariz”: essências impalpáveis</i>	51
<i>“Um rei à escuta”: vozes para se ouvir</i>	55
<i>“Sob o sol-jaguar”: sabores para aproximar</i>	60
2 Lânguida língua: contornos e devoramentos	66
2.1 Um paladar tagarela: à escuta da saliva	66
2.2 Olivia: o gosto do eros	78
2.3 Canibalismo à mesa: o corpo que come	94
3 Por uma poética da segunda língua	111
3.1 Territórios do paladar	111
3.2 Paladar: um dispositivo do saber	127
O substantivo “gosto”: sentir, saber, amar	146
Referências	150

Salivar, mastigar, engolir: o verbo “paladar”

Não era preciso calar os ouvidos, dobrar os guardanapos, tapar os olhos, limpar as narinas. Quando se trata de abrir a boca, a persistência sempre foi uma busca coletiva. Falar e comer são gestos de compartilhamento. Os talheres desenhavam sobre a renda do prato uma linha que se movimenta em relevos a caminho da boca. “Por onde passar”, eles se perguntavam? Não sabiam o percurso do descobrir, mas tinham certeza de que gostariam de estar ali: naquele lugar onde o sacrifício é ouvir o tempo, aguardar o desejo, desfrutar do prazer com o outro. Os desenhos no prato tornam-se esculturas na boca. Cada palavra não dita é um sabor que se retém. Cada frase anunciada é um sabor escolhido. Não mais importante era o lugar onde estavam. Descobriram isso no meio do caminho. É uma questão de apetite. Os desenhos no prato se tornavam histórias. O comer era prato feito para singularizar aquele espaço. O instante degusta aquilo que se ouve e o ouvir é um gesto do fazer comer. Mastigar, um ofício da ficção.¹

* * *

Uma leitura tradicional da crítica literária fez-se alheia ou avessa à presença da comida na literatura, por muito tempo, tomando-a por temática secundária. Talvez as questões do palato estivessem mais associadas a uma práxis social, cotidiana e fisiológica do que, essencialmente, ao seu desdobramento como um tema significativo. É de se considerar, porém, que desde sempre as temáticas da fome, da fartura, do sabor, do prazer ou da aversão ao comer e a tradição de fazer comida tenham estado e se efetivado no cânone literário. O tema alimentar é cotejado, por exemplo, na dimensão política pelos banquetes homéricos, na exclusividade das questões do baixo ventre que vemos crescer nos banquetes medievais pantagruélicos, ou ainda na fome e na carestia do pós-guerra que coincidem com os testemunhos de Primo Levi. À medida que

¹ Como proposta de leitura deste trabalho, trazemos, ao início de cada sessão, um exercício de síntese das principais ideias que serão ali discutidas e abordadas, uma espécie de epígrafe, sob o alicerce poético que oscila entre os indicadores teóricos e a ficção. Consta de um único parágrafo, no qual apresentamos um deslocamento de nosso olhar acerca de como o enredo de *Sob o sol-jaguar* define outros matizes em nossa discussão. Consideramos importante evidenciar que o destaque na formatação desses excertos, que virão em itálico e separados pela vinheta “* * *”, tem a intenção de validar uma outra, e aparente, tonalidade deste texto.

o saber comer permanece em cena, a comida se assume como possibilidade de protagonizar as narrativas e o fazer literário soma-se ao fazer culinário, alcançando a leitura dos lábios de quem come. O abandono do alimento como pretexto cenográfico, periférico e ilustrativo encarrega-se de seu próprio personificar. Parece-nos que, quando isso acontece, um autor cria um apetite menos circunstancial, porém pertinente e eficaz, e, sinestesticamente, os sentidos são integrados às possibilidades narrativas, nas quais o apetite pela leitura corrobora o efeito do paladar no texto.

O deslocamento do olhar acerca da presença da comida enquanto um tema narrativo é, pois, uma possibilidade menos oblíqua de se ler o mundo que nos permite entender a participação dos sentidos como porta de conhecimento de si e do outro. “Conhece-te a ti mesmo por aquilo que comes”, e a comida é, pois, um substrato da sobrevivência que, seja em um plano fisiológico, seja em um plano metafórico, representa um panorama identitário, territorial, mítico e cultural, e, talvez por isso, revele-se como uma instância migratória. A comida evoca o sistema operacional que a regulamenta: a invenção da cozinha e dos livros de receita; mas também convoca outros modos de acessar ou de produzir esse sistema: o gesto, o significado, a simbologia. Ao impregnarmos de sentido o estatuto do alimento e da natureza, passamos a tratar a comida como cultura, que preconiza uma simbologia expressiva de determinada significação (rígida ou fluida). A comida está contida, portanto, nas formas de linguagem.

O discurso elaborado a respeito da presença do alimento como matéria poética, imagética, política e afetiva desfaz a tendência de secundarizar a comida, e a coloca como prato feito, à entrada de nossos questionamentos e reflexões. O simples, o sofisticado, o improvável, o exótico e a tradição dialogam à mesa literária, juntamente com as artes visuais, a antropologia, as performances, a dramaturgia, a história e o fazer culinário sob a faceta da gourmetização cultural e das tradições culinárias regionais. Essa presença é justamente o que nos permite acessar a variabilidade de discursos sobre o tema e vislumbrar possibilidades de deslocamentos a partir dos pontos de encontro e desencontro dessas disciplinas.

Não menos importante que o laço – de conteúdo e forma – estabelecido entre a comida e a literatura, as questões dos sentidos e das sensações atuam como dispositivo para o conhecimento, o sensível e as percepções do prazer e do gozo. Ao falarmos de comida, de paladar, e das outras

sensações, entra em cena, exatamente, a potencialidade subjetiva, que filtra e redimensiona alguns pilares conceituais, outrora essencialmente intransponíveis à experiência corpórea que altera nossas significações. Seja o paladar, o olfato, ou os demais sentidos, compreendemos a importância e a dinamicidade com que a sensorialidade faz parte do nosso cotidiano e nos permite alcançar particularidades e abrangências desse território ainda em vias de investigação política, estética, subjetiva. Com o alcance da sensorialidade pelas artes, o traço que aqui propomos tende a ser sempre e mais contorcido, ziguezagueado, circular, reto e torto, direcionando nossas percepções ao centro que nunca fomos, mas onde ainda estamos. Sobre o paladar, como um mecanismo e um princípio de contaminação dessas frentes estilísticas, vemos a possibilidade de discuti-lo e abordá-lo, aqui, a partir do simbólico, do afeto e do saber, recuperando também as dinâmicas que o consideram um sentido inferior; deslocando as percepções sobre um sentido que interfere no conceito de experiência e identidade; assim como estabelecendo possibilidades de discursá-lo a partir de sua própria natureza, na linguagem.

Desse modo, buscamos contornar as interseções com os demais sentidos sensoriais a fim de compreender e sublinhar o modo como o paladar se comporta, se consolida e se define. Para tanto valorizamos seu primado como reconhecedor de sabores localizados na língua – o que manteria sua definição essencialmente fisiológica. Mas propomos também uma leitura que o ateste como sentido que inverte, reforça e, sobretudo, conjuga nossas experiências gustativas com as estéticas, políticas e poéticas, individualizando-as ao mesmo tempo em que reverbera sua primazia coletiva. Ofereceremos, neste trabalho, um trajeto sinuoso e circular sobre o paladar, com relevos de fôlego, sinestesias, calmarias e aproximações que costuram nossa perspectiva ao que nos é dito a partir *do* e *no* texto literário, apontando, assim, perspectivas de pensá-lo como uma “segunda língua”.

*

Por esses caminhos, trataremos, ao longo do trabalho, do conto “Sob o sol-jaguar”, de Italo Calvino. Publicado em 1986, junto a outros dois contos que discutem o olfato e o tato, a narrativa faz parte do livro de título homônimo, e transfere ao ambiente do México as implicações concernentes à indiferença presente na relação entre os protagonistas: Olivia e seu marido (que

é também o narrador do conto). Os conceitos de viagem, território, identidade e canibalismo asteca misturam-se aos segmentos erótico, gustativo, regional, curioso e farto da gastronomia mexicana. Partindo da exploração gustativa enquanto alicerce e fundamento do propósito dos protagonistas nessa viagem, buscamos realçar a proximidade do paladar com o saber e o prazer. Na mesma plataforma de importância, discutimos as instâncias da identidade como lente do subjetivo e da sensação palatável que pertence à experiência individual e também coletiva. Entre cenários cercados pelas descrições de um Calvino conhecedor do México, encontramos também um Calvino envolvido com as questões antropológicas, que se constroem sob a fixidez dos mitos e se preservam na contemporaneização alegórica desses símbolos. Nesse sentido, nosso questionamento é atravessado pela autonomia e a representação do paladar, uma vez que a comida é o tema central do conto, e a dialética na qual o saber está ora vestido de ciência, ora de experiência sensorial faz do alimento um signo multifacetado nas relações humanas e, desse modo, é também tratado como *logos*, *sitos* e *eros*. Assim sendo, não seria improvável considerarmos o modo como a comida, o saborear e o paladar interceptam as relações entre o sujeito e os contornos de sua individualidade no mundo.

As indagações acerca da temática territorial é também uma alçada do conto reverberada nos discursos sobre alteridade. Essas distinções evocadas, principalmente, pelo conjunto dos enunciados protagonizados por Olivia, em contraposição aos do marido, são repensadas à medida que o conto também discute a cultura asteca e sua referência canibal, não apenas na superfície do discurso sobre o diferente e o outro, mas também a partir da localização de que, em Calvino, essa antropofagia é uma circunstância tão simbólica e afetiva quanto material. Atrelado a isso, nos indagamos também acerca das questões da comida como um signo territorial, uma imagem para se pensar as fronteiras da cozinha e do comer geográficos. Nossa leitura procurará recuperar as proximidades e adversões dos pontos de vista dos personagens ao lidar com a diferença e as suas diluições em prol de um canibalismo que reforce sua natureza identitária, mas também nos ofereça um princípio simbólico. Apontamos, assim, uma proposta em que existam perspectivas para se discutir a relação do paladar com outras temáticas, tais como o espaço e a espacialidade discutidos por Calvino.

Criando um jogo entre devorar e não se deixar ser devorado, encontramos na linguagem que evoca outro entendimento acerca da relação de canibalismo presente em “Sob o sol-jaguar” algo que não está na matéria *da* comida, mas *na matéria comida*. O signo devorado de que nos fala o narrador é, sobretudo, o amoroso, transmitido por metáfora alimentar. A fome por Olivia mobiliza todas as ações desse personagem. O feminino enobrece o enredo, com sua sensualidade e sua sapiência, o qual é rompido pela necessidade do narrador de recuperar o amor de sua esposa. Se a comida é linguagem, o traço demarcado pelo conto calviniano nos apresenta exatamente as interferências da experiência gustativa dos protagonistas que, por sua vez, refletem o amar vindo sob a forma e o virtuosismo de um canibalismo amoroso.

O conceito de paladar serve-nos, aqui, como reflexo de uma apropriação das relações canibais e do simbolismo que vem tratado sob a perspectiva asteca, uma vez que a ingestão do outro (e aqui, notoriamente, falamos também da comida do outro) configura uma representação identitária de si mesmo e do outro, e parte de uma construção cultural culminada no signo do comer canibal. Ao considerarmos esse efeito do texto, buscamos aproximá-lo de outras perspectivas sobre o paladar que também aparecem em outras obras de Italo Calvino. A abrangência e a polivalência desse mesmo sentido configuram para nós, em distintos momentos de operação da linguagem pelo autor italiano, um prato cheio em que comemos junto do conto fundamental de nosso estudo, por meio do qual procuramos realçar essa tríade que oscila entre o saber, o sabor e o amor.

*

O título desta pesquisa se constrói como tentativa de delinear o paladar, enquanto uma língua outra, uma língua sávida que trata do prazer, do conhecimento e da experiência gustativa e, por tais efeitos, não escapa ao princípio metafórico. O gesto sintetizado em *A segunda língua: por uma leitura de paladar em Italo Calvino* coteja um trajeto ambivalente, onde o paladar é o alicerce e o teto de nossas discussões, e, simultaneamente, nossa esteira poética, na qual depositamos nosso apetite no intuito de trazer sua corporeidade saborosa. A comida empregada no conto, portanto, serve-nos de substrato da linguagem para se traduzir o comer e o ser comido, o saber e o sabido, o saborear e o ser saboreado. Essa premissa binarista vem realçada na relação

entre os protagonistas e se desdobra nas descrições feitas pelo narrador sobre as refeições, o cardápio e os alimentos que mobilizam novas experiências gustativas para Olivia e seu marido, efetivando, assim, pequenas variações no contorno afetivo que move esse relacionamento. Tais territórios de descoberta de seus corpos, seus apetites e seus afetos fundem-se na relação amorosa que é acordada na viagem ao México.

Falar de comida, hoje, significa encerrar um jejum sobre esse tema que atravessa uma dezena de fronteiras e instaura como ela vem definida também no campo de sua representação, uma vez que a alçada alimentar é por demais democrática e precisa ser coletivizada, partilhada, para que possa definir e agregar possibilidades mais consistentes de leitura. Do contrário, construímos apenas um legado que estratifica e lineariza a presença da comida nos estudos literários como uma alçada ordinária, diante de uma temática tão farta. Isso justificaria a importância de pesquisas que contemplam as reflexões sobre as questões da gastronomia e do paladar no âmbito da literatura e das artes, enquanto formas de pensar a linguagem, e os suportes usados para a discussão desse tema, dado o alcance de sua notoriedade impressa nos últimos anos.

*

A segunda língua: por uma leitura de paladar em Italo Calvino consta de três capítulos, cada qual introduzido por um ensejo-epígrafe que apresenta as principais discussões ali estabelecidas.

No “Capítulo 1. Lugares de Calvino: presenças de gosto”, buscamos percorrer uma notória e inominada recorrência da temática alimentar ao longo da produção literária de Italo Calvino. Nossa intenção é mapear as cenas e narrativas de fome e fartura e gozo e prazer ao longo da produção literária de Calvino, de modo que, passando pela esteira estilística do autor, também viabilizamos a intensidade do tema sensorial, em especial os matizes do paladar enquanto adubo para nossas reflexões. Apresentamos, assim, duas sessões: em “1.1 Saber, sabor, literaturas do comer”, encontramos nuances entre uma obra e outra que contemplam a pluralidade das discussões sobre a gastronomia, atravessando os confrontos acerca da fome e da fartura, a presença das mulheres na cozinha e o exercício do pensar sobre o comer. Diante de toda a obra calviniana, percorremos os contos e fragmentos de *Marcovaldo ou As estações na cidade* (1994a

[1963]), “A nuvem de smog” (1992 [1970]), *Palomar* (2010 [1983]) e *Ultimo viene il corvo* (1994b [1949]). Em “1.2 *Sob o sol-jaguar*: um projeto sensorial”, traçamos uma leitura mais específica dos três contos que compõem a obra na qual está o conto de nossa análise: “Um nome, um nariz”, “Um rei à escuta” e “Sob o sol-jaguar”. Erótico, sensual, perfumado, comestível e melódico seriam características do mapa afetivo e orgânico construído no preâmbulo desse trabalho de Calvino. Neste projeto inacabado do autor sobre os cinco sentidos, parece-nos importante viabilizar um olhar atento para o conjunto que permitiu a Calvino evocar, de modo mais preciso, as projeções que fazemos a respeito do olfato, da audição e do paladar (considerando que os contos para os outros dois sentidos, tato e visão, não foram elaborados).

No “Capítulo 2. Lânguida língua: contornos e devoramentos”, nos atentamos à leitura do conto “Sob o sol-jaguar”, dividida em três sessões. Em “2.1 Um paladar tagarela: à escuta da saliva”, permanecemos na tentativa de compreender a relação entre os personagens do conto e a comida, que, por sua vez, nos leva a uma aquarela, bem desenhada, mas cujo traço é apenas intuído, da relação ora amarga, ora delicada que atravessa a goela do casal de turistas e chega ao estômago e ao baixo ventre. Em “2.2 Olivia: o gosto do eros”, já misturados e lambuzados pela saliva, recortamos o cardápio que permeia todo o conto. A sobriedade dos ingredientes lança-se à condimentação dos temperos que, juntos, levam os personagens a uma incansável exploração gustativa. Protagonizado mais uma vez por Olivia, o efeito da escolha dos menus é, justamente, a distinção entre a mordida e o devoramento, diferenciado a partir do referente que pratica as duas ações: a mulher é o sujeito que não devora, mas morde. Por fim, em “2.3 Canibalismo à mesa: morder para devorar”, os personagens se encontram misturados às ruínas astecas, aos templos canibais, onde comer o outro revigora a própria identidade, restabelece as próprias convicções. Devorar e ser devorado, vencer e ser vencido, matar para comer são as imagens que colaboram com o discurso fundador do canibalismo; a partir daí, arriscamos uma leitura acerca da construção antropogastróerótica do conto.

No “Capítulo 3. Por uma poética da segunda língua”, buscamos discutir as dimensões do paladar *além* e *com* o conto. Alinhamos nosso pensamento em duas sessões: em “3.1 Territórios do paladar”, discutimos a dimensão identitária mexicana e sua perspectiva acerca do paladar.

Conjugamos os relatos de viagem com o próprio conceito exploratório que Calvino se propõe a anunciar e radicalizar ao longo de “Sob o sol-jaguar”. Parece-nos que a identidade desse país retém ainda um fluxo de rejeição e acolhimento com seu passado, uma espécie de dívida que se dilui na dimensão gastronômica e dicotomias que se tornam mais orgânicas à medida que são melhor digeridas. Em “3.2 Paladar: um dispositivo do saber”, é preciso ser suave para lidar com paladares ora muito rígidos, ora muito espontâneos. Por isso, dedicamos a discussão desta sessão ao entendimento conceitual e também experimental do paladar.

Encerramos nossa leitura com os apontamentos feitos em “O substantivo gosto: o sentir, o saber, o amar”, um balbúcio de passagens e outras sensações acerca das conjugações entre gosto, paladar, o conhecimento e o amor.

1 Lugares de Calvino: presenças de gosto

Italo Calvino percorre espaçamentos e espacialidades em um trajeto cumprido sem bússola. Sentidos que surgem ao acaso, à espreita de tomarem volume, cheiro e cor. Entre smogs e palomares, telescópios de um rei à escuta mostram um universo em construção. Linguagem exata que salta de células a reinos, e atravessa os limites de uma forma sempre em busca de seu conteúdo. Vamos ao paladar, língua de povos aristocratas e jornalistas de gabinetes. O paladar fica entre a palavra e a glotonaria. É miserável e abundante. Língua de formas ocultas, língua de banquetes de vitrines. Língua de lamber doces.

* * *

1.1 Saber, sabor, literaturas do comer

Quando vi acontecer, tudo se firmava em banquetes. Banquetes miúdos, banquetes solares. Banquetes que levavam ao adormecer, ao gozar, ao querer mais, ao vomitar, ao interminável. Era preciso comer a qualquer custo; ainda que fosse uma sopa sem gosto, guacamoles, cabrito assado, conserva de pepinos, cremes, marmeladas, coelho envenenado, cogumelos colhidos na esquina, costeletas assadas e raviólis na manteiga. Comer sempre foi um desperdício do tempo em razão do prazer ao vê-lo passar. Comer reage à inércia do sentir e faz engolir a seco a dureza da palavra. Comer restaura a timidez dos cafés, o aroma das saudades, a brandura das sopas em dias chuvosos. Pode ser que um Calvino jovem não tenha praticado e percebido, até a sua última obra, a proporção do comer... é possível que tenha deixado as questões do paladar mais timidamente como sobremesa, ou como aperitivo. Lá, nesses guardanapos, ora descartados pela crítica, ora legitimados pela leitura dos glutões da palavra, aparecem aqui e acolá como uma sorte de passagens para a digestão.

* * *

Curador de um legado literário² no qual as fronteiras geográficas alicerçam sua crítica, Calvino encontra na temática espacial a possibilidade de questionar limites, sendo a favor, em certa medida, das confluências entre o real e o fantasioso, as multiplicidades culturais, os povos diferentes, as criações de outras galáxias. Transitando por todos esses cenários, o universo de Calvino é sempre bem calculado, onde a linguagem se manifesta como veículo exato e preciso, capaz de fazer o leitor passar por outras searas. Em *Marcovaldo ou As estações na cidade*, “A nuvem de smog” e *Ultimo viene il corvo* veremos como os personagens de Calvino atravessam espaços onde a comida e o paladar são acessados de maneiras bastante singulares. Os sentidos funcionam como indicadores da personalidade desses indivíduos, e também de como são afetados pelas características desses locais de comida. Desse modo, a experiência dos sentidos não surge como uma demanda da narrativa, mas como consequência de uma peregrinação citadina dos personagens; as sensações corpóreas não deixam de ser um elemento descritivo enriquecedor da alçada da Exatidão e da Visibilidade, enquanto elementos legítimos das obras calvinianas.

Já na fase mais madura do autor, o corpo e suas fronteiras refletem as percepções do indivíduo e sua sensorialidade, reorganizando-as e reinserindo-as em seu universo de subjetividade. Aqui, vemos um Calvino que recupera as formas de enunciação do sujeito não somente devido à sua expressividade, mas como mecanismo de interpelação do próprio corpo e da razão: esse território sempre em estado de invasões e convergências são ressonâncias surpreendidas principalmente em *Sob o sol-jaguar* (2010 [1986]) e em *Palomar* (2010 [1983]). Particularmente no conjunto das obras mapeadas neste capítulo, Calvino tangencia a temática alimentar, revelando uma perspectiva acerca de como o espaço, seja ele o lugar ou o corpo, é atravessado pelas questões da comida. Se falamos de indivíduo, é a partir da subjetividade traduzida nessas narrativas que notamos como o paladar se torna dispositivo de um saber local, uma vez que as experiências gustativas nos permitem conhecer o outro, conhecer o mundo, conhecer-se. Percorremos, assim, as principais cenas que repercutem o desenvolvimento de um

² Elencamos neste capítulo algumas das obras de Calvino que melhor tangenciam ou exclusivizam a questão da comida e do paladar na produção literária do autor. No recorte disposto neste trabalho, procuramos localizar e estreitar apenas as obras escritas em conto ou fragmentos, de modo que isso facilitasse o acordo comparativo com nosso *corpus*, *Sob o sol-jaguar*, as quais poderão surgir como interlocutoras de nossa análise neste e em outros capítulos.

paladar, a princípio, ainda tímido, embora, uma vez transferido ao estatuto de glotonaria ou da fome, trata, portanto, de alguns temas fundamentais em Calvino, tais como o indivíduo, o espaço, o ofício do pensamento, a infância, o erotismo.

Ultimo viene il corvo, *uma fisiologia do paladar*

Publicado na série de livros I Coralli pela Einaudi, em 1949, *Ultimo viene il corvo* é uma coleção de trinta contos que não possui, necessariamente, uma coluna temática que os aproxima. Percebemos, entretanto, a presença de alguns eixos específicos, tal como vem organizado em sua primeira edição, apresentando reflexões como a infância de Calvino na região da Ligúria, a paisagem e a autobiografia; o período da Resistência política italiana (de oposição ao nazifascismo) no ambiente do pós-guerra; e, por fim, a elementaridade dos desejos humanos, em um recorte de contos de tom pitoresco e apologia política. Um preciso e vasto catálogo dos principais temas calvinianos, ainda que apareçam de modo embrionário, é lançado em *Ultimo viene il corvo*, assim caracterizado por Domenico Scarpa, em *Italo Calvino* (1999):

[...] um caroço ou um caldo ou uma nebulosa primordial composta de trinta elementos simples, isto é, de trinta contos nos quais podem ser traçados mais ou menos todos os temas e os estilos calvinianos, toda a sua aprendizagem literária, todas as opções éticas, políticas e literárias a partir das quais se dilata e se condensa, ao longo das décadas, a galáxia-Calvino (SCARPA, 1999, p. 246).³

Scarpa compara essa obra de Calvino às imagens de uma nebulosa (algo ainda indefinível), um caroço (semente literária em profusão) e um caldo (o brodo, no qual tudo se mistura, e um sabor ou textura se acentuam); imagens de algo não dito, encorpado ou muito líquido, em descoberta, que precisa ser assoprado para reconhecer o sabor, e que participa de uma constante de todo o livro: a temática embrionária e a anunciação de personagens que serão melhor

³ Todas as traduções de citações em língua estrangeira neste trabalho são de minha autoria. No original: "Il Corvo somiglia per l'appunto a un grumo o brodo o nebulosa primordiale composta di trenta elementi semplici, cioè di trenta racconti nei quali si possono rintracciare più o meno tutti i temi e gli stili calviniani, tutto il suo apprendistato letterario, tutte le opzioni etiche, politiche e letterarie a partire dalle quali si dilata e si condensa, nel corso dei decenni, la galassia-Calvino".

desenvolvidos em obras futuras do autor.⁴ Os contos e fragmentos de *Marcivaldo e Palomar* mantêm uma estrutura narrativa semelhante à de *Ultimo viene il corvo*, estreitando, desse modo, a dimensão da fome e da carestia que em *Il corvo* vem atravessada por elementos curados na fantasia e imaginação, enquanto diluidores e transferidores das questões políticas e da infância discutidas nessa obra. Seria possível considerar, portanto, que *Ultimo viene il corvo* é um projeto embrionário e contido de um Calvino ainda jovem que escreve para os jornais, e vai em busca de opinantes como Cesare Pavese, mas que, já bastante consciente de um projeto galáctico, tal como expressa Scarpa, não apresenta nada além de uma pequena constelação.

No conto “Viști alla mensa” (‘Vistos no refeitório’), dois personagens desconhecidos entre si dialogam enquanto estão à mesa de um refeitório, para passar o tempo não completamente sozinhos: um velho senhor (outrora bastante rico) e uma viúva (que havia se tornado rica recentemente) almoçam juntos (CALVINO, 1994b, p. 178),⁵ de maneira que as recentes discrepâncias socioeconômicas são, rapidamente, notáveis entre os personagens. Logo “a vontade [de beber o vinho] lhe passou realmente [ao velho ex-rico], e também a vontade de comer; raspava a sopa sem gosto com a colher fazendo barulho à mesa e mastigando com os poucos dentes, enquanto a grande viúva devorava garfadas de macarrão lambuzado na manteiga” (p. 179).⁶ Todo o conto é marcado por contrastes e desconfortos sociais localizados, quase exclusivamente, a partir da comida servida e escolhida pelos dois personagens, e pelas regras de etiqueta à mesa. Se a manteiga encorpava o macarrão da viúva, o velho senhor ex-rico raspava uma sopa sem gosto a colheradas: a aristocrática manteiga é conjugada na mesma mesa em que se toma uma sopa insípida, reunindo assim comensais que, naquele momento, partilhavam de tradições socioculinárias diferentes.

Com a desoladora atmosfera do pós-guerra, um vizinho à mesa se assemelhava a um inimigo de batalha, fazendo com que toda e qualquer migalha de pão ou lascas de queijo requeressem um gesto preciso e veloz a fim de não se perder o que restava de comida. Rendidos pela

⁴ De certa maneira, as discussões acerca da infância, a autobiografia, os temas medievais e sobre a guerra alicerçam ou evocam questões elementares alegorizadas, sobretudo, nos romances da trilogia *I nostri antenati* (1952-1959).

⁵ No original: “Ora erano una di fronte all’altro: la nuova ricca e l’ex rico, animali sconosciuti l’uno all’altro”.

⁶ No original: “E la voglia era passata davvero, anche la voglia di mangiare; scucchiava nella minestra scipita masticando sotto i pochi denti, mentre la gran vedova ingurgitava forchettate di maccheroni grassi di burro”.

crescente pobreza do pós-guerra, a carestia faz com que desconhecidos se tornem companheiros de mesa e se satisfaçam com alguma fartura, ainda que com a fome também transpareçam a solidão de cada um: “o horror de comer sozinho parece geral. Nota de maldição: a solidão em sua essência” (BARTHES, 2003, p. 213). É possível que muitas dessas aproximações, ainda que instantâneas e efêmeras transpareçam a tentativa de comunicar-se: trocar algumas palavras com um desconhecido parece mais confortável que, essencialmente, permanecer sozinho, pois escolher comer junto é o mesmo que comer em busca de afeto, embora o tensionamento desta relação seja exatamente o mote deste conto.

Tal circunstância a respeito das práticas do comer também é trabalhada por Roland Barthes, em *Como viver juntos* (2003). Os dois personagens, desse modo, cotejam algumas palavras ao sentarem-se: o velho ex-rico acompanha a rica viúva em uma garrafa de vinho, por temer ser visto como avaro. Ainda que a vontade de beber já lhe tenha ido embora, à mesa é preciso algo que ainda revele cortesia: “a refeição em comum é uma cena cripto-erótica” (BARTHES, 2003, p. 213). Consolida-se, entretanto, um clima de desdém entre os dois personagens; o silêncio da esnobe viúva, nova rica, causa certa apatia à mesa, pois ela não olha nos olhos do velho ex-rico, que apesar de usar luvas nas mãos, símbolo de sua abundância de outrora, é quem toma, rapidamente, um pedaço de queijo que havia caído no chão, mastiga-o e engole-o: “a viúva o fitava como se olha um novo animal; e não responde” (CALVINO, 1994b, p. 180).⁷ As luvas de um velho e antigo aristocrata opõem-se às luvas do mesmo velho que, no presente, se humilha pegando a comida do chão. Envergonhado, à medida que o silêncio constrangedor invade a cena daquela mesa do refeitório, o velho ex-rico inicia uma breve anedota acerca da cidade de Castel Brandone, na qual os queijos muito se assemelhavam ao que ele havia pegado do chão, e onde o velho subtenente ex-rico tornou-se conhecido do rei, sendo chamado de Clermont De Fronges:

A viúva não zombava mais, apenas: ria. [...] e ao olhar o relógio, fez o pedido de um prato de fígado e disparou a comê-lo rapidamente, sem dar-lhe escuta. O velho com as luvas compreendeu que estava falando apenas para si mesmo, mas não parou: teria dado uma má impressão se o tivesse interrompido, deveria terminar a anedota iniciada (CALVINO, 1994b, p. 181).⁸

⁷ No original: “La vedova lo guardava come si guarda un nuovo animale; non rispose”.

⁸ No original: “La vedova non ghignava più soltanto: rideva. [...] La gran vedova guardò l’orologio, ordinò un piatto

A viúva não lhe dava ouvidos e comia seu prato de fígado, enquanto o velho narrava sua história: comer junto não era importante, tal como mostrava o cenário daquela Itália do pós-guerra; bastava apenas dividir a garrafa de vinho, já que não havia ali o cuidado da escuta, o companheirismo, a amizade.

Comer e ouvir são dois gestos que se aproximam em relação ao cozinhar e falar: os pares definem quem julga e quem se faz julgado. A comida, assim, atua como elemento de juízo pessoal, afetivo e de sociabilidade: comer é afável aos olhos e ao estômago, mas nem sempre se harmoniza com o que é servido e acessível, pois ora é preciso comer as vísceras, ora é preciso comer as lascas de queijo caídas no chão, ainda que, no âmago, algo mais sofisticado seja desejado. No que diz respeito à função social da comida, o ouvir e menosprezar as anedotas do velho eram funções da nova viúva. Pode ser que também competisse àquele velho tenente ex-rico, cujo pai era amigo do rei de Castel Brandone, não se fazer visto em tal patente, ainda que usasse as luvas, indicador socioeconômico e remissórias do fato de que um bom queijo e um bom vinho eram servidos em poucas mesas e famílias. Para toda carestia aristocrata, há sempre um resquício de banquetes.

Saindo dos restaurantes, Calvino chega ao refinamento dos doces de “Furto in una pasticceria” (‘Roubo em uma confeitaria’): ao contrário da fome e da precariedade dos ingredientes consumidos em “Viști alla mensa”, nessa narrativa, três ladrões misturam-se ao improvável deleite de lançarem-se aos doces de uma confeitaria a ser roubada. Gesubambino Dritto (o chefe) e Uora-Uora (o vigia) protagonizam e planejam um assalto à noite, entrando na confeitaria já escura e desabitada. Enquanto Uora-Uora permanecia como sentinela à porta, Gesubambino entrou para que a abrisse para Dritto, que o aguardava; o odor açucarado era inevitável, pois, assim que Gesubambino entrou pela janela, “lhe subiu às narinas uma nuvem daquele perfume característico dos doces. [...] O cheiro dos doces era sempre mais forte, mas não sabia de que lado vinha” (CALVINO, 1994b, p. 184-185).⁹ Surpreendido pelo cheiro que, então, tentava perseguir, Gesubambino lança mão da exclusividade do olfato que lhe permite

di fegato e riprese a mangiare in fretta, senza dargli ascolto. Il vecchio coi guanti capi che stava parlando solo per sé, ma non smise: avrebbe fatto una brutta figura a smettere, doveva terminare il racconto incominciato”.

⁹ No original: “Respirò e gli salì alle narici una nuvola di quel profumo caratteristico dei dolci”.

captar apenas o volume desse perfume (se intenso ou brando), e resolve dar as mãos à potência de descobrir onde estavam aqueles perfumes todos: “Não via nada mas sentia o cheiro: então riu. Compreendeu que havia tocado um bolo e sobre a mão tinha creme e uma cereja cristalizada” (p. 185).¹⁰ No escuro, é o tato que melhor pode solidificar a sobriedade de um olfato que reconhece a proximidade dos doces, para assim torná-los afetivos, pois todo açúcar sempre faz rir, já que é um ingrediente ligado às questões do acolhimento e do preenchimento afetivo e sentimental.

De repente, adentravam a esse país da cocanha, perfumado, escuro e imprevisível, cujo não saber por onde caminhavam fazia de Dritto e Gesubambino dois reféns da confeitaria a ser roubada. Ainda que Dritto tentasse manter-se focado nos objetos e no dinheiro do caixa, dizendo que não havia tempo para doces, a cada passo que davam os ladrões, involuntariamente, eram atravessados pelo gosto dos doces: “então um desespero terrível se apoderou de Gesubambino: o choque de não haver tempo de saciar-se, de precisar escapar antes de ter se saciado de todas as qualidades de doces” (CALVINO, 1994b, p. 186).¹¹ A impossibilidade de comer tudo o que lhe fosse possível desenvolveu uma ansiedade gluttona em Gesubambino, que, subitamente, passou a rastrear com suas mãos tudo o que lhe conferisse a textura de algo comestível: “mordia *strudel*, bebericava vinho moscatel, lambia xaropes, e deixava restos sobre os vidros das vitrines. Descobriu que não tinha mais vontade de doces, sentia até mesmo a náusea lhe subir embrulhando o estômago, mas não queria ceder, ainda não poderia se render” (CALVINO, 1994b, p. 188),¹² mesmo que sentisse que era, pois, a própria comida que lhe engolia naqueles instantes, tal como afirmado por Lorena Carrara, em *Intorno alla tavola* (2013). A autora considera que a “mistura de luxo e luxúria, de excesso e náusea, [permitia] que os ladrões se deixassem vencer pelo poder oculto (herança de séculos de frustração alimentar) exercido pelos doces, tanto que são quase as massas a comê-los, a absorvê-los” (CARRARA, 2013, p.

¹⁰ No original: “Non vedeva nulla ma odorava: allora rise. Capì che aveva toccato una torta e sulla mano aveva crema e una ciliegia candita”.

¹¹ No original: “Allora uno sgomento terribile s’impadronì di Gesubambino: lo sgomento di non avere il tempo di saziarsi, di dover scappare prima d’aver assaggiato tutte le qualità di dolci”.

¹² No original: “Gesubambino sembrava fuori di sé: addentrava *strudel*, piluccava zibibbi, leccava sciropi, imbrattandosi e lasciando rimasugli sui vetri delle bacheche. Aveva scoperto che non aveva più voglia di dolci, anzi sentiva la nausea salirgli su per le volute dello stomaco, ma non voleva cedere, non poteva arrendersi ancora”.

202). A observação de Carrara ilustra o efeito avesso da gula para Gesubambino: ao invés de ser ele o deglutidor, passam a ser a náusea e o excesso que lhe acometem; a comida ocupa o lugar de devoradora, o que objetifica, de certo modo, o papel desempenhado pelo protagonista, uma vez que, inerte, ele não sente nem prazer, nem gozo, apenas empanzinamento.¹³ Novamente, antíteses e binômios são conjugados nessa atmosfera que ainda retém vestígios da guerra. Agora, porém, em pleno cenário de fartura, os personagens que querem se embriagar de doces e açúcares: desejo e razão disputam pela decisão desses sujeitos que já se encontram em um contexto extraordinário. Diante da fartura, a sofisticação abandona sua regra para tornar-se apenas um gozo quantitativo: nesse momento, Gesubambino sequer reconhece o *strudel*, os cremes, as marmeladas; ele apenas come, rejeitando o que outrora poderia significar o apogeu de um banquete em uma *patisserie*, quando os personagens comem sem nem mesmo sentirem o sabor, a textura, o gosto do alimento. E, assim sendo, nos deparamos com sujeitos entupidos de açúcares, indignos e irreconhecíveis ao que engolem: comer, para além da atividade estética preconizada pela confeitaria, é, pois, um gesto dêitico – apontar para a comida e, assim, comê-la. Come-se isto para bastar a si mesmo, eis a definição afetiva dos doces, uma vez que este sabor está, normalmente, vinculado ao contentamento emocional e às carências, o que muito se relaciona à própria definição de saciedade.¹⁴

Se Gesubambino prefere não ceder à saciedade e cogita continuar comendo tudo o que encontra pela confeitaria, Uora-Uora é quem melhor retrata o sentimento de fome, frio e desdém diante dos parceiros de roubo, que, paralelamente ao roubo dos caixas, deleitam-se com os mais magníficos e sofisticados doces, massas e sobremesas, enquanto o vigilante está, ao frio, aguardando-os do lado de fora da confeitaria. Ao delatar tal sensação, Gesubambino é o único que, em compaixão ao colega, resolve partilhar o deleite:

¹³ No original: “Così, in una ingarbugliata mescolanza di lusso e lussuria, di eccesso e nausea, i ladruncoli si lasciano vincere dal potere occulto (retaggio di secoli di frustrazione alimentare) esercitano dai dolci, tanto che sono quasi le paste a mangiare loro, ad assimilarli”.

¹⁴ Em *O gosto como experiência* (2013, p. 146), Nicola Perullo também considera que as comidas adocicadas, as sobremesas e caramelos, como alimentos ambivalentes, são responsáveis por causar certo prazer gustativo, e por isso a pouca ou muita quantidade de consumo é subvertida ou em um eufórico estado de prazer ou na plena indiferença. No caso de Gesubambino, é exatamente essa experiência causada pelo doce, talvez pelas duas principais circunstâncias que afetam o personagem – a fome proveniente do momento pós-guerra e a abundância na confeitaria –, o motor gerador de uma espécie de apatia.

Uora-Uora chorava. Gesubambino odiou [a Dritto]. Levantou um bolo com um “feliz aniversário” e lhe atirou no rosto. Uora-Uora poderia, muito bem, ter se esquivado, mas, ao contrário, colocou seu rosto na frente para recebê-la por inteiro, depois riu, com o rosto, o chapéu, a gravata lambuzados de bolo, e fugiu dando lambidas no nariz e nas maçãs do rosto (CALVINO, 1994b, p. 189).¹⁵

A cômica cena dos dois ladrões acentua o caráter pitoresco e erótico do conto, já que é pouco provável que, em um furto, os ladrões se distraiam com o que há de mais sensual e atraente no ambiente da cozinha: os doces confeitados, isto é, a confeitaria entendida como gênero que mais se aproxima de um efeito estético imanente – escolhe-se os doces primeiramente pela beleza (escultórica, pictórica) que possuem, para somente em seguida, decidir-se por comê-los em busca de um sabor e um prazer. Se Uora-Uora volta à vigília lambuzado e tentando fartar-se de lamber o creme do bolo que lhe suja o corpo, Gesubambino o faz de modo complacente: “lhe restava uma agitação que não sabia como satisfazer, não conseguia encontrar um modo de aproveitá-las plenamente. Agora ele estava de quatro na mesa, com os bolos debaixo de si: ele gostaria de se despir e deitar-se nu sobre aqueles bolos, rolar-se sobre eles, não devendo jamais se separar deles” (CALVINO, 1994b, p. 187).¹⁶ Para Carrara, “de fato, Gesubambino parece consumir uma relação real com bolos recheados de creme: não basta comê-los, ele sente a necessidade irresistível de fundir-se, tornando-se uma coisa só com eles [os bolos]” (CARRARA, 2013, p. 203).¹⁷ Ainda que de maneira cômica (uma vez que Gesubambino fica de quatro sobre a mesa, e Uora-Uora recebe uma tortada no rosto), há um encantamento entre esses personagens e a confeitaria, cuja sensualidade reside na elementaridade das frutas caramelizadas, dos cremes leves e amanteigados, das massas macias e crocantes, das caldas luminosas e deslizantes, ingredientes responsáveis por enaltecer esteticamente as receitas da confeitaria, assim como por demarcar as diferenças sociais entre aqueles que poderiam ir à confeitaria para encher os caixas

¹⁵ No original: “Sollevò una torta con “buon compleanno” e gliela tirò in faccia. Uora-Uora avrebbe potuto benissimo schivarla, invece porse la faccia in avanti per pigliarla in pieno, poi rise, con la faccia, il cappello, la cravatta impiasticciati di torta, e scappò via dandosi linguare fin sul naso e suli zigomi”.

¹⁶ No original: “Ma gli restava una smania che non sapeva come soddisfare, non riusciva a trovare il modo per goderle del tutto. Ora era carponi sul tavolo, con le torte sotto di sé: gli sarebbe piaciuto spogliarsi e coricarsi nudo sopra quelle torte, rivoltarsi sopra, non doversene staccare mai”.

¹⁷ No original: “Di fatto Gesubambino sembra consumare un vero e proprio amplesso con le torte rigonfie di crema: non gli basta mangiarle, sente la necessità insopprimibile di fondersi, diventare con esse un tutt’uno”.

e pagar pelas delícias e aqueles que, quando crianças, se viam separados delas pelas vitrines (CALVINO, 1994b, p. 187-188).¹⁸

Ao lambuzar-se de todo aquele creme, Uora-Uora sai novamente à rua para a vigília. Dritto se apressa e tenta pegar as últimas notas de dinheiro do caixa, antes mesmo que se aproximasse a proprietária da confeitaria e todos tivessem que escapar como animais, como um macaco com o focinho manchado (CALVINO, 1994b, p. 191).¹⁹ Enquanto isso, Gesubambino, inerte, se lambuza de mais algumas tortas e se farta de cremes e marmeladas pensando em sua amante, Mary La Toscana, com a qual viria a se encontrar pouco depois, com o peito coberto de massa; ficaram até de manhã, ele e ela, deitados na cama e lambendo-se e mordiscando até a última migalha e o último restolho de creme (CALVINO, 1994b, p. 1991).²⁰ A proximidade entre homem e animal, fome e fartura, natureza e cultura é realçada nas últimas cenas do conto: inchado, Gesubambino perde a razão, empobrece a lógica da ação ilegal da qual participa, entrega-se à gula, e, quando satisfeito, recorre à sua amante. A saciedade à mesa sempre estabelece uma celebração do prazer conjugal. Mas a ordem dessas ocorrências nem sempre é o que importa.

Por fim, um último conto capta a temática alimentar, embora de modo bastante indireto (e por isso o fazemos sucintamente). Em “Pranzo con un pastore” (‘Almoço com um pastor’), Calvino nos desloca para um cenário intimista e tradicional, em que um pai de família convida o pastor das cabras de uma pequenina cidade vizinha a participar de um almoço junto a sua esposa, filha, filhos e sogra. O ambiente não é muito aprazível ou acolhedor. A simplicidade do pastor é até bem vista, porém progressivamente um tom de hostilidade envolve todos os membros da família, tornando o momento da partilha pouco natural para todos. A família, ao longo do almoço, divide-se em dois grupos: aquele masculino representado pelo pai, filhos e pelo pastor Giovaninno (o visitante) e o grupo das mulheres, marcado pela mãe, avó e a filha, o

¹⁸ No original: “Di lì a cinque, dieci minuti, invece, tutto sarebbe finito: per tutta la vita le pasticcerie sarebbero tornate proibite per lui, come quando da bambino schiacciava il naso contro le vetrine. Almeno ci si potesse fermare tre, quattro ore...”

¹⁹ No original: “Quelli della Celere dissero poi d’aver visto una scimmia col muso impiastricciato, che traversava la bottega, rovesciando vassoi e torte”.

²⁰ No original: “Da Mary La Toscana quando aprì la camicia si trovò col petto ricoperto da uno strano impasto. E rimasero fino al mattino, lui e lei, sdraiati sul letto a leccarsi e piluccarsi all’ultima briciola e all’ultimo rimasuglio di crema”.

qual demonstra fazer uma espécie de inquérito ao jovem pastor com uma série de indelicadas perguntas que justificam o tom moralista que envolve todo o conto. A comida não passa de um mero delator social, um confronto com o papel das mulheres nas famílias italianas (famosas pela boa cozinha e pela imponência dentro das famílias), já que os personagens estão servidos apenas de conserva de pepinos e uma sopa (CALVINO, 1994b, p. 71), comidas que se presentificam sem um real detalhamento em termos de receitas e insumos e que se contrapõem ao estereótipo dos banquetes, das ceias fartas à italiana. Conjugado a isso, vemos aqui uma função da comida manobrada enquanto um pretexto para se discutir política, as relações sociais, o patriarcalismo e o papel da mulher italiana, que, quase sempre, faz jus ao que chamaríamos em outros momentos de “o homem da casa”. Juntamente a isso, a ausência de uma refeição bem elaborada pelas mulheres transfere a elas um domínio verborrágico, um lugar questionador que é feito e revelado “à mesa”, enquanto lugar de fala e discurso, e não “na mesa”, lugar do comer e saborear.

“A nuvem de smog”: sabores à escuta

Publicado pela primeira vez na revista *Nuovi Argomenti*, em 1958, “A nuvem de smog” faz parte da obra *Os amores difíceis*, de 1970, juntamente ao conto “A formiga argentina”. Unidos pela meditação acerca do mal viver e da ausência de coragem para enfrentá-lo, “A nuvem de smog” conta, sobretudo, com o protagonismo de um narrador-personagem sem nome, um intelectual sem um enraizamento pessoal aparente e sem tantas pretensões de vida, que trabalha no jornal *A Purificação* e vive em um quarto alugado no pensionato de uma velha senhora, nos andares acima da cervejaria Urbano Rattazzi, “que servia refeições até depois de meia-noite: do balcão os garçons passavam aos cozinheiros os pedidos, escandindo-os num microfone interno” (CALVINO, 1992, p. 194).

De seu quarto, o anônimo personagem ouvia as conversas dos clientes e as comidas que saíam da cozinha: “a intervalos se ouvia subir uma voz deformada por um alto-falante, que dava avisos curtos e incompreensíveis. [...] Depois de acostumar o ouvido, consegui pegar as palavras. ‘Dois raviólis ao sugo...’, diziam. ‘Um bife grelhado. Uma costeleta...’” (CALVINO,

1992, p. 194). Paralelamente à vida burocrática, monótona e acinzentada do anônimo, na qual papéis se sobrepunham à mesa do gabinete do jornal, e os móveis do quarto não podiam receber camada alguma de poeira, havia a dinâmica da cozinha da cervejaria, por onde o anônimo passava algumas vezes por semana para almoçar, jantar e até mesmo tomar algumas cervejas, no balcão. Impressiona nessa narrativa de Calvino a possibilidade de cruzamento dos sentidos: isto é, em face de um texto em que o tato parece ser o sentido de predominância e realce, tal como é comentado por Scarpa (1999, p. 186),²¹ há também um recorte preciso do olhar cuidadoso desse personagem, que a tudo tenta captar a partir da visão. Essa característica soma-se ao modo como a cervejaria participa, casualmente, da vida do protagonista, legitimando não somente a visão e o tato, mas também a audição, pois “a cervejaria Urbano Rattazzi só existia para que se pudesse ouvir aquela voz deformada na escuridão: ‘Um nhoque na manteiga!’, e o ruído do metal dos barris” (CALVINO, 1992, p. 216) e o rumor dos pratos, talheres e das mesas sendo lavadas, que efetuavam, por memória e reconhecimento auditivo, uma experiência sonora detalhada e exata. Desse modo, é muito possível visualizar aquilo que é ouvido ou tateado pelo personagem, de modo que o espaço da cervejaria, portanto, embora casualmente visitado pelo protagonista, se torna um extrato sonoro que fornece os ingredientes necessários para retomar o conceito de Visibilidade apontado por Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (2012 [1988]), isto é, de que os processos imaginativos se distinguem em dois modos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 2012, p. 99). Nesse cenário, partilhamos da primeira definição, em que o nhoque na manteiga, a costeleta e o bife grelhado se materializam e trazem o gosto à boca de quem os ouve, isto é, são imagens, comidas acústicas, sabores sonoros e mentais (p. 97), os quais levados à precisão auditiva são, sinestesticamente, elaborados pela visão, quiçá pelo paladar

Por assim tratar da visão e do tato em face do paladar, “A nuvem de smog” desloca-se da escuridão à clareza, das cinzas à palidez dessa metrópole (a qual muito se assemelha a Turim) que, progressivamente, assume nos espaços menos prováveis uma coloração distinta e sóbria, traduzindo uma vitalidade inerente às osterias italianas, que, ali, se particularizavam por ser

²¹ No original: “*La Nuvola* è un racconto del tatto (la povere sui polpa-strelli, i polpastrelli sulla pelle di Claudia) e soprattutto dello sguardo: di un’autentica frenesia dello sguardo”.

administradas e mantidas por famílias toscanas da aldeia de Altopascio. A cervejaria exalava alegria e acolhimento, tornando-se um ponto de chegada e um espaço de passagem com sabor de permanência para esse narrador-personagem, o qual, casualmente, estabelece um vínculo simpático e aprazível com os funcionários, a comida, os clientes, os sons que invadem o seu quarto ou o salão da Urbano Rattazzi:

Entrar da rua naquele lugar não era apenas uma passagem da escuridão para a luz: mudava a consistência do mundo, do lado de fora desfeito, incerto, ralo, e aqui cheio de formas sólidas, de volumes com espessura, peso, superfícies com cores brilhantes, o vermelho de um presunto que estava sendo cortado no balcão, o verde das jaquetas tirolesas dos garçons, o ouro da cerveja. Havia um monte de gente, e eu que pela rua me acostumara a considerar os passantes sombras sem cara e também eu uma sombra sem cara entre tantas, aqui redescobria de repente uma floresta de rostos masculinos e femininos, coloridos como frutas, cada um diferente do outro e todos desconhecidos (CALVINO, 1992, p. 215).

O conto é movido pela sinestesia.²² A cervejaria parece ser o único espaço que transborda uma realidade diferente daquela cinza, obstinada, anônima e monótona vida na cidade e no quarto do pensionato; a singularidade do presunto rosa, o ouro da cerveja, os rostos masculinos e femininos, coloridos como frutas, muito lembram a atmosfera intimista e alegre das osterias, nas quais existe uma coerência permissível à

[...] qualidade da relação e das trocas humanas [que] percorre entre os presentes. As receitas seguidas dos cozinheiros são aquelas mais tradicionais (guisados, cozidos e sopas, preparações de cozimento lento – úmidas e fervidas [...]), os ingredientes (matéria-prima) vêm da vizinhança, e são adquiridos dos camponeses [...]. Do mesmo modo, às mesas se fala em dialeto e em volta se encontra gente humilde: os trabalhadores após uma dura jornada, os viajantes que precisam de um revigoro, um conforto (CARRARA, 2013, p. 174).²³

²² É importante reconhecer na essencialidade de “A nuvem de smog” o quanto o conto realça o descontrole dos sentidos em Calvino, ou como os sentidos direcionam um caminho paralelo àquele, tradicionalmente, desenvolvido pelo autor. Isto é, em “Smog”, cresce, em leveza, a potencialidade dos sentidos enquanto uma outra via de percepção dos personagens sobre si mesmos e sobre a condição existencial que habitam; na contramão disso, estão a racionalidade e a exatidão dos textos calvinianos, que costumam sempre dar o tom da narrativa.

²³ No original: “[...] la qualità delle relazioni e degli scambi umani che intercorrono tra i presenti. Le ricette seguite dai cuochi sono quelle della tradizione (zuppe e minestre, preparazioni a cottura lenta – umidi e bolliti [...]). Le derrate provengono dalle immediate vicinanze, sono acquistate direttamente dai contadini [...]. Allo stesso modo, ai tavoli si parla in dialetto e attorno ad essi si ritrova gente umile: i lavoratori dopo una dura giornata, i viaggiatori che necessitano di ristoro”.

Carrara caracteriza as osterias como um espaço simples, onde a palavra é por fim o elemento que transforma os desconhecidos em amigos; os dialetos se mostram menos abrasivos e excludentes, e a comida é, pois, o elemento que, em sua simplicidade singular, reflete a importância de sentir-se sempre em casa, ou junto dos vizinhos.

As pessoas que comem nesses restaurantes, sabe-se quem são: fora os de passagem, que sempre mudam, os fregueses habituais são empregados de escritório sozinhos, algumas moças solteiras também, e alguns estudantes e militares. Depois de um tempo esses fregueses todos se conheciam e tagarelavam de uma mesa para a outra, e a certa altura se formavam mesas comuns, de pessoas que a princípio não se conheciam e depois acabavam pegando o hábito de comer sempre juntas (CALVINO, 1992, p. 212).

Para o anônimo personagem, essas imagens-cenário são justamente o que lhe removem de uma realidade do mal viver, da nuvem acinzentada que lhe permanece no cotidiano. Ao longo da narrativa, a exatidão das cenas descritas confere-lhes um caráter imagético, visivo, que também se mistura àquele depressivo, isolacionista e estoico do protagonista do conto. Sem tantas surpresas e imprevistos, o protagonista recebe uma ou outra visita de sua namorada Claudia; contido, basta-lhe apenas seguir discreto à cervejaria para ler o jornal, e comer calmamente enquanto analisa o comportamento das garçonetes e dos fregueses. O conto segue um fluxo acinzentado, pintando-se de variadas cores nos momentos das refeições na Urbano Razzatti, ou enquanto um ou outro pedido da cozinha subia pelo microfone e ecoava no quarto do anônimo, onde tomava gosto, forma, volume e cheiro. Não mais que uma comida para encher a barriga, a cervejaria revela-se o espaço de uma catarse instantânea, efêmera, impalpável, tal como o é a audição, onde o discreto observar do personagem é, suficientemente, a celebração de um êxtase. “Ter imagens sob os olhos, talvez lhe bastasse” (CALVINO, 1992, p. 242), o encolhimento do seu pensar sobre a passagem do tempo é o que melhor lhe permite ouvir, ver e sentir a passagem de sua própria vida... a passagem das carroças...

Marcovaldo ou As estações na cidade, *comer para comer*

Recuperando alguns dos principais temas de Calvino, *Marcovaldo ou As estações na cidade* realça a elaboração dos textos curtos e dos contos como uma grande chave de leitura que

condensa as reflexões sobre a cidade, a miséria e o sujeito em um plano curto e bem ritmado, permitindo que as questões da fragmentação do homem moderno se dirijam aos temas mais próximos das variações humanas no período do neorrealismo italiano. Fome, guerra, a cidade em expansão, carregadores, mercadores, indústrias, máquinas, a família em casa, a esposa em casa, e a comida, em rara e pouca diversidade, também em casa. Nesse sentido, novamente, as motivações acerca do espaço citadino são relançadas ao leitor, suspirando – ao longo de todas as narrativas – pequenas doses de ironia e humor que levam os contos sobre o real também a algo manejado pelo surrealismo, ou à fábula, ou às histórias em quadrinhos, tudo muito imbricado a uma comédia do cotidiano. Lançado em 1963, *Marcovaldo ou As estações na cidade* conta com vinte pequenos contos, divididos entre as quatro estações do ano, e em todos eles somos convidados a perseguir a atenção e o cuidado do olhar do carregador Marcovaldo, personagem pouco interessado nos clichês citadinos que sempre se volta ao inesperado, ao oblíquo e recluso dos lugares por onde passa. Não necessariamente um tema e uma ordem percorre toda a obra, mas, sorrateiramente, os contos atravessam uma regularidade relacionada a situações datadas no inverno, na primavera, no verão e no outono.

Em “O coelho venenoso”, vemos a família de Marcovaldo à espreita da surpresa e do abraço do pai ao voltar para casa após uma estadia no hospital. Ali mesmo encontramos o mote do conto: Marcovaldo havia encontrado um coelho magro, faminto e preso na gaiola da sala onde era atendido, escondendo-o no casaco. Do hospital até sua casa, ele havia visitado o chefe no serviço que o liberou naquela mesma hora, vendo-o inquieto ao mover-se com o coelho dentro de sua roupa. “Marcovaldo chegou em casa segurando o coelho pelas orelhas como um caçador bem-sucedido” (CALVINO, 1994a, p. 63), e os filhos e a esposa entraram em contradição: alguns queriam o animal para o jantar, outros para a estimada domesticação. Marcovaldo, no entanto, muito gostaria de engordá-lo para o Natal. No impasse que era viver com a caça e a ausência de comida, a esposa, Domitilla, questiona: “E o que vamos lhe dar de comer, se não há nem para nós? [...] Deixe por minha conta. – Disse Marcovaldo” (CALVINO, 1994a, p. 64). No dia seguinte, enquanto Marcovaldo percorria as ruas em busca de uma comida que pudesse alimentar o coelho, Domitilla entra em choque com os filhos, sem saber a quem poderia confiar a tarefa de executar o coelho. Envia, assim, as crianças à vizinha, a fim de que esta possa matar

o animal, tirar-lhe a pele, tomar para si uma das coxas e, finalmente, cozinhá-lo para o jantar. O grau de sobriedade dos filhos é maior: levam o coelhinho para a liberdade dos jardins e do terraço do prédio, onde ele poderia gozar de alguma liberdade.

Simultaneamente a isso, a tensão do conto se mostra ao leitor: o coelho estava envenenado e servia de cobaia para os médicos do hospital que estudavam o caso. Dependendo do que houvesse ocorrido com o animal, toda a cidade já poderia estar contaminada. A essa altura o leitor indaga: o coelho que seria a resposta para um jantar faminto, ou um Natal menos mísero, veste-se de veneno ou de cura? Se somos aquilo que comemos, ora nos revestimos de veneno, ora de remédio. Todos podem, portanto, em medidas e perspectivas subjetivas, ver o mal enquanto solução, ou mesmo a solução tal como uma catástrofe. Para a esposa, o coelho era o jantar; para os filhos, um animal de estimação; para os médicos, uma ameaça; para a vizinhança, uma doença; para Marcovaldo, um banquete. O conto resgata, enfim, a legitimidade com que Calvino apresenta seu perspectivismo, ou ao menos o modo como trata a perspectiva, os pontos de vista, o ponto de fuga com o qual seu Marcovaldo há de escapar, restaurar ou adentrar um determinado contexto. Serve-nos, portanto, de introito ao conjunto maior da obra que, ao longo das estações, também nos permitem pensar e captar um espaço citadino em sua individualidade.

Na primavera de “Cogumelos na cidade”, nos deparamos com a partilha do alimento enquanto uma solução para a mesquinha de Marcovaldo. Mais uma vez, esse homem do povo, que bem se mistura à multidão e bem se separa dela, à medida que o conhecemos, faz-se, nesse específico conto, um sorrateiro observador da cidade. Ao longo de alguns dias, Marcovaldo observa o crescimento de alguns cogumelos no jardim à beira da rua, próximo ao local onde pegava o ônibus para ir ao trabalho. A ansiedade do personagem se mistura à vigilância e ao egoísmo, e o alimento desloca os questionamentos sobre público e privado, uma vez que os cogumelos estão no canteiro da própria rua, o que não justificava as demandas mentais de Marcovaldo quem vigiava os fungos como se pertencessem à horta de sua própria casa. Aos filhos já havia prometido uma bela fritada (CALVINO, 1994a, p. 8), e a ansiedade se tornava uma comoção familiar, em que todos gostariam de saber onde estavam os cogumelos antes que fossem parar na panela dos outros: “assim aquela descoberta que de repente lhe enchera o

coração de amor universal, agora lhe acendia a obsessão da posse, cercava-o de temor ciumento e desconfiado” (CALVINO, 1994a, p. 8). No domingo seguinte, após a chuva que permitia a colheita para grande parte dos camponeses, Marcovaldo chamou a família e confiou-lhes a tarefa de irem todos em busca dos cogumelos naquele quarteirão da cidade. Surpreendente foi que não apenas a família de Marcovaldo estava a colher cogumelos, mas outras tantas junto a outros trabalhadores caminhavam pelas ruas com suas cestas cheias de cogumelos, discutindo se os fungos ainda maiores que haviam encontrado eram comestíveis ou não.

Marcovaldo perdeu a fala: cogumelos ainda maiores, em que não reparara, uma colheita inesperada, que lhe era arrancada, assim sem mais nem menos, debaixo do seu nariz. Permaneceu um momento quase petrificado pela raiva, pela fúria, depois – como às vezes acontece – o refreamento daquelas paixões individuais se transformou num impulso generoso (CALVINO, 1994a, p. 10).

A comida está no limiar da raiva, da fúria, da posse e da compaixão, da partilha, da companhia. Símbolo de coletividade, o alimento é o mesmo elemento que divide e agrega, estando para tanto sempre atrelado a um determinado sentimento. A comida é um elemento parcial, o cozinheiro e o consumidor também o são: não se produz, consome ou cozinha o que não se gosta; o comer é, portanto, um atributo do julgamento e, por isso, revela-se egoísta ou altruísta. Ao ver-se cercado e guiado por companheiros de trabalho, Marcovaldo retoma a ideia de também fazer parte do coletivo faminto; quando a chuva se torna uma possibilidade da fartura e quando a própria natureza conjuga isso ao ambiente citadino é, pois, momento de partilha e celebração, e não de disputa.

No conto “A marmita”, vemos aparecer uma outra vertente de Marcovaldo: o protagonista é movido pela surpresa, de maneira aguçadamente sinestésica, ainda que persistam características como o egoísmo do personagem diante da comida, que reflete um período da história italiana datado pela fome e pela grande massa de trabalhadores subempregados. Marcovaldo vai ao trabalho munido de uma marmita feita por Domitilla, cujo conteúdo é sempre uma surpresa misturada a uma decepção: “os prazeres daquele recipiente redondo e achatado conhecido como ‘marmita’ consistem antes de mais nada no fato de ele ser desatarraxável. Já o movimento de desatarraxar a tampa dá água na boca, especialmente

quando não se sabe o que há dentro” (CALVINO, 1994a, p. 41). O personagem se alegra com o que possa ser a refeição daquele dia, e isso lhe acontece porque ele se esquece que a comida levada na marmita é exatamente a mesma do jantar da noite anterior. Escapa à raiva e ao desdém que lhe são comuns essa especificidade das refeições de Marcovaldo, uma vez que por alguns instantes ele é movido por uma memória proustiana, deleitando-se com “os primeiros golpes do garfo [que] servem para despertar um pouco aquelas comidas entorpecidas, dar a relevância e a atração de um prato recém-servido na mesa àqueles alimentos que ficaram ali amontoados tantas horas” (CALVINO, 1994a, p. 41). O conto segue confirmando uma dezena de reações de tristeza, desdém, asco e frieza do personagem diante da comida feita pela esposa, que faz com que Marcovaldo misture os sentimentos de amor e ódio quando está longe de casa: “Por que me dá prazer reencontrar aqui o sabor da comida de minha mulher, mas em casa, entre brigas, choros, dívidas que surgem a cada conversa, não consigo apreciá-la?” (CALVINO, 1994a, p. 42). Desejo e repulsa fazem parte do universo do personagem nesse conto. A marmita, objeto de transferência do cuidado e afeto feminino e doméstico, transporta o que poderia ser o único gesto de cumplicidade entre o casal; sendo carregada, configura-se como peso ou leveza, dependendo da atmosfera depreendida pelo narrador.

O clichê da fome é retomado quando Domitilla resolve cozinhar linguiças com nabo por três dias e três noites (CALVINO, 1994a, p. 43). Ao ver repetida a comida, Marcovaldo, sentado na praça, perde a fome, o desejo e a surpresa que pudera ter antes de abrir a marmita, avista um menino comendo em um prato de porcelana na janela da mansão de frente à praça. Poucas palavras com a finalidade de trocarem as refeições de um cotidiano insípido:

- Ei, você! O que está comendo?
- Linguiça e nabo!
- Felizardo! – disse o menino.
- Hum... – resmungou Marcovaldo, vagamente.
- Imagine que sou obrigado a comer fritada de miolos...
- Não, me deixaram aqui de castigo porque não quero comer. Mas vou jogar tudo pela janela.
- E de linguiça, você gosta?
- Ah, sim, parece uma lombriga.... Em nossa casa nunca se come linguiça...

– Então você me dá o seu prato e eu lhe dou o meu.

[...] E assim os dois começaram a comer: o menino no parapeito e Marcovaldo sentado num banco ali em frente, um e outro lambendo os lábios e dizendo que nunca tinham provado coisa tão boa (CALVINO, 1994a, p. 44).

A refeição é interrompida com a chegada da governanta, que pede ao menino para cuspir toda a comida. Tomado por ladrão, Marcovaldo amassa a marmita e perde o fôlego na fuga. Comer é, de fato, um estreitamento temporal, ora efêmero, ora dilatado; o que vale é desenvolver uma metodologia para saborear uma boa comida. Às vezes é preciso comer pelas beiradas, noutras é preciso, secamente, mastigar toda a vontade de comer algo novo com a mesma voluptuosidade da comida sem vida mastigada às pressas no decorrer do dia. Marcovaldo e o menino provaram de todas essas essencialidades que enobrecem ou desdenham a marmita: a comida em rejeição, a comida em sua expressividade cotidiana, a comida que carrega identidade.

Em “Marcovaldo no supermercado”, vemos uma notável crítica ao consumo, ou ao excesso imaginário dele (aquilo que o personagem gostaria que fosse ou que fizesse parte do seu cotidiano): a ida ao local de reposição de mantimentos se torna um verdadeiro passeio ao incomum e a algo pouco provável de ser adquirido, diante de um período de crise econômica. Marcovaldo se entrega a mais uma experiência solitária, separando-se da família, que carrega cada qual um carrinho de compras. O protagonista segue em busca de pequenos prazeres gastronômicos que jamais seriam comprados:

[...] depois de ter recomendado à mulher e aos filhos não tocar em nada, virou rápido numa travessa entre as gôndolas, esquivou-se da vista da família e, pegando uma caixa de tâmaras de uma prateleira, depositou-a no carrinho. Só queria sentir o prazer de carregá-la por dez minutos, exhibir também ele suas compras como os outros, e depois recolocá-la de onde a retirara. Essa caixa, e também uma garrafa vermelha de molho picante e um saquinho de café e um pacote azul de espaguete. Marcovaldo estava certo de que, fazendo com cuidado, podia desfrutar pelo menos por quinze minutos do prazer de quem sabe escolher o produto, sem ter de pagar nem um centavo (CALVINO, 1994a, p. 99).

Ao se reencontrarem, já em vias de que o negócio fechasse as portas, estão todos com os carrinhos cheios, plenos de guloseimas e outras raridades gastronômicas. A ida ao supermercado prioriza a oportunidade de se deparar com o desconhecido: a comida que ninguém teria em casa,

a comida regada a costumes aristocráticos, a comida que jamais seria comida. Os personagens degustam sem que possam comer: o produto e a experiência são imaginários, irreais, contribuem para o jogo de desigualdades sociais, uma vez que, ali, naquele supermercado, uns maquiavam as posses financeiras, outros gozam do prazer em colocar uma caixa de tâmaras no próprio carrinho, ainda que por ali mesmo deva ficar. A comida é transferida para um estatuto social indicando outras desinências dos jantares que, possivelmente, nenhum trabalhador ali dispõe de tal regalia. Marcovaldo, por fim, coteja a possibilidade de escapar sem passar pelo pagamento dos produtos, a família segue-o numa fuga frenética por entre os corredores que levam a uma passagem que estava sendo reformada. O conto friamente se encerra, como se personagens e leitores sublimassem a fome que relutava em uma espécie de paraíso fiscal.

Italo Calvino e Palomar: territórios do paladar, fronteiras do pensamento

Dialogando com os cinco sentidos, as obras da última fase de Calvino fidelizam uma integração entre o espaço, o universo e o indivíduo a partir de suas experiências sensoriais. Publicado em 1983, *Palomar* é uma montagem de pequenas narrativas, construídas mediante as percepções do protagonista nos ambientes e localidades urbanas por onde passa. O Senhor Palomar transita entre o mundo externo e suas divagações, o corpo é a fronteira exata entre as percepções materiais e aquelas solúveis, indizíveis. Diferentemente de outras obras de Calvino, *Palomar* não discute apenas a amplitude do espaço e as dimensões territoriais, mas as coisas cotidianas, o imperceptível ao olhar, as questões da existência tangíveis ao que observamos, às cenas que presenciamos, ao despercebido que mereça ser interrogado. Palomar é o homem do raciocínio lógico e intransponível; entretanto, os extratos que compõem o capítulo “Palomar vai às compras” reúnem três fragmentos nos quais o personagem lida mais detidamente com o universo do paladar e da comida, indicando uma proposta que aproxima a racionalidade do estilo calviniano ao tema dos sentidos e das sensações, anunciando uma escrita mais diluída, menos cerebral e matemática da obra do autor italiano. É Palomar quem fundamenta os questionamentos de Calvino acerca da sensorialidade.

Nesse capítulo, o protagonista se relaciona com o universo do prazer, do horror e da indecisão. Na cidade de Paris, Palomar vai à charcutaria no fragmento “Um quilo e meio de *confit de canard*”; vai ao açougue em “O mármore e o sangue” e à queijaria em “O museu dos queijos”. Em cada um dos estabelecimentos, o narrador nos descreve as cenas dos alimentos expostos a Palomar; o modo de preparo; o ambiente onde são conservados; o modo como são vendidos; as vestimentas dos atendentes de cada local. Diante das descrições, Palomar se mostra um sujeito de grande apetite. Ele não somente escolheu esses locais para visitar, como também para permanecer, observar, sentir fome, sede, alegria, nostalgia, horror, prazer e desejo. No entanto, nessas três lojas de comidas, Palomar não coloca sequer uma lasca de queijo na boca, ou mesmo uma conserva, ou ainda um pedaço de carne que lhe faça salivar. Para David Le Breton, em *Il sapore del mondo* (2007), “ao contrário dos outros sentidos, o paladar exige introduzir em si uma partícula do mundo” (LE BRETON, 2007, p. 349), seja ela de que natureza for. Para se falar sobre o paladar é preciso ingerir, deglutir, mastigar, e Palomar contradiz essa afirmação, pois nada ingere, as partículas do mundo que o personagem deglute são mastigadas por outros canais: do pensamento, da previsão imprevista e da imaginação. Reside nisto o chamarisco da proposta de Calvino que ressona em nossa reflexão, uma vez que o paladar seria, pois, o sentido que retrai, ao mesmo tempo em que flexibiliza a dimensão do falar e pensar com aquela do comer e experimentar. Nesse paradigma, representado pela língua, como órgão que sente e comunica, esse seria o sentido que mais reverbera (por via fisiológica e semiológica) as instâncias de motivações humanas que estão entre a saciedade e a falta, o desejo, a vontade e a ausência.

Le Breton considera que somente o paladar, dissonante aos outros sentidos, é dotado de características que permitem ao indivíduo discernir aquilo que percebe, seja o próprio alimento, seja um objeto (LE BRETON, 2007, p. 355).²⁴ Assim, o paladar parece ser um sentido de diferenciação, mas também de significação, o que muito se aproxima do modo como Palomar associa o sentido da visão ao gustativo. Ele vê a comida, fala sobre ela, mas não a come. A comida torna-se visão: é um substrato visual que se desdobra em seu pensamento, e ali reside. O corpo permanece à margem, intocado. O paladar transgride sua regência bucal, e celebra a

²⁴ No original: “Il gusto implica sempre che si attribuisca significato a qualcosa tramite un gioco di comparazioni che mira ad apprezzare o meno un alimento o un oggetto”.

construção da ideia, do saber. Será nessa fronteira sensorial que notamos a associação entre visão e pensamento, paralelamente à proximidade entre paladar e corpo. Mas não somente: há em Palomar indicadores de que o paladar é também um dispositivo do pensar, e, portanto, está também associado ao pensamento.

Os sentidos sensoriais atuam, portanto, na relação entre corpo e pensamento, tal como ocorre em “Um quilo e meio de *confit de canard*”.

Esperando na fila, o senhor Palomar contempla os frascos. Procura encontrar um lugar em suas recordações para o *cassoulet*, gordo guisado de carnes com feijão, de que a gordura de pato é ingrediente essencial; mas nem a memória do paladar nem a memória cultural lhe vêm em auxílio. Contudo, o nome, a visão, a ideia, o atraem, despertando-lhe uma fantasia instantânea não tanto da goela mas do erro: numa montanha de gordura de pato aflora uma figura feminina, besunta de branco a pele rósea, e ele logo se imagina perseguindo-a naquelas avalanches densas, abraçando-a e fundindo-se com ela (CALVINO, 1993, p. 64-65).

A gordura aqui não enrijece a experiência de Palomar; pelo contrário, torna-a flácida, escorregadia, molhada, fundida. Recordações e memórias misturam-se aos frascos contemplados, pois já não é importante recuperar a essência da receita do gordo guisado de feijão, mas introduzir-se, repentinamente, nesse imaginário que preenche a cena em busca do “deliciar-se”. A gordura do pato para o *cassoulet* tem contornos femininos rosáceos, besuntados de branco, ainda que esta seja sua materialidade imaginária. Essa estrutura sinestésica do texto de Calvino é mantida em toda a obra: ela confunde e funde a percepção do espaço exterior ao personagem, à sua própria fantasia. Mas Palomar é um sujeito de sensações efêmeras, percepções que afloram e se vão. Ele escolhe a comida que lhe é indicada para comprar, é um espectador de conselhos gastronômicos, e um sujeito de apetite efêmero, cuja comida é substituída pelo atributo do pensar sobre o comer, pode ser que sua glotonaria seja mental e simbólica. Um glutão à mesa de iguarias fantasiosas, de uma refeição de memórias das quais ele participa como observador da comida que não desfruta, uma vez que ele escolhe degustá-la à distância, indicando que seu corpo passeia pelos lugares de comida, mas não as experiencia. As cenas de alimentos que encontramos em “Um quilo e meio de *confit de canard*” possuem um enlace sensual e mental; Palomar vê um objeto e se relaciona com ele no campo da fantasia,

para o personagem, comer possui uma sensação também imaginária, documentada em sua memória, de onde surge a matéria-prima instantânea para suas reflexões. A comida desloca-se no tempo e no espaço, e Palomar goza apenas do efeito estético da comida, e não da primazia que é poder comê-la, senti-la, degustá-la em sua boca.

Já no açougue de “O mármore e o sangue”, a comida é discernimento, tradução, elaboração de hipótese. Palomar transfere ao alimento o estatuto de sapiência:

As sabedorias açougueira e culinária pertencem às ciências exatas, verificáveis com base na experiência, levando em conta os costumes e as técnicas que variam de país a país; a sapiência sacrificial ao contrário é dominada pela incerteza, e além do mais há séculos caída no esquecimento, mas pesa sobre as consciências obscuramente, como exigência não expressa (CALVINO, 1993, p. 70).

Ao diferenciar a sabedoria açougueira e culinária daquela sacrificial, Palomar estabelece o julgo acerca do que aproxima a gastronomia de um cunho estético, que, para Barthes, vincula-se ao “discernimento que permite separar com finura o Bem do Mal; [...] o gosto deve estar sempre alerta, exercitar-se na sutileza, na minúcia” (BARTHES, 2004, p. 266). Neste segmento, a morte do animal abandona uma significância pragmática, aproximando-se de uma leitura estética. Com este fragmento, o narrador indica a passagem da comida como circunstância memorial, afetiva e subjetiva (como apontado em “Um quilo e meio de *confit de canard*”) para discutir em “O mármore e o sangue” a substancialidade agradável ou desagradável, cultural e identitária da comida:

Num cartaz na parede, o perfil de um boi aparece como uma carta geográfica percorrida por linhas chuleadas que delimitam as áreas de interesse comestível, compreendendo toda a anatomia do animal, exceto os chifres e os cascos. Este é o mapa do habitat humano, tanto quanto do planisfério do planeta, como dos protocolos que pretendessem sancionar os direitos que o homem se atribuiu, de posse, repartição e devoramento (CALVINO, 1993, p. 71).

Palomar atenta-se aos animais cortados e porcionados que se vê pelo vidro do balcão. Contempla a carta geográfica que indica a parte macia e a parte desprezível das carnes à venda: essa estreita e violenta transformação do abate em suculência à mesa. O açougue reflete o horror: come-se o que restou do rito do sacrifício e não a memória do rito; devora-se o resultado da passagem da

vida à morte; do animal à carne; do cru ao cozido. Observar o mapa do perfil do boi na parede, leva Palomar a um estado meditativo acerca da simbiose homem-boi, na qual ele se sente consciente e capaz de desfrutar dessa “promessa da felicidade gustativa” na loja do açougueiro:

O senhor Palomar participa dessa simbiose com lúcida consciência e pleno consentimento: embora reconhecendo na carcaça suspensa do boi a pessoa do próprio irmão esquartejado, no talho do lombo a própria ferida que mutila a própria carne, [Palomar] sabe ser carnívoro. [...]

Um sentimento não exclui o outro: o estado de ânimo de Palomar na fila do açougue é ao mesmo tempo de contida alegria e de temor, de desejo e de respeito, de preocupação egoística e de compaixão universal, o estado de ânimo que talvez os outros expressem na oração. (CALVINO, 1993, p. 71-72).

Entre as dualidades que rodeiam os discursos sobre a carne, “a alegria e o temor, o desejo e o respeito, a preocupação egoística e a compaixão universal”, Palomar cogita a oração – esse discurso intransferível, que faz parte de um sistema simbólico e imaterial. A comida no açougue, ainda em estado de alimento, é uma comida escrita, tal como nos aponta Barthes, em *O império dos signos* (2007 [1970]), isto é, “tributária dos gestos de divisão e de retirada que inscrevem o alimento, não sobre a bandeja da refeição [...] mas num espaço profundo que dispõe, em patamares, o homem, a mesa e o universo” (BARTHES, 2007, p. 22). A carne que, a princípio, situamos enquanto a materialidade do sacrifício (e que no rito se configura como alimento) abandona sua finalidade na refeição e atravessa as fronteiras do homem diante da mesa e do universo. A oração se estabelece enquanto um estado de ânimo capaz de reiterar as fraturas dessa simbiose homem-boi, assim como é nesse mesmo sistema que a criatura homem contempla a criatura boi, ambos são linguagem, e por isso se constroem sob a faceta simbólica da violência e da morte.

No fragmento “O museu dos queijos” é a língua que corta o gosto e a palavra (BARTHES, 2004, p. 267). Na queijaria, Palomar é refém de seu próprio pensar: vendo-se indeciso e impotente diante da linguagem, ele procura escolher um queijo que melhor lhe represente, entre impulsos contrastantes ele “tende a uma escolha absoluta, a identificação do queijo que seria apenas seu, um queijo que certamente existe mesmo que ele agora não o saiba reconhecer (ou não saiba reconhecer-se nele)” (CALVINO, 2010b, p. 67). Na fila de espera para comprar um queijo

de um sabor singular, o personagem se perde em seus pensamentos, e começa uma série de elucubrações venéreas sobre a função da língua. Ao ruminar sobre o tema, Palomar elabora sua teoria aproximativa entre o sistema linguístico e as nomenclaturas dos queijos.

Esta loja é um dicionário; a língua é o sistema dos queijos em seu conjunto: uma língua cuja morfologia registra declinações e conjugações de variantes inumeráveis, e cujo léxico apresenta uma riqueza inexaurível de sinônimos, expressões idiomáticas, conotações e sutilezas vocabulares, como todas as línguas nutridas pelo aporte de centenas de dialetos. É uma língua feita de coisas. A nomenclatura é apenas um aspecto exterior dela, instrumental; mas, para o senhor Palomar, aprender um pouco de nomenclatura constitui sempre a primeira medida a tomar para reter por um momento as coisas que perpassam diante de seus olhos (CALVINO, 2010b, p. 68).

A discussão a respeito da língua e de sua função culmina com a espera na fila e a indecisão pelo melhor queijo a ser escolhido. Palomar viabiliza a potência da linguagem como um modo de acessar aquilo que se deseja, aquilo que dentro de si ele pretende comunicar. Em *Gusto: l'intelligenza del palato* (2011), Rosalia Cavalieri afirma: “a comida é um sistema de comunicação, um corpo de imagens [...] quando se adquire um alimento, ao consumi-lo e fazendo-o ser consumido, este alimento assume e transmite uma situação, constitui uma informação, é significativo; [...] é verdadeira e propriamente um signo” (CAVALIERI, 2011, p. 98). Relacionando-se com o prazer, e sua teoria alimentícia, Palomar acessa essa gramática dos queijos por meio do gozo. Enquanto Palomar pensa, ele é convocado à compra, mas isso não lhe é mais importante, pois o personagem considera que há uma experiência gustativa imaterial, ou seja, uma que se dá no campo do imaginário, da oração, da experiência memorial ou daquela puramente teórica, construída a partir de artifícios discursivos, mobilizados, sobretudo, pelo apetite: esta curiosidade de palatalizar, isto é, de dizer sobre os cenários que o cerca. Pois

[...] se em lugar dos queijos vir nomes de queijos, conceitos de queijos, significados de queijos, histórias de queijos, concursos de queijos, psicologias de queijos, se – mais que souber – pressentir que por trás de cada queijo existe tudo isso, eis que seu relacionamento se torna muito mais complexo. [...] E com base nesta se poderia estabelecer uma escala de gostos e preferências, curiosidades e exclusões (CALVINO, 2010b, p. 67-68).

Existe, no sistema polivalente de experiências sobre o gosto, o fato de o sujeito ser capaz de expressar esse discernimento a partir de seus mecanismos subjetivos. Palomar tem a possibilidade de comprar o melhor queijo, ou o “nome do melhor queijo”, mas isso não acontece: não há o ato de comê-lo e celebrar o seu sabor, há o ato de comer o nome do queijo, a nomenclatura que delimita, abranda ou engrandece o seu gosto. Palomar mastiga as palavras silenciosamente, prolonga sua matéria, engole o tempo, está imóvel e perplexo diante do “museu dos queijos” que criou. Impregnado pela ação do pensar, delimitado pelo espaço onde a sua linguagem insiste e o seu território torna-se intransponível, posto que subjetivo. Ele atravessa o espaço físico em direção aos intervalos e vacúolos da linguagem, que, para Calvino, estão localizados em uma mesma margem semântica: o apetite enquanto um instrumento do pleno exercício da razão, a língua do gosto.

Na primeira loja, Palomar sente a gula; na segunda, a culpa; e na terceira permanece estupefato: é por sinestesia, ou pela metáfora “ver é comer”, que Palomar come a palavra que pensa, que é a comida que vê. Degusta-a. Classifica. Rumina. Segmenta. Mastiga. Transfere à língua o próprio desejo de torná-la salgada, amarga, azeda, doce. Um guloso, para quem a comida está sempre à espreita, na beirada de sua boca, na entrada de seus lábios, prestes a ser nomeada, dita, questionada. O paladar difere o gosto, e o apetite é a sua língua.

*Palomar*²⁵ é, indubitavelmente, uma das obras que melhor comunica com a gula e os excessos retratados em “Sob o sol-jaguar”.²⁶ As duas obras, assim como, longinquamente, em “Furto in una pasticceria”, aparecem quando Calvino permite ao signo do corpo ser interferido pelo espaço, pelo exterior, que por sua vez é compreendido a partir da ação dos sentidos. Embora o estilo calviniano seja rarefeito em suas mudanças, as últimas obras do autor revelam que a rigidez de sua forma tornou-se mais fluida, talvez mais corpórea, mais sensorial, nas quais os temas abordados representam a possibilidade de ralentar o totalitarismo da exatidão e da rapidez,

²⁵ Reiteramos que o recorte de *Palomar* aludido neste capítulo, e em todo o trabalho, refere-se exclusivamente ao capítulo sobre comida do livro, intitulado “Palomar vai às compras”.

²⁶ Obra que trataremos mais detidamente a partir da próxima sessão, juntamente aos outros dois contos sobre os sentidos.

em prol da liberdade de se interpretar as construções que, em *Palomar*, são tanto imagéticas quanto sinestésicas.

Será a comida, portanto, o ingrediente aproximador entre os dois protagonistas de “Sob o sol-jaguar” e as demais obras de Calvino que, porventura, modulam a percepção acerca do paladar elaborada pelo autor italiano, evidenciando e legitimando que, a cada fase, lemos uma comida, um paladar, um gosto diferente para cada ingrediente que é precisado nas obras, porque comunicam a perspectiva de um Calvino também diferente. É possível assim, percebermos um paladar da fome e da carestia em *Ultimo viene il corvo*, assim como a presença de uma fartura que toca a necessidade de poder se realizar no ato comer, tal como se evidencia em “Furto in una pasticceria”; também em “A nuvem de smog”, percebemos que o paladar acinzentado daquele personagem anônimo não está legitimamente ligado ao ato de comer, mas sim à experiência acústica, melódica, social que pode ser verticalizada nos lugares de comida, nos restaurantes, à legítima presentificação do comer, ainda que este não se realize. De maneira semelhante à postura desse protagonista, vemos *Palomar* como um novo instante da literatura calviniana, no qual não basta comer, mas sim legitimar e fabricar uma experiência sobre a comida. Assim, este personagem que também se aproxima das questões da fome e da imaginação que estão presentes em *Marcovaldo ou As estações na cidade*: o homem do povo que, comicamente, sempre encontra uma solução para que a comida esteja à mesa daquela Itália fugidia e destruída pela ação humana. Chegamos, assim, a *Sob o sol-jaguar*, quando o mundo escrito se mistura ao mundo não escrito de Calvino e discute a sintonia do homem perante o universo, partindo dos efeitos da experiência e da sensibilidade sensorial. Pode ser que seja um tanto arriscado, anunciar uma perspectiva de subjetividade e sensorialismo em vista da racionalidade e exatidão da obra de Calvino. Entretanto, ao localizarmos passagens que reverberam a comida enquanto prazer e gozo, ou mesmo enquanto dispositivo do conhecimento, ou ainda um princípio sobre o amor, sobre a infância, sobre a solidão em uma cidade onde paira uma nuvem de poluição, é possível notar que o autor teria percorrido as questões do subjetivismo aliando-o à experiência com os sentidos desde sua primeira obra.

1.2 Sob o sol-jaguar, um projeto sensorial

Toda obra que fala sobre comida agrega algum dos outros sentidos ao paladar. Tutor daquilo que se coloca na boca, o paladar atua como um indicador subjetivo, porém assertivo. Pouco se discute acerca da condição azeda, amarga, doce, salgada ou adstringente de um alimento, embora seja sempre reconhecida. Saboroso ou não, o paladar recupera em sua sensível palatalização a condição protetora e audaciosa do julgamento, e, por isso, se faz intransferível, ainda que acolhedor, uma vez que agrega a ação dos outros sentidos em sua função última: acessar notas de prazer ou horror/aversão no corpo.

* * *

Os sentidos são, tradicionalmente, categorizados de modo individual, pressupondo até mesmo certa verticalização entre eles; no entanto, seria mais adequado afirmar que existe uma contaminação sensorial que os equaliza e os mantém em um estado de importância igualitária, pois “um sentido nunca se pode analisar de modo isolado” (BARTHES, 2001, p. 179). Em “A cozinha dos sentidos”, Barthes reitera que os sentidos funcionam como canal para se apropriar de uma dezena de significados que nos são apresentados diariamente, a fim de estabelecer alguma significância. O autor reconhece que, sob esses moldes, há uma necessidade quase patológica das cinco funções sensoriais, as quais são integradas de maneira simbiótica, sinestésica, permitindo que cada um dos cinco sentidos formalize ou mesmo decodifique uma imagem percebida por um outro, isto é: um sentido atua sobre o significante e o outro sobre o significado. Esse mútuo trabalho é o eixo cooperador do que chamamos de signo, e atua semiologicamente naquilo que concebemos por linguagem.

O longo tratado *A Fisiologia do gosto*, publicado em 1825 por Jean-Anthelme Brillat-Savarin, discute as relações do comer, do beber, do sentir e do opinar, e confere um estatuto científico à gastronomia, que até então assumia o lugar de um saber empírico, transmitido de geração a geração e, predominantemente, considerado um saber masculino. Com Brillat-Savarin, a comida adquire um novo regime. A obra tem como finalidade a tentativa de conceituar cada

um dos signos relacionados à *gourmandise*. O autor não questiona esses signos, mas elabora seus conceitos à luz de sua própria curiosidade e sobriedade, compondo uma obra que integra os modos de se comportar à mesa, o saber gastronômico e as conversas dos homens de ciência daquele século.

Ao conceituar os sabores, os modos de preparo, a história e a definição de gastronomia, Brillat-Savarin prefere traçar um percurso bem definido, ainda que pouco definitivo, o que permite que sua obra possa ser alargada e contraposta por outros estudos. A interferência de seu parecer acerca dos sabores, por exemplo, reitera a impossibilidade de análise isolada dos sentidos: “o número de sabores é infinito, pois todo corpo solúvel tem um sabor especial que não se parece inteiramente com nenhum outro. Além disso os sabores se modificam por sua agregação simples, dupla, múltipla; de modo que é impossível classificá-los” (BRILLAT-SAVARIN, 2015, p. 45). Dizer sobre os sabores permanece, assim, como um exercício de localizar a sensação de “agradável ou desagradável ao gosto”. Tal compreensão legitima o corpo sávido como aquele capaz de deslocar a experiência corpórea para aquela do entendimento.

Não se reconhece um sabor por meio, exclusivamente, dos mecanismos científicos e fisiológicos; menos ainda poderíamos dizer que em uma comida predomina apenas um sabor. Há sempre notas amargas em um banquete açucarado. Toda receita de bolo sempre recebe uma pitada de sal, para que a balança das papilas reconsidere suas verdades. A sinestesia explica a proximidade necessária de conceitos e experiências, como um modo de validar essa significância de forma orgânica, permitindo ao signo existir enquanto tal, a fim de construir as próprias redes de sentidos. Essa organização sistêmica de signos gastronômicos foi estabelecida na Modernidade, primeiramente por Brillat-Savarin, conferindo à *gourmandise* a possibilidade de tornar-se um princípio dialético, que por sua vez, restaura um entendimento da Antiguidade: todo saber construído é alimentado por um saber vivenciado a partir do sensível. O paladar atua, sob esses moldes, como índice para se compreender em que medida os binarismos desse sistema integram uma rede maior de significados, já que a comida neste momento relativiza os valores estéticos, sociais e políticos de cada cultura.

Publicado pela primeira vez em 1982, pela revista italiana *FMR*, o conto “Sapore, sapere” (“Sabor, saber”), de Calvino, realça a discussão com o par mínimo do título, mostrando que é preciso exceder os limites da classificação e da segmentação do texto para assumi-lo enquanto possibilidade de uma leitura que provoque assimilações, imagens e significações. Herdeiro da escola estruturalista²⁷ e, reconhecidamente, compreendido como um autor que, discretamente, reúne elementos da ciência e da matemática ao seu modo de ver e conceber o real e aproximá-lo ao fantástico, tomando o fragmento e a descontinuidade também como motores de sua linguagem, Calvino justifica com o título dessa primeira edição do conto (posteriormente renomeado “Sotto il sole giaguaro” / “Sob o sol-jaguar”) uma recordação estilística que muito provou importância ao longo de sua produção literária junto ao arranjo poético desenhado nessa obra sobre o paladar: sua apreensão, seus efeitos e pulverizações que vão e voltam entre os dizeres da esposa (os seus vazios) e as tendências (virtuosidades eróticas) do marido. Para o autor, a proximidade entre os termos “saber” e “sabor” não está retida, puramente, no efeito linguístico – que recupera um valor notoriamente epistemológico justificado pela partilha da mesma raiz etimológica, no latim, de “sabor” (do substantivo *sapore*) e “saber” (do verbo *sapere*) –, mas, sim, na possibilidade que o primeiro título do conto representou para a própria concepção literária de Calvino, que escapa da realidade linguística e denotativa de “Sapore, sapere” e a reinsere em uma realidade outra, margeada pela exatidão e leveza, típicas do autor, e sublinhada pela visibilidade e pelo potencial sugestivo e imagético de “Sob o sol-jaguar”.

O desdobramento de toda relação com o sabor, tal como vem sublinhado por Brillat-Savarin, é subjetivo e inclassificável; requer, portanto, sobriedade para transpor a vivência em saber. De maneira semelhante a esse princípio, Cavalieri também observa a relação entre saber e

²⁷ A arte combinatória de Calvino é o que mais o aproxima do Estruturalismo e dos desdobramentos que essa escola incide sobre suas obras. A partir dos anos 1960, na Paris do grupo OuLiPo e com as leituras borgeanas, a semiologia de Barthes e a antropologia de Lévi-Strauss, a produção de Calvino estabelece uma virada quanto ao modo de apresentar e manobrar a linguagem: a língua funciona como um motor produzido artificialmente dentro da própria estrutura narrativa, e, nesse sentido, alimenta o jogo que combina a palavra com o que a palavra diz, a própria concepção de realidade da obra. *Il castello dei destini incrociati* (*O castelo dos destinos cruzados*, 1969), *Le città invisibili* (*As cidades invisíveis*, 1972) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Se um viajante numa noite de inverno*, 1979) são as principais obras que espelham, sensivelmente, o manejo de Calvino com os elementos da linguagem e o efeito de unidade impresso, objetivamente, no enredo; sobretudo nessas narrativas, vemos, respectivamente, a imagem e o signo, os fragmentos de significação e a metalinguagem como características ressonantes do Estruturalismo no autor italiano.

sabor (2011), retomando o dicionário de sinônimos para falar sobre a estreita ligação entre tais termos, e observando que, semanticamente, ambos derivam da palavra latina *sapio*, no sentido de perceber com precisão, de conhecer. Para a autora, o

[...] sabor deriva, portanto, de saber no sentido de “ter gosto”, “ter odor”. Quando na linguagem comum aplicamos o verbo “saber” a objetos exteriores (como na expressão “saber do bom”) relevamos a íntima ligação entre “saber”, ou conhecer, ter cognições, ser consciente, ter claro na mente, e “degustar”, “ter sabor de”, “saborear” (CAVALIERI, 2011, p. 84).²⁸

O corpo sávido, sob essa perspectiva, é aquele que sabe comer, degustar, reconhecer o sabor de algo, o qual aparenta um legítimo estreitamento com o campo da sabedoria, da razão e do conhecimento que diferencia a espécie humana dos outros animais. Apenas o ser humano é capaz de saborear. Pode-se dizer, então, que alguma significância cognitiva é atribuída ao indivíduo capaz de reconhecer um sabor e, neste gesto, depositar alguma essência de informação. O aprendizado, desse modo, tem gosto, e é passível de digestão, que por sua vez está ligado à imagem da deglutição e da compreensão em modo lento e eficaz.

A fim de cooperar e fundamentar essa discussão, apresentamos o conto “Sabor, saber”, reunido com outros dois contos e publicado em 1986. A proposta de reunião de três textos do autor italiano surge a partir do projeto *Os cinco sentidos (I cinque sensi)*, inicialmente idealizado com cinco contos, cada um deles dedicado a um dos sentidos. Com a morte de Calvino, em 1985, um ano antes da primeira publicação, o projeto não se concluiu. Os contos sobre a visão e o tato não chegaram a ser elaborados, e a obra ficou, assim, composta por: “O nome, o nariz” (“Il nome, il naso”), sobre o olfato; “Um rei à escuta” (“Un re in ascolto”), referente à audição; e o conto dedicado ao paladar “Sob o sol-jaguar” (“Sotto il sole giaguaro”), cujo título passou a nomear também o livro.

Na tessitura da obra, os contos sobre o olfato, o paladar e a audição traçam um caminho sensorial que aguça no leitor cada um dos sentidos em sua medida sinestésica. Embora cada

²⁸ No original: “Sapore deriva quindi da sapere nel senso di ‘aver gusto’, ‘aver odore’. Quando nel linguaggio comune applichiamo il verbo sapere a oggetti esteriori (come nell’espressione ‘Sa di buono’) rileviamo l’intimo legame tra ‘sapere’, ovvero conoscere, avere cognizioni, essere consapevole, aver chiaro nella mente, e ‘gustare’, ‘aver sapore di’, ‘assaporare’”.

conto se dedique a um dos sentidos, há sempre uma ou outra evocação das outras bases sensoriais humanas. O conjunto de contos em *Sob o sol-jaguar* elabora, conceitua e problematiza as percepções que acreditamos ter acerca dos sentidos, levando-nos à experiência radicalizada de cada um deles. Os contos localizam os sentidos que se propõem a narrar, a partir do estreitamento da função fisiológica, metafórica e simbólica de cada um deles; com a tentativa separatista de pensar e aguçar uma certa sensação, o traço narrativo é criado e o leitor se percebe movido pelo texto enquanto dispositivo para se pensar as sensações.

Os sentidos penetram os enredos, não são restritivos nem partidários de sua própria celebração: crescem coletivamente, são astutos para fazerem o personagem sentir a forma e fragilizar as verdades da razão, a qual sempre atuou em detrimento das verdades corpóreas. Calvino impõe certo dinamismo à narrativa a fim de discutir os sentidos em sua individualidade; entretanto, em um ou outro deslize (mas sempre bem calculado), o autor deixa à vista esta impossibilidade: as cinco sensações atuam em companhia umas das outras, sendo o corpo o suporte e o espaço para isso, o canal.

“O nome, o nariz”: essências impalpáveis

A primeira edição italiana da revista *Playboy*, em 1972, coordenada então por Orešte del Buono, traz “O nome, o nariz”, conto de Calvino que dialoga com a forma de se dar nomes e a totalidade dos significados “como epígrafe num alfabeto indecifrável, do qual metade das letras tenham sido apagadas pelo esmeril do vento pesado de areia, assim permaneceréis, perfumarias, para o homem futuro sem nariz” (CALVINO, 2010c, p. 9). Em tom profético, o conto é iniciado apresentando seu desmedido questionamento: a memória seria capaz de alterar a percepção aguçada de um sentido e transformá-lo em uma percepção nublada? O olfato seria um sentido preenchido apenas pela função da memória, ou seria materializável?

Atendendo a essa reflexão, o conto revela a busca de três personagens por perfumes femininos que sentiram no passado. Os protagonistas são: um aristocrata que vive em Paris no século XIX; um animal da família dos macacos que começa a experimentar a posição ereta;

e um baterista de rock em Londres. Os três personagens procuram por um alguém do sexo oposto, do qual conhecem apenas o cheiro, o que retoma a definição de Le Breton, em *Il sapore del mondo*, de que “o perfume é um elemento de atração, decisivo no jogo de sedução, sob a condição de ser usado por uma mulher, e sob o limite do imperceptível” (LE BRETON, 2007, p. 255).²⁹ A partir dessa definição, suspeitamos que o conto aponta para um erotismo frágil: há o desejo, atração e a busca pelos perfumes de corpos femininos desconhecidos, mas esses três elementos jazem à medida que compreendemos a impossibilidade dos encontros: nas três pequenas narrativas que compõem o texto, o feminino relaciona-se com a morte, através do sobrenatural no primeiro caso, da carnificina no segundo e do uso desregrado de drogas no último. As três histórias alternam-se ao longo do conto, em que a memória de uma fragrância faz de cada protagonista refém de suas próprias sensações extremadas. Em um determinado momento, os perfumes, as fragrâncias, os odores, o fedor e os aromas desapropriam a função de serem signos de caracterização; o narrador, então, eleva essa condição adjetiva dos cheiros à esfera das imagens substantivadas:

[...] só reconheço as pessoas pelo cheiro, com todo o suor que gruda por cima da gente nos diferenciamos logo daqueles que só fedem com sua maconha nojenta e seus cabelos sebosos, e as garotas também não é que se lavem muito mas *seus cheiros meio que se misturam com os outros cheiros meio que se distinguem do resto* e de vez em quando se encontram cheiros especiais nessas garotas que vale a pena sentir [...] (CALVINO, 2010c, p. 16, grifo nosso).

Não importa saber que tipo de fragrância o narrador sente, mas “as cenas de cheiro” das quais ele participa, ou seja, “os cheiros que se misturam com os outros cheiros [e] meio que se distinguem do resto”. Quando o exercício da exatidão dos aromas já não é o bastante para que sejam descritos, o conto questiona o nomear, o classificar, o segmentar espaços, pessoas, funções, comportamentos; é assim que os perfumes se traduzem na narrativa, uma vez sabido em sua abertura que eles “permanecerão sem palavras, inarticulados, ilegíveis” (CALVINO, 2010c, p. 10). O olfato é, sobretudo, um juiz de poucas palavras. O cheiro é bom, ou ruim, ou adequado. O cheiro é cheiro, depende do nariz que dá o veredicto. Para o narrador, o olfato é um alfabeto

²⁹ No original: “Il profumo è un elemento di attrattiva, decisivo nel gioco di seduzione, solo a condizione di essere usato da una donna, e al limite dell’impercettibilità”.

esquecido, de um léxico precioso em estado de esquecimento e exaustão. Basta sentir. Segundo Le Breton, o olfato é um dos únicos sentidos a que falta um vocabulário exato e preciso para ser descrito. O autor afirma que "o homem ocidental é um ser insensível às fragrâncias, ainda que se saiba que o cheiro e o odor tenham sempre acompanhado a sua existência" (LE BRETON, 2007, p. 252).³⁰ Muito possivelmente isso se explica pela dificuldade em se elencar um léxico correspondente à dimensão íntima de cada indivíduo, se agradável ou não, o olfato está, por via sensorial, mais relacionado à recepção que à produção, para cada contexto e ambiente, o aroma percebido é, normalmente, singularizado, o que eleva sua qualidade subjetiva e intransferível.

No conto não há ausências, intervalos ou reticências. Pouco se usa o ponto final, mas há uma descontinuidade entre os parágrafos que mantém um motivo introdutório, pois ali são apresentados lampejos narrativos que indicarão, ao longo do conto, as confluências, as misturas dos vários modos de se perceber o espaço e a subjetividade olfativa por meio das narinas. As microcenas construídas em "O nome, o nariz" corporificam um sentido disforme e a narrativa se configura em busca de uma materialidade etérea: "o que tenho de encontrar não é o perfume adequado para uma mulher que conheço! O que procuro é a mulher: uma de quem só conheço o perfume!" (CALVINO, 2010c, p. 12). Com a inversão da fórmula, o ritmo do conto é ditado pela confluência das pequenas narrativas, cenas, imagens, signos dispostos em uma sequência de palavras que se presta à construção de um sentido tateado pelo nariz, pois "tudo se sente antes com o nariz, tudo existe no nariz, o mundo está no nariz" (CALVINO, 2010c, p. 14).

Nessa insistência, outro parágrafo se inicia atravessado pelo cheiro reconhecido nas individualidades: "tudo aquilo que devíamos entender passava pelo nariz antes dos olhos, o mamute o porco-espinho a cebola a seca a chuva são antes de mais nada cheiros que se destacam dos demais, o alimento o não alimento o nosso inimigo a caverna o perigo" (CALVINO, 2010c, p. 14). O narrador transmuta a importância tradicional e filosófica dos sentidos,³¹ para a qual

³⁰ No original: "Sebbene l'uomo occidentale abbia fama di essere insensibile all'olfato, se riflettiamo sulla sua intimità appare evidente che alcuni odori accompagnano costantemente la sua esistenza".

³¹ Le Breton reitera essa linhagem no capítulo que discute os odores, "Odorare, odorarsi". O autor retoma a linhagem filosófica desde Aristóteles a Kant, certificando ao leitor que, em relação à visão, o olfato tem sido, desde sempre, localizado como um sentido pouco refinado e de caráter animalesco, de pouco valor e interesse (LE BRETON, 2007, p. 253).

a visão é sempre imprescindível e o olfato é tido como um sentido menor e pouco refinado; e é também o narrador quem, aparentemente, pondera sobre essa inversão: “o nariz mais que enxuto que sente cheiros distantes trazidos pelo vento os frutos das árvores os ovos dos pássaros nos ninhos. E os olhos ajudam o nariz, pegam as coisas pelo ar, as folhas do sicômoro, o rio, a silhueta azulada da floresta, as nuvens” (p. 14). Eis que tato, visão, audição e olfato articulam-se em balanço, cooperando nessa busca já perdida de um nariz à procura de nomes.

A coerência entre os parágrafos se estabelece a partir do movimento desenhado pelo cheiro em expansão: o texto termina sem trazer desfecho, tal como os aromas são percebidos. As cenas não são finalizadas, a memória dos cheiros permanece suspenso, intacta, ainda que ofegante, mas há uma permanente necessidade do que é singular, um perfume único talvez, pois “o cheiro sim, cada um tem o seu diferente do outro, o cheiro logo te diz sem equívocos o que interessa saber, não há palavras nem informações mais precisas do que aquelas que o nariz recebe” (CALVINO, 2010c, p. 14). O conto se estabelece efêmero e instável. Passageiro como se faz a inconstância dos odores, a vírgula é uma pausa quase inexistente: são sequências de palavras, imagens, aromas que trazem ao texto o ritmo, a sensação de que tudo é um conceito de volume, indefinido e preciso. O nome permanece como nuvem de fragrâncias lexicais; os vocábulos não se bastam em si, ora esquecidos, ora recuperados, alimentam a tentativa fracassada desse narrador que “gostaria de ter um mundo sem nomes” (p. 19).

O caminho sensorial traçado por Calvino neste conto mostra-se ambivalente com as impressões deixadas pelos protagonistas que reconhecem a procura de uma memória parca, porém assertiva. Sabe-se o cheiro, mas não se sabe a forma dele, tal como percebemos ser a essência olfativa, “O nome, o nariz” nos provoca, exatamente, o lugar da precisão e a ausência das certezas. Os personagens lidam com o impalpável a fim de questionar a necessidade dos outros sentidos, evocados no conto. O significado escapa diante da consistência de um significante e o conto sobre o olfato traduz as discussões sobre a forma, recuperada por meio, fundamentalmente, da visão.

A interdependência criada entre os sentidos mantém-se ao longo de toda a obra. Essa proeminente condição não se reduz em nenhum dos textos que compõem *Sob o sol-jaguar*, pois

em todos eles percebemos a intenção de relacionar os sentidos a partir de uma organização da narrativa que, naturalmente, evidencia um deles. Parece-nos que os três contos abrigam uma discussão acerca do encontro, o qual se dá por meio da exploração de um dos sentidos: é preciso aguçar, apurar uma sensação para que ela retenha na experiência sua melhor performance sensitiva. Os sentidos atuam como mediadores metamorfoseando as relações de afeto, procura e busca presentes em cada conto: seja o perfume, seja Olivia, seja a escuta de um rei, Calvino nos convida a pensar sobre os objetos, e circunstâncias a que se direcionam seus personagens na obra. Um perfume, um nome e um índice constelam o tema do olfato; um amor, uma comida e um signo agregam saber ao paladar; um rei, um pensamento e uma significância rascunham o tema da audição. O desejo de se preencher o vazio inerente aos protagonistas revela a estratégia sensorial utilizada por Calvino, na qual as alegorias, sinestesias e metáforas relacionadas a cada sentido são tidas como enlace das fronteiras entre os personagens e o mundo não material que os cerca.

“Um rei à escuta”: vozes para se ouvir

É muito possivelmente em “Um rei à escuta” que Calvino bem realiza a passagem da voz ao mundo individual, intransferível e subjetivo que é a escuta. O último conto presente em *Sob o sol-jaguar* trata do sentido da audição, indicando a passagem do termo “ouvir” ao termo “escutar”, uma proposta de escuta de si mesmo que é transferida aqui à voz do narrador, o único enunciadador da narrativa, que atua também como o conselheiro do rei. Dentro de um palácio, um rei recebe advertências e recomendações de seu conselheiro, o qual lhe descreve uma lista de atitudes a serem mantidas e cumpridas, assim como princípios a serem seguidos e pensamentos com os quais o rei não deveria se identificar. De maneira espiralada, porém progressiva, o conselheiro elabora um discurso um tanto labiríntico, indo e voltando a alguns temas, espaços e argumentos, elaborando-os de modo mais alegórico, com certa tonalidade metafísica.

A arquitetura do palácio, os vários ambientes e as pessoas que ali habitam formam imagens ligadas a ruídos, rumores, barulhos e sons para que sejam percebidos e consentidos

pelo soberano. No entanto, o tom de ordenança e advertência é progressivo, uma vez que o rei precisa saber reconhecer os rumores do palácio: “você escuta o tempo que corre: um zumbido semelhante ao vento; o vento sopra nos corredores do palácio ou no fundo de seu ouvido. [...] basta entender o ouvido e aprender a reconhecer os ruídos do palácio, que mudam de hora em hora” (CALVINO, 2010c, p. 62); o rei precisa diferenciar os suspiros e respiros dos arredores: “no grande lago de silêncio em que você flutua desembocam rios de ar movidos por vibrações intermitentes; você as intercepta e decifra, atento, absorto [...] na região mais interna do palácio-ouvido, do seu ouvido; o palácio é o ouvido do rei” (p. 64). Do mesmo modo, o rei precisa ainda atravessar os muros e ouvir a cidade: “quando tudo está parado no palácio, a cidade se move, as rodas giram pelas ruas, as ruas correm como raios de rodas, os discos rodam nas vitrolas, a agulha arranha um velho disco [...] a cidade é uma roda que tem como eixo o lugar em que você está imóvel, escutando” (p. 74). De repente, o rei passeia entre os sons que capta e ouve uma voz que canta: “mas é impossível conter-se. Há uma parte de você que está correndo ao encontro da voz desconhecida. Contagiado por seu prazer em fazer-se ouvir, gostaria que sua escuta fosse ouvida por ela, você também gostaria de ser uma voz, ouvida por ela como você a ouve” (p. 80). A partir dessa tentativa de encontro da voz que canta, a narrativa é regida por uma sequência de pensamentos e imagens subordinadas ao discurso imperativo do conselheiro que adquire um ritmo mais invasivo: “ofegue, ofegue, sob o céu escuro parece que só se ouve o seu ofegar, o crepitar das folhas sob seus pés que tropeçam [...] há tanto tempo você está andando na mais completa escuridão, perdeu qualquer ideia de onde possa estar. Apure o ouvido” (p. 85). Em uma detalhada divagação, o conto persegue uma narrativa descritiva que consolida a escuta do rei, mas não o seu pensamento e as suas ações; a voz do rei é sufocada, ainda que nos respiros do texto, seja possível percebê-la lúcida e vibrante.

Mais uma vez a inversão da fórmula é apresentada: se em “Um nome, um nariz”, os personagens buscavam o feminino perfeito para o perfume único de que se recordavam; em “Um rei à escuta” sequer ouvimos a voz do rei, há somente um extenso dedilhado de palavras que orquestram seu pensamento, invertendo assim o princípio fundamental sob o qual o conto foi construído: uma inversão da prática da escuta psicanalítica. Não é o rei quem discursa, pelo contrário, ele se coloca na poltrona psicanalítica, ainda que seja ele mesmo o motivo de todo o

discurso de seu conselheiro. O rei ouve. E o silêncio do ouvir é também um falar. “Um rei à escuta” é um conto que surge da parceria entre Calvino e Luciano Berio, em 1977, influenciado pela publicação do verbete “Escuta”, escrito por Barthes e Roland Havas e publicado na *Enciclopédia Einaudi*. As vozes no conto de Calvino e Berio aproximam-se do ensaio de Havas e Barthes, o qual textualiza, aos moldes barthesianos, as questões da audição traduzindo-as em três pilares conceituais: a escuta como índice; a escuta enquanto decifração de códigos, captura de signos; e a escuta da significância, na qual permeiam as relações com o inconsciente. A última escuta é, pois, a que melhor assegura o desenho narrativo proposto por Calvino, uma vez que é uma escuta ligada ao tema da psicanálise.

Para Havas e Barthes, a escuta está, inicialmente, associada a um princípio animalesco, cuja função fisiológica de captar um rumor está condicionada ao conceito de ouvir, que por sua vez dirige a atenção do indivíduo que ouve, colocando-o em estado de vigilância, alerta, decisão. A escuta está para o homem, assim como a noção de perigo e atenção está para o animal. Nessa primeira conjuntura do ouvir, os autores percebem que a audição atua enquanto um índice, o qual muito se aproxima do conjunto arquitetônico no qual o rei se insere, em seu primeiro momento: reconhecer e identificar os rumores do palácio e arredores, uma vez que “o palácio é uma construção sonora que ora se dilata ora se contrai, estreita-se como um emaranhado de correntes. Você pode percorrê-lo guiado pelos ecos, localizando rangidos, assobios, imprecações, seguindo respiros, sussurros, rosnados, gorgolejos” (CALVINO, 2010c, p. 68). A escuta territorializa-se e, portanto, lida com as questões fronteiriças entre o indivíduo e o outro – tal como o olfato, a audição é também um sentido de volume, incaptável pelo tato, apenas pela presença insistente e instável –; “o palácio é o corpo do rei” (p. 68), que, por sua vez, é o corpo de quem está atentamente à escuta desse corpo que não se move pelo espaço físico, mas move-se pela memória espacial em torno do palácio. Ouvir o conselho desse narrador traz ao rei uma condição subordinada, que por sua vez respalda a imagem do palácio-corpo enquanto território invadido pela advertência alheia.

O segundo pilar da escuta desconsidera o paralelismo homem e animal, a favor de uma escuta íntima, construída e fundamentada em códigos da linguagem. O sentido da audição

orquestra-se a partir de pausas e sons: “o palácio é uma urdidura de sons regulares, sempre iguais, como a batida do coração, do qual se destacam outros sons discordantes, imprevisíveis” (CALVINO, 2010c, p. 69). Tudo aquilo que corporifica ondas sonoras alimenta o conceito de paradigma: não há linguagem sem ritmo. Ora, pois segundo Barthes, “o que é escutado já não é o *possível* (a presa, a ameaça ou o objeto de desejo que passa sem prevenir), é o *mistério*: aquilo que, escondido na realidade, só pode vir à consciência humana através de um código, que simultaneamente serve para cifrar esta realidade e para decifrá-la” (BARTHES, 1990, p. 220). À proposta de se pensar a escuta enquanto mistério une-se a provável tessitura de torná-la código, signo decifrado, “são sinais traduzíveis num código? Alguém está formando letras, palavras? Alguém quer comunicar-se com você, tem coisas urgentes para dizer-lhe?” (CALVINO, 2010c, p. 72). A segunda escuta provoca e requer sentido, pede organização, altera irregularidades tornando-as mensagem. É a escuta do rei que ouve as pausas, lê as interrupções reticentes do discurso de seu conselheiro, traz sentido aos seus soluços, irrompe em jejum o seu gozo. A escuta da intimidade segue semelhantemente ao fluxo de consciência, as interrupções metamorfoseiam-se em imagens, signos que se desdobram em outros índices no conto. Gradualmente, o conselheiro traduz o silêncio de seu ouvinte, discorre apontando as dissonâncias: “a você próprio que anda ouvindo, é dentro de você que os fantasmas ganham voz. Algo que não consegue dizer nem a você mesmo trata dolorosamente de fazer-se ouvir...” (p. 74). De repente, o rei também é um emissor em sua escuta, ambos dialogam no silêncio que lhes configura a comunicação: para Havas e Barthes, tal como para o rei e o seu conselheiro, a escuta é um motivo psicanalítico.

Os autores consideram que a terceira e última escuta é aquela simultânea e particular, cujo elemento maior é o inconsciente. O silêncio também é voz, “a qual é única e inimitável, mas talvez num outro modo diferente da pessoa: poderiam, voz e pessoa, não se parecer [...] a voz poderia ser o equivalente daquilo que a pessoa tem de mais oculto e de mais verdadeiro. É um você próprio sem corpo que escuta aquela voz sem corpo?” (CALVINO, 2010c, p. 79). No conto, é evidente que a voz atua como canal de articulação entre o corpo e o discurso, que por sua vez evoca o principal elemento do inconsciente: a palavra, o significante. Para Havas e Barthes, “a escuta da voz inaugura a relação com o outro; a voz, que nos faz reconhecer os

outros (como a letra sobre um envelope), dá-nos a conhecer sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro” (BARTHES, 1990, p. 224), a interdependência entre voz e escuta assume em si um pressuposto relacional, que é o desejo do outro, pois “qualquer imagem que você tente atribuir a ela em sua fantasia, a imagem-voz será sempre mais rica” (CALVINO, 2010c, p. 79). Um rei à escuta de si e do outro, um rei à procura de si e de uma voz, muito possivelmente aquela que lhe pertence. As vozes do texto se confundem, ora é o rei quem diz, ora é o seu conselheiro, circundando uma narrativa que unifica a própria polifonia que é o inconsciente, a terceira voz procurada pelo rei.

Mais uma vez, Calvino embriaga as tensões sobre as individualidades dos sentidos. O conto não é estático em suas leituras e desdobramentos: a audição afirma a importância da visão, é um vestígio olfativo, quicá uma comida fria em estado de rejeição. Os sentidos manobram seus personagens para que se ouçam, produzam significâncias, e assim “as duas vozes [seguem] ao encontro da outra, sobrepõem-se, fundem-se, assim como você já tinha ouvido que se uniam na noite da cidade, seguro de ser você a cantar com ela. [...] É inútil tentar segui-las: estão se tornando um sussurro, um cochilo, dissipam-se” (CALVINO, 2010c, p. 88). O conto “Um rei à escuta” e o ensaio de Barthes e Havas formam um seguimento de dupla referência: um à escuta do outro, vozes que saltam à teoria produzindo uma escuta livre, a escuta em liberdade que atua, circula e reage a si, como “a noite que escuta a si mesma” (p. 86).

Segundo Scarpa, é assim que a literatura de Calvino é construída: atravessando uma trajetória de escuta, desdobrando sua liberdade em permuta, na qual o objeto se torna imagem, que por sua vez irradia um significado “e é neste momento que se destaca o salto característico das últimas obras calvinianas, do mundo escrito (a matéria) ao mundo não escrito, ao símbolo, ao mito” (SCARPA, 1999, p. 157).³² Tememos afirmar, tão precocemente, que *Sob o sol-jaguar* discute, em sua raiz narrativa, o abandono da matéria, em virtude da aproximação literária do mundo sensível que garante a experiência simbólica por meio da imagem. A perseguição aos temas simbólicos é, por vezes, um discurso retomado nos romances de Calvino; no entanto, nas obras da última fase do autor, que inclui *Palomar* e *Sob o sol-jaguar*, livros que contemplam

³² No original: “Ed è in questo momento che viene spiccato il salto caratteristico delle ultime opere calviniane, dal mondo scritto (la materia) al mondo non scritto, al simbolo, al mito”.

estritamente o gênero dos contos, percebemos um minimalismo que exerce, exponencialmente, a narratividade acerca da imagem e do mito, ao contrário de outras obras, nas quais o fazer e a ação servem à ocupação do protagonista. Poderíamos considerar que, a partir da tese de Scarpa, as obras da primeira fase de Calvino indicam uma narrativa de significação, enquanto as últimas, diante do caráter simbólico e imagético em sobressalto, apontam para narrativas de significância. Em confluência a essa ideia, percebemos que a rede teórica do autor estabelece o próprio alicerce de sua obra literária, configurando uma espécie de metarreferenciação, a qual retém os desdobramentos que reconhecemos nas críticas sobre sua literatura, de tal maneira que é possível afirmar que as características das conferências sobre Exatidão, Rapidez e Visibilidade, presentes em *Seis propostas para o próximo milênio*, atuam como estratégias estilísticas afim de consolidar, transgredir e acentuar as questões acerca desse universo mítico transbordante na literatura calviniana.

“Sob o sol-jaguar”: sabores para aproximar

No conto sobre o paladar,³³ como já anunciado anteriormente, o casal de turistas, ao viajar para o México, redescobre a potencialidade de seus sentidos a partir da comida, o que, por consequência, contribui para a própria definição de sentimento afetivo entre os dois. O paladar intercepta toda a obra: a comida é subsídio para que o narrador anuncie sua percepção de Olivia, e esta por sua vez reelabora suas verdades e definições, aparentemente tão rígidas e intransferíveis acerca do mundo. Aqui, Calvino reverbera sua percepção de mundo escrito e mundo não escrito: o território mexicano e sua matéria arquitetônica e gastronômica sustentam o totem afetivo de que trata o conto, os vazios, as perdas e o reencontro dos protagonistas. O canibalismo asteca mencionado no conto retém o preâmbulo subjetivo e aparente que encontramos no simbólico canibalismo amoroso, o que permanece dito surge com a apropriação das imagens construídas a partir do diálogo entre Olivia e seu marido.

³³ Não muito diremos acerca de “Sob o sol-jaguar” neste capítulo, porém nos cabe realçar a dimensão polivalente dos sentidos que pretendeu Calvino acertar em sua produção literária.

A narrativa ambienta-se na cidade de Oaxaca, no México, para onde um casal de europeus³⁴ viaja a fim de retomar o princípio amoroso de sua relação, isto é, redescobrir-se e ressignificar suas impressões, suas verdades e desejos, à medida que lhes é possível vivenciar a cultura mexicana.

O conto é narrado pelo marido de Olivia. Do casal protagonista sabemos apenas o nome da esposa, que se mantém sob o foco e as fantasias do narrador apaixonado. Ele percorre longas linhas oscilando entre os momentos turísticos da viagem ao México e as descrições do corpo, das emoções e do pensamento de sua mulher. Temos, assim, ora um ambiente que reúne o desejo de saber sobre a história mexicana, sua arquitetura e suas comidas, ora um narrador que encontra “de novo necessidade de olhar nos dentes dela [de Olivia]” (CALVINO, 1995, p. 50) e descrevê-la em seus detalhes: “naquele momento, de seus lábios surgiu a língua úmida de saliva, e logo se retraiu, como se ela estivesse saboreando algo mentalmente” (p. 50). Para o narrador-personagem, o seu desejo é o que circunscreve a figura de sua esposa (ao passo que, para Olivia, é o México o foco de sua atenção). Calvino acentua, desse modo, o matiz erotizado do conto: os eventos rodeiam, de alguma maneira, a temática do amor e da comida, mas também da cultura, da arquitetura e do modo de viver que tornam o conto uma oscilação entre o sabor do corpo e o saber construído pelo outro; em ambas as circunstâncias é o desejo de reconhecer-se e a sedução pelo exótico e pelo diferente que estão emaranhados no discurso da obra. Seria possível dizermos, assim, que a viagem para Oaxaca responde a uma necessidade de reavivar o eros adormecido do casal. E de tal modo, não menos interessante se torna provar o amor que um sente pelo outro diante do cenário afrodisíaco do México.

Para falar sobre o paladar, portanto, será preciso ir ao México e, nas contradições alegóricas desse país, pensá-lo por meio do tema da primeira conferência de Calvino realizada em Harvard e publicada, em 1988, no livro *Seis propostas para o próximo milênio*. O capítulo intitulado “Leveza” sintetiza a concepção da imagem por binômios. Em contraposição ao leve, à pena e à pluma, está o pesado, o pássaro e a pedra. A leveza, aqui, nos remete à oposição das características de Olivia e seu marido no conto “Sob o sol-jaguar”, personagens que dividem a

³⁴ Não se trata de um casal de exploradores e não estão à procura de casa ou trabalho; são turistas que se propõem ao deleite, à experiência, à possível ruptura de seus paradigmas a partir das interferências sensoriais.

experiência do sabor e da partilha do conhecimento na obra. A viagem é narrada pelo homem que descobrirá os temperos da exótica e apimentada cozinha mexicana por meio da sensibilidade e da delicadeza de sua esposa, curiosa por entender as origens do sabor do alimento, da cultura e da arqueologia daquela cidade, nos fazendo perceber que a comida é um gesto arraigado ao conhecimento. Há, para isso, certa afinidade que reelabora o sentido da narrativa: o reencontro com o prazer que os une, o qual se dá na cozinha mexicana:

[...] a cozinha mexicana com toda a sua audácia e fantasia [era] necessária para que Olivia pudesse alimentar-se de mim com satisfação; os sabores mais acesos eram o complemento, ou melhor, o meio de comunicação indispensável como um alto-falante que amplia os sons, para que Olivia pudesse nutrir-se de minha substância (CALVINO, 2010c, p. 52).

Peso e leveza se contrapõem num jogo sensorial que rapidamente intensifica a tensão da narrativa. Algumas comidas típicas, tais como *ensalada de nopalitos*, o doce de *maguey*, a tequila com *sangrita*, o guacamole, o *guajolote con mole poblano* atuam como o ensejo material de algo que é dado por meio do arranjo da linguagem entre os personagens, espelhando suas ações nas receitas afrodisíacas de longo preparo e lenta digestão. Dizer, ouvir e comer são o substrato necessário de uma comida arraigada à tradição que, sutilmente, se desprende das ruínas desse antigo México, devolvendo aos personagens a possibilidade de provar de “aromas mais sutis que é preciso saber captar” (CALVINO, 2010c, p. 52). No conto, o reconhecimento do outro chega a esses personagens pelos sentidos da boca, despertando primeiramente nos lábios e no corpo, e não apenas no intelecto e na razão, o eros adormecido do casal. Há, sim, uma surdez e uma cegueira afetivas que os envolve e, somente a nutrição alegórica, multicolorida e hiperbólica da cozinha mexicana abstrai os elementos de densidade do casal e os reinsere como desejo de Olivia: “o desejo que ela inteira exprimia era o de comunicar-me o que sentia: comunicar-se comigo por meio dos sabores ou comunicar com os sabores por meio de um conjunto duplo de papilas, o seu e o meu” (CALVINO, 2010c, p. 37). A comida mexicana, sua sensualidade e seu caráter afrodisíaco funcionam, assim, como metáfora para o que se concebe por paladar na obra; pois que a linguagem rarefeita do casal se refaz à medida que o sentido gustativo se apura, e se torna o próprio conjunto de papilas do casal, isto é, articula-se enquanto linguagem e assume sua dimensão corpórea, comunicativa, significativa para os personagens.

Territórios em exploração, o tema da experiência com a comida e a sobreposição da sapiência à ciência determinam o legado do saber e do sabor que se presentifica no conto. Existe uma seleção de ingredientes, pratos e receitas para uma refeição, e, muitas vezes, o desejo de comê-los, que não vem justificado por Olivia. Tal reunião de cenas culinárias constrói um ritmo pouco rabelaisiano para o conto, ainda que suficientemente rico, guloso e faminto para nos permitir decifrá-lo. Se para Barthes e Havas, a escuta não é mais uma possibilidade e sim um mistério, o paladar também assim o faz. O exótico se desconstrói em cada mordida, uma vez que assim o mistério diante do diferente se desfaz, descolonizando-se com a experiência singularizada dos sentidos. É, portanto, por meio da presentificação poética do paladar que o autor projeta em definitivo, nesse conto, sua escritura sobre o tema do prazer, do reencontro, que por ora melhor se define como *prazer gustativo*.

Eros e comida combinam-se de maneira exclusiva no conto de Calvino, as imagens de comida desdobram-se nas imagens de Olivia apontadas pelo narrador. O alimento e o feminino agregam-se, contemplam simbioticamente um apetite insaciável proveniente da fome de saber e da fome de comer. “Sob o sol-jaguar” propõe uma abordagem singular sobre as relações humanas por meio de um enredo que contempla a viagem de um casal em busca de retomar uma cumplicidade perdida, uma comunicação recíproca, um amor adormecido. O conto realça, à luz da parceria eros e alimento, uma literatura atravessada pelo desejo de amar, usando dos efeitos simbólicos da comida como instrumento sinestésico para tal.

Certa satisfação individual localizada na fome do saber (representada pela personagem Olivia) e na fome de recuperar o amor de sua esposa (representada pelo narrador, que é o marido de Olivia) tangencia o binômio eros-comida. Famintos por alimentos diferentes (o sexo, a comida, o conhecimento), a definição do verbo “saborear” em “Sob o sol-jaguar” se torna incrivelmente distinta à medida que conhecemos os protagonistas, uma vez que suas experiências transferem ao “sabor” daquilo que comem a necessidade singular de afeto e de prazer transpárecida seja por Olivia, seja por seu marido. Para se tratar dessa fome, é preciso ter o desejo de saciá-la, e esse é um vetor que direciona nossas reflexões no âmbito poético do espaço e do corpo, signos que se pluralizam à medida que o conto parece unificá-los.

Olivia é a personagem que faz a passagem entre o regime do pensamento e a entrada dos sentidos como porta para as significâncias corporais. Olivia é gulosa, é amante dos sabores, das delícias exóticas e não descobertas daquele México visitado. É ela quem deseja saber o segredo das receitas, o nome dos pratos, a história das cozinheiras dos conventos, os rituais de canibalismo e a comida dos astecas. Olivia imprime a velocidade do saber em todas as esferas que possam lhe atribuir o sabor. O corte significativo que essa personagem traz ao longo do conjunto de obras da última fase de Calvino é também o que nos traz a possibilidade de pensar a atuação do narrador do conto, que será a balança oposta dessa figura feminina que eleva o tom afrodisíaco da narrativa. Enquanto Palomar é um personagem da observação e do trabalho mental, Olivia é transferida ao trabalho do pensamento e do corpo, já seu marido reflete e está atento ao exercício empírico sensorial, no qual o corpo é exclusivamente o suporte para o saber, as verdades e os julgamentos elaborados. É o narrador de “Sob o sol-jaguar” que efetua o saber através dos sentidos, é ele quem tende a preencher as fraturas dos questionamentos de Olivia, fazendo-o a partir de imagens relacionadas ao ato de comer. As cenas de comida que são interceptadas pelo narrador e por Olivia recebem um parecer sempre distinto para cada um dos personagens: se para ela, toda comida vem carregada de história e de memória; para o narrador, a comida é o instante do mastigar, é o resultado de um trabalho presente que retifica nossa sensação de prazer ou de desconforto.

A experiência do saborear sugere o pressuposto de que a comida não é meramente ilustrativa. O afeto, o desejo, a antropofagia são temas que aparecem por meio das imagens dos figos da Índia e das pimentas presentes na cozinha mexicana: são esses alguns elementos de que Calvino dispõe para nos permitir traçar uma reflexão que abraça a necessidade de se discutir o paladar como um sentido não menos importante que os outros. Muitas metáforas que envolvem a comida não falam sobre o alimento, mas buscam nesses *containers* um espaço suficientemente preciso para meditar sobre nossas oscilações entre o querer, o poder e o saber saborear nossas experiências e nossas relações com o mundo.

Os contos de *Sob o sol-jaguar* guardam uma percepção cuidadosa e intimista acerca dos sentidos. A audição, o olfato e o paladar esvaziam a pretensa soberania de um deles, pois todos são meticulosamente explorados e alicerçados em sua função primordial, seja nos planos do espaço e

tempo dos contos, seja a partir da participação e atuação dos sentidos de modo aguçado, ou por aguçar, em seus personagens. O conjunto da obra nos permite vislumbrar uma sóbria comunicação entre os sentidos, ainda que nos façamos sempre embriagados diante de nossas sensações, não as percebendo. Talvez por isso, rege neste Calvino menos calculista, uma tendência natural de trazer a experiência sensorial como código poético e semiótico dessas três narrativas. Inflexões sempre subjetivas que não podam, mas toleram e florescem um pensamento menos estruturalista no qual a linguagem atua como obstáculo, e não veículo (SCARPA, 1999, p. 83).³⁵ Pois que enquanto veículo, o exercício narrativo transporta o signo; mas como obstáculo, é preciso decifrar e solucionar as imprecisões sobre as quais o sentir se nega, uma vez que o gozo do trabalho da escrita realça a dificuldade narrativa para manifestar o corpo e suas sensações enquanto tal. Nessa obra de Calvino reside, portanto, a tentativa afirmada de se trazer uma escuta apurada e sem ruídos sobre as narrativas do corpo e a forma de se fazer ser dito, saboreado, inalado.

³⁵ No original: "In Manganelli il linguaggio cerimoniale e fastoso è il mezzo attraverso il quale si manifestano il corpo e l'inconscio, mentre il Calvino quello stesso linguaggio non è un veicolo ma un ostacolo".

2 Lânguida língua: contornos e devoramentos

Desenhar Olivia, devorar Olivia, delinear Olivia. Se o narrador de “Sob o sol-jaguar” se propõe a definir essa personagem com a mesma intensidade de seu apetite, é desse modo que encontramos o ensejo para este capítulo: fome, apetite e desejo misturam-se à moda de um canibalismo disforme, o qual, mais alegoricamente, participa do conto paralelamente às práticas alimentares que ali sucedem. Afrodisíacos, odores, receitas e pimentas cotejam a atmosfera gastronômica que circunda uma busca incessante pela descoberta, o reconhecimento, o desvelamento de um sabor: o de Olivia, o do narrador; do canibal vencido e vencedor; do sujeito e do objeto. A comida é o eixo e o corte deste capítulo, de modo que a partir dela sondamos as sensibilidades sensorial e relacional de Olivia e seu marido e, com ela, percebemos o quão mutável, metafórico e subjetivo é o paladar dos indivíduos deste casal. A que experiências gustativas estão suscetíveis? E o que elas lhe revelam, ou revelam sobre eles?

* * *

2.1 Um paladar tagarela: à escuta da saliva

É preciso saciar a fome, descobrir os sabores escondidos e esquecidos. O reencontro à mesa e à cama restaura a vitalidade do próprio paladar, ou será do gosto? A escuta é atenta: salivar a palavra não é o mesmo que engolir e mastigar. A mulher retém um sabor incomum, e disso faz surgir um saber sobre o seu cozinhar. É mito. Combinam-se, assim, eros e canibalismo, falar e comer, ouvir e sentir, a fim de debulhar, catar, espetar, temperar, lambe e cuspir as alegorias das cenas de comida que se colocam à mesa do sol-jaguar.

* * *

Olivia e seu marido haviam chegado há pouco no hotel, um antigo convento, na cidade de Oaxaca, México, onde ficariam hospedados por aqueles dias. Encontraram um quadro logo

na entrada, no qual figuravam um velho padre e uma jovem freira que, ao longo de trinta anos, viveram uma história de amor, finda com a morte do padre e o precoce adoecimento da abadessa. Pouco depois, esta também morreu e o reencontrou no céu. Logo abaixo do quadro, havia uma legenda, assim compreendida pela protagonista:

Olivia, que sabia o espanhol melhor que eu, ajudou-me a **decifrar** a história, sugerindo-me a tradução de algumas expressões obscuras; e foram essas as únicas palavras que trocamos durante a leitura e depois, como se nos encontrássemos diante de um drama, ou de uma felicidade, que tornava qualquer comentário fora de propósito [...]. Assim trato de descrever o que me acontecia: o sentido de uma carência, de um **vazio devorador**; não posso adivinhar o que estivesse pensando Olivia, dado que silenciava [...]. Depois Olivia falou. Disse: “Gostaria de comer *chiles en nogada*” (CALVINO, 2010c, p. 32, negritos nossos e itálico do original).

A primeira cena do conto “Sob o sol-jaguar” retém dois verbos que contracenam e constroem a personagem Olivia: “decifrar” e “devorar”. Protagonizando o enredo junto de seu marido (o narrador do conto), Olivia é quem transitará entre o devoramento e o jejum; o decifrar e o codificar; o falar e o silenciar. O seu interlocutor (o narrador e marido) em grande parte das cenas diz poucas palavras, mas é ele quem tece o enredo, quem elabora os contornos de Olivia, quem fará as descrições das comidas e dos cenários. O casal que acabou de chegar ao México está com fome, e é assim que sabemos a que fim veio Olivia: comer, degustar, saborear, devorar. E não somente, pois Olivia é curiosa, tudo quer saber, tudo questiona, é a personagem da tradução, das comunicações, da enunciação, que decifra antes, durante e depois do seu devoramento.

No conto, os dois personagens seguem pelas ruínas astecas, pelos templos onde se realizavam rituais de canibalismo, pelas igrejas barrocas e pelo centro gastronômico, onde comem e passeiam entre os aromas e gostos da gastronomia mexicana. Outros personagens surgem: são interlocutores deste casal que pouco conversa entre si, pouco se olha, são acompanhantes um do outro, mas não são companheiros. A viagem ao México muito se aproxima de uma tentativa de acordar o eros adormecido do relacionamento, que parece ter perdido sua essência inscrita no campo do prazer, do amor e do erotismo, talvez sendo evocada através das imagens de comida ali apontadas. É com o paladar, portanto, que o casal descobre seus modos de dialogar: um reencontro do saber com o corpo.

O cenário é permeado pelas observações e questionamentos de Olivia. Enquanto não está comendo, Olivia está falando. Michel Serres, na obra *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados* (2001 [1985]), afirma a existência de três línguas: a tagarela, a sensitiva e a amorosa.³⁶ Para Serres, a língua tagarela é a faladeira, armazenadora, que não percebe o que diz e o que come, apenas enuncia. É a língua que confessa, uma vez que o segredo não lhe convém guardar, pois “as palavras amontoam-se nos léxicos, o alimento congelado acumula-se nas câmaras frias [...] os perfumes e os sabores passam, evaporam-se, efêmeros” (SERRES, 2001, p. 157), tal como vemos ocorrer com Olivia: aquela que, a perguntar as receitas, em busca dos segredos das cozinheiras dos conventos, quer saber se as freiras passavam os dias na cozinha, “imaginando vidas inteiras dedicadas à busca de novas misturas de ingredientes e variações nas dosagens, à atenta paciência combinatória, à transmissão de um saber minucioso e pontual” (CALVINO, 2010c, p. 34). Já a outra língua, a sensitiva, é de “gosto simples, rudimentar, pobre qual uma razão, distingue apenas quatro ou cinco qualidades, o doce, o amargo, o adstringente, o ácido”, e “o homem de sapiência, camponês ou barão, tem o nariz apurado, o ouvido fino, para captar o instante” (SERRES, 2001, p. 157). Muito dependente das ações da saliva e do olfato, esta língua conjuga-se com o verbo “mastigar” e encontra o sabor. Olivia usava da língua sensitiva quando estava de boca cheia, justamente por ser “mais sensível aos matizes perceptivos e dotada de uma memória mais analítica onde toda lembrança permanecia distinta e inconfundível” (p. 39). A língua sensitiva vincula-se ao tempo, é também memória, funda, em sua subjetividade, a experiência.

Assim, temos uma língua inesgotável e outra velada; uma pura e outra misturada; uma impulsiva e a outra, analítica. Percebemos que Olivia transita por essas duas línguas, ora perdida e confusa em suas indagações acerca da cultura mexicana, ora deleitando-se ao saborear e analisar as comidas dos restaurantes frequentados. A personagem escapa porém dessa premissa material, na

³⁶ Ao longo do texto, Serres não expõe com precisão ou uma ordenança a definição dessas três línguas. Elas são apresentadas de maneira dissolvida, sem uma categorização. Partindo da própria concepção de sua filosofia dos corpos misturados, o autor traceja lampejos que indicam a eficiência da língua tagarela, a solidez da língua sensitiva e, por fim, a sapiência da língua amorosa (a qual é concebida por “segunda língua”, nome a que fazemos referência no título deste trabalho). A língua tagarela e sensitiva muito se confundem e amalgamam-se ao longo de sua teoria, em contraposição à língua amorosa, a boca de outro ou a língua sapiente, que se distingue menos linearmente que as outras. Sendo assim, é importante ressaltar que a língua sensitiva não corresponde ao conceito de *segunda língua*, mas está nessa “segunda posição” de conceituação, em nosso trabalho, para fins didáticos.

qual cabe apenas essa avaliação da comida e passa à reflexão sobre si neste cenário de abundâncias. Isto é, Olivia reconhece o sabor do outro, da comida, da cultura e da tradição, mas parece não reconhecer em si mesma um sabor, o seu sabor. Para que não se torne refém de seu próprio modo de ver e degustar o mundo, isto é, de suas percepções, haveria nesta personagem, portanto, um gesto intervalar que nos permite reconhecer uma imbricação, ainda que sutil, entre os atos de devorar e decifrar que a constituem. Aparentemente, o que vemos em Olivia é um desejo ininterrupto de ser surpreendida e de reconhecer apenas no outro, o que parece não perceber em si mesma.

Cavaliere retoma a proximidade entre o comer e o falar enquanto uma função comunicativa do alimento (CAVALIERI, 2011, p. 98).³⁷ A autora afirma que

[...] a experiência gustativa para os seres humanos é um ato no qual o prazer de saborear se conjuga com a palavra e é reforçada através do dizer [sobre o alimento] [...]. Em todos os modos, dissertar sobre a comida e a seu propósito é uma atividade na qual a oralidade do gosto se funde e se prolonga na oralidade da linguagem e no prazer de pensar” (CAVALIERI, 2011, p. 96).³⁸

Conforme apontamos, Olivia é a personagem que traduz a condição comunicativa, semântica e imagética do alimento, desenvolvendo ao longo do conto sua apreciação pelo sabor e a exatidão da palavra, ainda que dura e amarga. Para a personagem, “a cozinha é a arte de dar relevo aos sabores com outros sabores [...] mas se *a matéria-prima é insossa*, nenhum tempero pode realçar um sabor que não existe!” (CALVINO, 2010c, p. 53, grifo nosso). Para falar com seu marido – essa “matéria-prima insossa” – Olivia é, naturalmente, áspera, rugosa e quebradiça; ela fala sobre a cozinha e o tempero dos ingredientes como metáfora de seu próprio marido. Olivia não hesita, parece saber, ao certo, todos os sabores que irá encontrar ao longo da viagem, desprezando as possibilidades de partilha que sabemos ser uma característica profícua do ato de comer e não reconhecendo a sutileza dos realçadores de sabor, que, naturalmente, não são perceptíveis à primeira mordida, mas ao longo da mastigação. É como se Olivia

³⁷ No original: “[...] il cibo, scrive Barthes, è ‘un sistema di comunicazioni, un corpo di immagini, un protocollo di usi, di situazioni, di comportamenti’”.

³⁸ No original: “[...] per gli esseri umani l’esperienza gustativa è un atto in cui il piacere di assaporare si coniuga alla parola e si rafforza attraverso il dire [...]. In tutti i modi, discutere sul cibo e a proposito del cibo è un’attività in cui l’oralità del gusto si fonde e si prolunga nell’oralità del linguaggio e nel piacere di pensare”.

[...] ao comer, se trancasse em si mesma mimetizando-se no percurso interior de suas sensações; na realidade, o desejo que ela inteira exprimia era o de comunicar-me o que sentia: comunicar-se comigo por meio dos sabores ou comunicar com os sabores por meio de um conjunto duplo de papilas, o seu e o meu.

“Sente? Conseguiu perceber?”, perguntava com uma espécie de ânsia, como se naquele preciso momento nossos incisivos tivessem triturado um bocado de composição idêntica e a mesma porção de aroma houvesse sido captada pelos receptores da minha língua e da sua. “É o *xilantro*? Não sente o *xilantro*?”, acrescentava, mencionando uma erva que ainda não tínhamos conseguido identificar com segurança a partir do nome local (talvez o aneto?) e da qual bastava um fiapo no bocado que estávamos mastigando para transmitir às narinas uma comoção docemente pungente, como uma **embriaguez impalpável** (CALVINO, 2010c, p. 37, negrito nosso e itálicos do original).

Nessa sequência, é a língua tagarela quem detalha e incide sobre os comentários do narrador. O desejo de falar sobre a comida é mimetizado pelo próprio gesto de comer os ingredientes e os sabores: Olivia fala de suas sensações por meio de questões imperativas, incisivas, que pouco parecem querer realçar um detalhe da composição do prato (neste caso, o *xilantro*), mas fazê-lo ser captado. Muitas vezes, a insistência das perguntas de Olivia, embora pudessem inaugurar um diálogo subjetivo e atraente acerca de um sabor talvez imperceptível, torna-se uma obrigatoriedade para o outro. Um tênue balanço de palavras forma o diálogo entre Olivia e seu marido. Ambos parecem conversar sempre com os dentes cerrados, a língua tensionada, engolindo a seco. A boca está seca porque este encontro é ainda uma “embriaguez impalpável”: Olivia está sempre a perguntar, mas nem sempre aguarda pela resposta; o marido balbucia, mas perde-se nos detalhes do corpo e das palavras de sua esposa. A relação está pouco lúcida, falta tempero, falta a untuosidade do diálogo, a saliva que poderá tornar a embriaguez um princípio também tátil. Sob tal perspectiva, outros matizes do conto são alçados por essa figura do narrador-marido de Olivia, pois não havendo a oportunidade de responder-lhe (diante dos vacilos comunicativos que há no casal), as impressões e os pensamentos que seriam enunciados pelo marido são, pois, compensados pelo narrador, o qual preenche intervalos e apresenta-nos as informações complementares a um possível diálogo entre o casal, mas não necessariamente recupera o que fora dito entre eles.

Em *O óbvio e o obtuso* (1990 [1982]), Barthes apresenta o tema da escuta enquanto um elemento importante acerca da transferência de informações que é construída por meio da audição. Barthes inicia seu ensaio apontando a distinção entre ouvir e escutar, sendo o primeiro

um fenômeno fisiológico e o segundo, um ato psicológico (BARTHES, 1990, p. 217). A partir dessa diferenciação o autor apresenta três tipos de escuta: a primeira é aquela que reconhece ruídos, é uma escuta do alerta; a segunda é atravessada pela leitura dos códigos de escuta, é, portanto, uma decifração de signos; e a terceira é uma escuta subjetiva que transita entre o que se diz e o que se ouve, uma escuta dos interditos.³⁹ Para Barthes, “a escuta da voz inaugura a relação com o outro; a voz, que nos faz reconhecer os outros” (BARTHES, 1990, p. 224) compõe uma corporeidade do falar, isto é “situa-se na articulação entre o corpo e o discurso, e é nesse intervalo que o movimento de vaivém da escuta pode realizar-se” (p. 225). Essa característica da escuta se aproxima do jogo corpóreo e discursivo desenvolvido pelos protagonistas do conto, em que a tagarelice de Olivia é um dos elementos que indicam sua tendência devoradora, enaltecendo os conceitos de língua faladeira e língua sensitiva; o ritmo, o percurso argumentativo, as interjeições e o tom da voz e das palavras de Olivia constroem um reduto sensual da personagem que, por sua vez, incomoda, encanta e contracena com o silêncio e a atenção do marido. Escutar é a característica fundamental do marido, o qual é um observador, um guardador de detalhes; em sua descrição, ele ouve com o olhar e preserva aquilo que venera: os movimentos, as palavras e o sabor de sua esposa, e por isso afirma: “senti de novo necessidade de olhar nos dentes dela, conforme já me ocorrera na descida do jipe. Mas, naquele momento, de seus lábios surgiu a *língua úmida de saliva*, e logo se retraiu, *como se ela estivesse saboreando algo mentalmente*” (CALVINO, 2010c, p. 50, grifos nossos). A cena é mantida pelo silêncio, a salvação é o encontro da tagarelice com a fome e a sede, não há palavra, não há discurso, apenas o gesto da umidade, acelerando e retraindo-se.

De “língua amorosa” Serres chamou essa segunda língua, para a qual “o pudor iguala a sagacidade” (SERRES, 2001, p. 163). É a língua amorosa, ou também língua sábia, que funda, para o teórico, o conceito de mestiçagem, de comunhão, cujo “banquete deveria ter por título: a sapiência e a sagacidade. À volta da mesa só imaginamos línguas sábias” (p. 165). Olivia é quem anuncia essa língua sábia: entre a tagarelice e a sensibilidade de se perceber um sabor, existe uma permissividade ao conhecimento, cuja permanência se faz austera e necessária ao se alimentar,

³⁹ O conceito de terceira escuta é também intitulado, por Barthes, escuta psicanalítica. Ao longo do capítulo, tangenciaremos o uso desse termo, sobrepondo a função dessa escuta que realça a relação entre paciente e analista, à sua terminologia.

ouvir, observar, falar sobre. A personagem anuncia, mas não materializa a língua amorosa, a qual é um princípio conjunto – a sapiência e a sagacidade – que se estabelece à mesa, com a partilha e o acolhimento;⁴⁰ permanecemos, portanto, com a língua sensitiva e a tagarela ao longo de quase todo o conto, à espera de evidências da língua sapiente. A comida para esse casal é sinônimo de poder saber, aprender, saborear, dar-se em integridade: esta “língua úmida de saliva”, “como se estivesse saboreando algo mentalmente”, era a linguagem, o sabor agindo, isto é, o reconhecimento da língua sensitiva que se unia à língua amorosa, ressignificando o desejo contido do casal, que, pouco a pouco, deixava de ser discurso para tornar-se corpo úmido e salivado.

Nasce desse mote, que perdura no conto, a proposta barthesiana acerca da segunda escuta, aquela que decifra os signos, uma vez que “da mesma forma que a primeira escuta transforma o ruído em índice, esta segunda escuta metamorfoseia o homem em ser dual: a interpelação conduz a uma interlocução em que o silêncio do ouvinte seria tão ativo quanto a palavra do locutor: a escuta fala” (BARTHES, 1990, p. 222). A ambiguidade do conceito de Barthes contrai-se em Calvino, à medida que o marido reconhece o desejo de Olivia, isto é, decifra os códigos indicados pela personagem, à espera de descobri-la desejosa de uma ou outra comida, de um ou outro ingrediente, deste ou daquele passeio por Oaxaca. Desse modo, ele perde em objetividade, e assume certa subjetividade na narrativa, porque fala enquanto marido, e não enquanto narrador; aproximando-se de uma escuta que é também sua, subjetiva e interdita, que manobra os seus próprios desejos em prol de um encontro com os desejos de Olivia, ele diria:

[...] era a sensação de seus dentes em minha [sua] carne que estava imaginando, e sentia a sua língua [de Olivia] erguer-me contra a abóbada palatal, envolver-me em saliva, depois empurrar-me sob a ponta dos caninos. Estava sentado ali na frente dela mas ao mesmo tempo me parecia que uma parte de mim ou eu inteiro estivesse contido em sua boca, triturado, dilacerado fibra por fibra. Situação não completamente passiva, pois enquanto era mastigado por ela sentia também que agia sobre ela, transmitia-lhe sensações que se propagavam das papilas da boca para todo o corpo, que cada vibração sua era provocada por mim: era uma relação recíproca e completa que nos envolvia e arrastava (CALVINO, 2010c, p. 51).

⁴⁰ O desfecho do conto, quando os personagens banqueteiam as gorditas *pellizcadas con manteca* (CALVINO, 1995, p.54), apontam, finalmente, a concretude da língua amorosa, uma vez que o casal se alimenta e, à medida que a comida os satisfaz, outras centelhas de sabores, que compreendem o diálogo, o sexo e a perspectiva de uma outra linguagem do casal, mobilizam o cenário da narrativa.

Se a escuta fala, decifrar Olivia transpõe exatamente essa oscilação de sentidos, que levam o narrador à construção de si e de sua esposa. O desejo mutuamente contido dos personagens, algo que configuraria uma reciprocidade entre o casal, é interrompido pelas tentativas de entendimento e coerção de Olivia, que validam a sua indiferença em relação ao próprio companheiro, uma vez que ela se sente um tanto mais motivada pelas informações históricas e culturais difundidas pelo turismólogo Salustiano Velazco (que acompanha o casal no roteiro turístico), assim como pelo prazer em comer e falar sobre suas experiências gustativas em cada refeição, o que torna o marido um mero companheiro de viagem. A presença de um interlocutor (que seria o marido, ou mesmo o turismólogo) interfere no processo de escuta de si de Olivia, uma vez que sua pretensa necessidade de estar sempre dizendo algo mata o efeito, as possibilidades e as ligaduras que flexibilizam os signos de afeto em reconstrução pelo casal. Entre uma palavra e outra existem espaços menos protegidos pela intuição (BARTHES, 1990, p. 228), e por isso, mais presos à dureza de Olivia que devora o silêncio, a fim de não se deixar ser decifrada, contribuindo para o tensionamento da narrativa. Vemos assim que há um processo ambíguo na narrativa, no que diz respeito a essa escuta e esse reconhecimento de si, uma vez que sabemos muito sobre Olivia, mas quase sempre pelas lentes e palavras de um narrador que está, a todo tempo, desejando e venerando sua esposa. Desse modo, as impressões de Olivia misturam-se às descrições que lhes são elaboradas e, por tal perspectiva, encontramos uma personagem mesquinha e generosa, sensual e arrogante, cobiçada e intolerante. Em contrapartida, é a partir do modo de descrever Olivia (seja seu temperamento, sua aparência física ou seus prováveis pensamentos) feito pelo narrador que somos convidados a conhecê-lo, ou seja, é por meio de um discurso sobre o outro (Olivia) que compreendemos a natureza máscula, complacente e companheira desse sujeito (o marido, o narrador). Embora esse jogo de espelhos seja refutado por Olivia (porque esta não deseja alguma proximidade afetiva), ao longo do conto vemos que o marido, por oposição, deixa-se ser revelado. Entendemos, assim, que Olivia não se ouve, mas é singularmente escutada pelo marido, o qual é também o responsável por construir e contribuir com a imagem que acessamos sobre ela; além disso, a personagem também parece não se sensibilizar acerca dos desejos do marido, efetivando um sentimento indiferente, adormecido, que configura um marido como um ser “insípido” (CALVINO, 2010c, p. 52). O narrador reclama uma escuta cuidadosa de Oliva, a qual é persuadida pela sinestesia gastronômica e deixa-se levar

por sensações sempre mais próximas da língua sensitiva e tagarela que da língua sapiente a qual acolheria, em alguma instância, a sua própria insipidez, bem como os reclames *sutis*, *discretos* e *contidos* do marido. Diante disso, parece que Olivia está atuando às avessas, pois, na insistência em ser ouvida, ela prefere falar, e, à medida que fala, distancia-se de seu próprio sabor, protelando, sobremaneira, o aparecimento da língua sapiente.

A língua amorosa fala de uma escuta degustativa, que surge com os preparos de um cozimento lento, pleno de detalhes, de colheitas do olhar, de contornos de uma escuta cuidadosa. Para Barthes, existe uma condição mínima para a efetividade dessa escuta que toca o contexto de Olivia, uma vez que “a injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro: coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido): cria a transferência: “escute-me’ quer dizer: toque-me, saiba que existo” (BARTHES, 1990, p. 222). Aparentemente, Olivia protesta esse lugar do corpo, da proximidade dos ouvidos, do dizer sem falar, do ouvir sem escutar; no entanto, os canais usados pela personagem não são efetivos, pois parecem ser da ordem de um distanciamento de si perante os outros. Já o marido de Olivia reconhece e manifesta o seu desejo de reencontro afetivo ao longo da viagem, ainda que seja um companheiro de poucas ações discursivas, e por isso talvez seja considerado insípido pela esposa. A transferência de contatos físicos de que nos fala Barthes é, aqui, negligenciada, pois Olivia nega o sabor do marido ao caracterizá-lo; e ela o faz de modo espelhado: isto é, diz sobre o outro o que reconhece em si mesma, e, para tanto, provoca sua solidude aparente, embora transpareça um desejo contrário a esse, isto é, um desejo também *sutil*, *contido* e *discreto* de aproximação, partilha e reencontro do sabor no corpo. Os signos afetivos do casal atravessam as conversas de comida. Entre uma refeição e outra, Olivia e seu marido buscam a própria significância, escorregam entre um olhar e outro, substituem o açúcar pelo amargor das palavras dela, que nega a fluidez dos desejos do corpo, excluindo a possibilidade das aproximações e dos gestos de afeição. A escuta de si é movida pelo desejo de ser devorada sem que seja decifrada. Olivia cria uma dança esquivada, a qual está no encontro sem que se dê a permissão para ser encontrada. É, portanto, uma escuta que se comporta como um risco, que não é neutro, benevolente ou liberal, mas se dá no contexto do reconhecimento do desejo do outro (BARTHES, 1990, p. 226). Para Barthes, “reconhecer esse desejo implica nele penetrar, perder o equilíbrio, e terminar por encontrar-se nele” (BARTHES,

1990, p. 226), o que torna os sabores da comida mexicana suficientemente impactantes para motivar um outro encontro: o de Olivia e sua escuta livre, capaz de permitir trocar, conceder e agregar à palavra a maleabilidade do decifrar, fazendo-a chegar à língua amorosa.

Após uma jornada nos templos e ruínas onde aconteciam os rituais de canibalismo das tribos astecas, o casal segue para o jantar. Ao longo da refeição, os detalhes e informações não respondidos por Salustiano permanecem na memória irritadiça, desassossegada, curiosa de Olivia, que palpita a revelação dos mistérios canibais ao marido. Seguiram calados até que retomaram suas indagações acerca da morte do tempo e da própria existência: Olivia elucubrava os sabores que pudessem exalar o horror que se fazia aos olhos daqueles que comiam a carne humana. O marido fazia um ou outro comentário, diante da longa cadeia de hipóteses lançada pela esposa sobre o “tempo místico” que, ao contrário do nosso tempo (quando sequer sentimos os sabores ou sabemos falar sobre ele), recupera os sabores da carne humana, deixando-os à mostra, aos olhos, ao contraste (CALVINO, 2010c, p. 49-50).

A língua tagarela de Olivia seguiu-se até a chegada de um menu completo, cujo prato principal é o cabrito, seguido da *sopa de camarones con chiles jalapeños*, juntamente à entrada de *ensalada de nopalitos*, e de bebidas típicas como a tequila com *sangrita* e o café com canela (CALVINO, 1995, p. 50-51). Todo o jantar fora permeado pela língua sensitiva munida da decifração de um sabor não dito (o sabor da carne humana), um fato silenciado nos mistérios das cerimônias antropofágicas que inquietavam o casal, sobretudo, a esposa. As conversas à mesa desse jantar nos apresentam uma Olivia que decifra sem a violência da devoração: seria, talvez, a cena que em tom grave nos atenta para a escuta enquanto um contato físico da voz e do ouvido entre os personagens. A cena na qual, sob o modelo barthesiano, encontramos uma dispersão de significados a fim de nos permitir formar um espelhamento de significância (BARTHES, 1990, p. 228); o que se deixa ser exposto é a própria intimidade da dúvida que se desconstrói e é, em seguida, reconstruída pelo casal. Seja no banquete mexicano que lhes é servido ou no enlace temático da antropofagia asteca, forma e conteúdo unem-se, respectivamente, para tornar a escuta um dispositivo de fala, pois a escuta acontece à medida que a permissividade de Olivia atua em si mesma. Falta a Olivia, portanto, o sabor que alimenta o contraste, ou ainda: falta-lhe o sabor da saciedade. Sobre a língua amorosa é preciso saber aprendê-la.

Para Carrara, em *Intorno alla tavola: cibo da leggere, cibo da mangiare*, “a exploração gustativa de Olivia assume ainda uma conotação que se sobrepõe à vida sexual do casal que, a princípio desgastada, ao final da viagem antropogastroerótica – em que os abraços são consumados mais à mesa que na cama – reencontra a paixão original” (CARRARA, 2013, p. 232).⁴¹ O conjunto dessa passagem, que compõe uma cena maior em “Sob o sol-jaguar”, evidencia a relação intrínseca entre Olivia, a comida e o marido, nas quais, finalmente, um diálogo se estabelece entre o casal, não havendo mediações. Ambos se ajudam na tentativa de reconhecer uma resposta enquanto devoram o jantar, trazendo à luz da refeição uma tradição visceral esquecida, que era o sabor da carne humana consumida nos rituais antropofágicos (CALVINO, 1995, p. 49-50). O verbo “decifrar”, sublinhado ao longo do conto na personagem de Olivia, vem do árabe *sifr* e quer dizer ‘vazio’, ‘zero’, ‘chegar ao *nada*’; do latim o verbo “cifrar” recebeu o prefixo *de-*, vindo a significar ‘decodificar’ e ‘interpretar’.⁴² Olivia decifra o sabor da carne humana tal como seus assertivos palpites poderiam lhe indicar: nada foi realmente dito, mas foi subentendido, experimentado, vivenciado, parece que chegaram ao zero; no entanto, seu prazeroso esforço de comer e pensar reflete uma interpretação matuta, acompanhada das receosas notas de seu marido acerca dos rituais antropofágicos que lhes foram apresentados por Salustiano. De algum modo, ao longo do jantar em que tentam traduzir o sentido e o sabor da carne humana, da morte e da oferenda aos deuses – que Carrara chamou de “dissabor” – temos a impressão de que a busca de Olivia foi decifrada somente a partir dessa imersão simbólica, mental e sensorial, viabilizando uma devoração mútua, isto é um esquema que anula a dualidade do casal, tornando-a recíproca (CARRARA, 2013, p. 233). Os segredos das receitas, das histórias, o saber antropológico acerca do canibalismo que antes pareciam importantes apenas para Olivia tornam-se o dispositivo do reencontro, a transferência da escuta de si para a escuta do outro: a comida não é pretexto, mas sim, o realce, a união, o enlace.

⁴¹ No original: “[...] nel racconto, oltretutto, l’esplorazione gustativa di Olivia assume un’ulteriore connotazione e si sovrappone alla vita sessuale della coppia che, logora all’inizio, al termine del viaggio antropo-gastroerotico – in cui gli abbracci sono stati consumati più sulla tavola che in camera da letto – ritrova l’originaria (forse sarebbe il caso di dire primordiale – passione”.

⁴² <<http://www.percepolegatto.com.br/origem-das-palavras>>

Para Serres, “essa passagem do cru ao cozido tem a ver com conhecimento” (SERRES, 2001, p. 167). Ela tangencia as discussões acerca da carne crua do guerreiro que será oferenda aos deuses, o que incide sobre a condição do gesto que funda o conceito de cultura para a antropologia; simultaneamente, é uma passagem que traduz a condição da comida enquanto uma concretude que se revela nesta mesa permeada por palavras: são, portanto, as três línguas que permitem a salivação, este exercício da linguagem sobre o que comemos.⁴³ Carrara endossa o posicionamento de Serres ao afirmar que para se construir o conhecimento, o cozido deve prevalecer sobre o cru (CARRARA, 2013, p. 234). O conhecimento não é aqui legitimado pela ausência de uma escuta cuidadosa de Olivia ou pelo pouco falar de seu marido (dotado de uma escuta que fala), mas, justamente, pelo encontro do casal que se une, à medida que se escutam. Poucas vezes ao longo do conto, Olivia e seu marido trocaram palavras e, em um desses raros momentos, eles falaram sobre o tempo, sobre a morte, sobre o perceber-se, o buscar-se. O conhecimento de que nos fala Serres está na repetição do gesto: a mimética mastigação de Olivia que reflete a salivação embolada ao pensamento.

Olivia realça o esquecimento de nossos dias: se outrora foi preciso deixar o horror frente aos olhos e comer até que não se sobrasse um osso para limpar (CALVINO, 2010c, p. 50); agora, é preciso desenvolver a ação de recordar. Não há lembrança, pois inventamos sabores de outros sabores que não aquele primevo, não encontramos o grau zero da decifração, tal como sublinha Olivia: nós “nos devoramos fingindo não saber de nada, fazendo de conta que não sentimos mais os sabores” (CALVINO, 2010c, p. 49), e não são aqueles ocultos, aqueles que não se materializam, mas sim os que nos permitimos ouvir da ponta da língua, os sabores percebidos, escutados e ouvidos junto ao outro.

⁴³ Essa passagem do cru ao cozido é fundamentada e cotejada por Claude Lévi-Strauss em *O cru e o cozido* (2010 [1964]), obra que compõe a tetralogia *As mitológicas*. Para o autor, o conhecimento e uso do fogo configuram a fronteira entre os conceitos de natureza e cultura, uma vez que, por meio do fogo, o homem afasta-se da natureza, desenvolve técnicas e se diferencia dela e dos animais, constituindo, assim, o que chamamos de cultura. Nesse sentido, haveria uma oposição clara e irrevogável entre os alimentos crus, tal como o encontramos na natureza, e os cozidos, que funcionam como aspectos identitários das sociedades. Michel Serres faz uso desse paradigma para realçar o efeito do conhecimento, não somente enquanto técnica (tal como salienta Lévi-Strauss), mas também sobre a importância do saber experiencial, que vem aludido sob o conceito das três línguas, sobretudo a sávida, que relaciona e fundamenta o saber corpóreo unido ao intelectual, relativizando, assim, a substancialidade do gesto de comer.

2.2 Olivia: o gosto do eros

Por um instante, calar-se era o mesmo que sentir-se viva, molhada, inebriada pelo que lhe tocava os lábios, os dentes, a língua, a saliva. Seja em Tepotzotlán ou em Oaxaca, a comida ali tem sabor, forma, gênero, textura e características femininas. Seja amarga, salgada, doce ou picante, essa comida mexicana é quem recupera, desdenha, refaz, perdoa e enobrece, personificando o feminino protagonizado por Olivia. A comida retém sua intimidade com o fazer da mulher: cozinhar, embora tenha recebido a sofisticação masculina, atravessada pela técnica, pela filosofia e pelo saber enciclopédico, foi sempre um manejo, uma depuração, um intuitivo construir e refazer da matéria que reside na ordem do feminino.

* * *

Em “Sob o sol-jaguar”, o fazer feminino contempla também o exercício da compreensão e do pensar sobre a comida enquanto se come. As línguas sensitiva e tagarela são, sobremaneira, operadas por Olivia. Confundem-se funções mentais e pragmáticas;⁴⁴ sendo assim, a comida agrega, desloca e atribui os principais posicionamentos à mesa: basta falar e basta comer, pois a boca é o signo que celebra o beijar, o mastigar, o sussurrar, o lambuzar, o comer, o falar, o comunicar-se; “é notório o poder do alimento e aquele das palavras, duas potentes armas sedutoras empregadas para acender a paixão. E, se a boa cozinha nem sempre é a antessala dos prazeres sexuais, comer junto é já por si mesmo uma atividade erótica, quando entre os comensais se começa a fluir uma certa afinidade química” (CAVALIERI, 2015, p. 25).⁴⁵ Esse jogo apontado por Cavalieri é construído no conto a partir de uma predominância das formas, das percepções e do discurso à mesa, convocando o olhar e a escuta atentos do marido, do qual não poderia ser menos evidente dizer que o apetite é personificado por Olivia.

⁴⁴ Uma vez que o casal não cozinha junto, ou não existem cenas de preparo de comida; perde-se, no conto, a presentificação da mulher enquanto gênero que ocupa e politiza o espaço da cozinha.

⁴⁵ No original: “A tutti è noto d’altra parte il potere del cibo e quello delle parole, due potenti armi seduttive impiegate per accendere la passione. E se non sempre la buona cucina è l’anticamera dei piaceri sessuali, mangiare insieme è già di per sé un’attività chimica”.

De certo modo, Olivia representa o indivíduo de domínio discursivo do casal; ela é quem altera e direciona os momentos das refeições, embora conceda ao marido as definições do roteiro (CALVINO, 1995, p. 39); Olivia é tutora de um apetite e de uma fome inestimáveis: “gostaria de comer *chiles en nogada*’ e com passos de sonâmbulos, como pouco seguros de tocar o chão, dirigimo-nos ao restaurante” (CALVINO, 2010c, p. 32, grifo do original). É assim que o narrador inicia a primeira cena de comida do conto, na qual, recém-chegados de viagem, Olivia e o marido seguem até o restaurante para comer as “pimentas vermelho-escuras, meio enrugadas, nadando num molho de nozes cuja aspereza picante e o fundo amargo se diluíam numa consistência cremosa e adocicada” (p. 33). A faminta Olivia quer pimentas recheadas com carne de porcas, temperos e molho das nozes secas, enrugadas e tenras, combinando com o adocicado longínquo das romãs e a crocância da salsa. O apetite seco, ardido e amargo da esposa pedia algo que revelasse seu humor. A comida traduz, em sua equivalência de sabores e preparos, a maneira como Olivia se sente, se vê e deseja ser percebida: um cansaço misturado ao mal-estar que atemorizava o casal naquele instante silencioso, dava forma a um sentimento de esvaziamento. A imparcialidade de Olivia parece deixar nítida a escolha do prato mais adequado para ser saboreado em cada instante.

Em Tepotzotlán, o casal visitou antigos conventos transformados em restaurantes, bares e hotéis. Ali mesmo descobriram que as comidas servidas eram também aquelas criadas, desenvolvidas e aperfeiçoadas pelas freiras, noviças e suas servas:

[...] daquele momento em diante a ideia das freiras evocava em nós os sabores de uma cozinha elaborada e ousada, tencionando fazer vibrar as notas extremas dos sabores e associá-las a modulações, acordes e, sobretudo, dissonâncias que se impusessem como uma experiência sem confrontos, um ponto de não retorno, uma possessão absoluta exercida sobre a receptividade de todos os sentidos (CALVINO, 2010c, p. 33).

A comida dos conventos aproximava o casal de uma perspectiva gastronômica particular: a possibilidade de acessar os segredos das receitas, vivenciando-os e potencializando-os por meio de suas associações, o que assumia para Olivia um caráter antropológico, menos subjetivo, ricamente próximo de um saber milenar; já para o marido era ainda mais latente o fato de poder saborear comidas – com algum matiz afrodisíaco – preparadas por mulheres que eram

impossibilitadas, por tabu religioso, de realizar o ato sexual. O destino do apetite sexual de muitas dessas freiras não é explicitado, haja vista o episódio entre a abadessa e o velho frade que, impossibilitados de viver um amor clerical, morreram um seguido do outro, para se encontrar no céu (CALVINO, 2010c, p. 31-32). No entanto, as fantasias dessas mulheres eram sustentadas pelo preparo e escolha dos ingredientes, assim como pela elaboração de técnicas e correção de receitas.⁴⁶ Dessa forma, a comida materializa um encantamento, um desejo contido, mas traduzido no ato de cozinhar, pois o prazer de um sabor, escreve Le Breton, “se acentua quando alguém o fala a fim de despertar nos outros uma sensação semelhante à sua. A narração de uma refeição se prolonga por outras vias, fazendo *ressurgir os sabores na imaginação*” (LE BRETON, 2007, p. 407, grifo nosso).⁴⁷ Para Olivia e seu marido, lembrar as comidas dos conventos, a partir das receitas servidas nos restaurantes, ou mesmo das histórias contadas pelo amigo e turismólogo mexicano Salustiano, é um canal de sensibilização do que possa representar uma vida plena de impedimentos acerca dos prazeres, mas que, uma vez acessados via paladar, tornam possível elaborar o gozo gustativo a fim de saciar apetites de outras nuances, fazendo “ressurgir os sabores na imaginação”.

Para os protagonistas do conto, o encontro com essa cozinha elaborada e ousada representa um corte simbólico no percurso da viagem que construíam, uma vez que é a partir deste mergulho na versatilidade da gastronomia mexicana, em sua história e sua cultura, feito primeiramente nos restaurantes dos antigos conventos, que o casal percebe uma oportunidade de conhecer outros matizes do México, atentando-se para o valor antropológico do tema alimentar. A presença de sabores e da riqueza de técnicas culinárias desenvolvidas nesses locais também permite manifestar, por meio da escassez de prazeres sexuais no contexto dos conventos, a relação

⁴⁶ O artigo de Dominique Fournier “A cozinha da América e o intercâmbio colombiano” (2009) ressalta ainda a potencialidade da cozinha mestiça, que agregou ingredientes nativos à técnica hispânica e fez da comida das festas e dos ritos procedimentos em plena evolução. Se lendária ou não, essa crioulização da culinária conventual permitiu que, em contextos de fome e de adaptação dos espanhóis à culinária ameríndia, o saber desenvolvido pelas mulheres pudesse saciar o ventre, e, sobretudo, o imaginário de tantas gerações: elas cultivavam o uso de certos ingredientes (tais como o cacau, o milho, o açúcar) que obtiveram inquestionável importância, certamente, após o incansável trabalho de aperfeiçoamento de receitas, tais como o *mole poblano*, que se tornaram tradição.

⁴⁷ No original: “Il piacere di un sapore si accentua se qualcuno ne parla in modo da risvegliare negli altri una sensazione simile alla sua. La narrazione di un pasto lo prolunga per altre vie, ne fa risorgere i sapori nell’immaginazione”.

entre comida e eros, temática evidente no conto de Calvino. A comida atua como dispositivo simbiótico dessa viagem local, plural, intimista e experimental, singularizando um processo sedutor e cultural, em que conceito do verbo “comer” poderia ser traduzido como “forma de sensualidade cotidiana”, tal como afirma Le Breton, para quem

[...] os sabores privilegiados constituem um vínculo secreto e atemporal que liga o indivíduo à mesa da própria infância e, ainda além, à mãe que dá nutrimento: presente ou ausente, vigilante ou indiferente. [...] Sacciamo-nos de coisas outras que não só de alimentos, *nos nutrimos principalmente de sentido*. [...] O sabor do mundo se degusta primeiramente na boca, onde é mordido, saboreando o gozo representado pelo fato de nutrir-se de pratos associados a uma história, a preparações e a alimentos reconhecidos e partilhados com os outros. Comer é uma questão de gosto em todos os sentidos do termo (LE BRETON, 2007, p. 364, grifo nosso).⁴⁸

A comida dos conventos não era outra que não uma comida preparada em dias comuns e para ser partilhada em contextos simples ou festivos; feita por mulheres e para mulheres que comungassem da “fantasia de mulheres refinadas, inflamadas, introvertidas e complicadas, mulheres com necessidades do absoluto, com leituras que falavam de êxtases e configurações, martírios e suplícios” (CALVINO, 2010c, p. 34). *Nutrir-se de sentido* é recuperar os adjetivos que Calvino usa para singularizar essa comida monacal feita por escravas, índias e brancas que não se particulariza por questões sócio-históricas, mas se constrói trazendo unidade a um projeto culinário que permite uma sensação de banquete ainda que no cotidiano, dando ao próprio alimento o sabor de um sentimento e ao momento do preparo, a expectativa de uma emoção. Essa “sensualidade cotidiana” do comer⁴⁹ reside em duas instâncias: primeiramente, nos preparos, escolhas e invenções de receitas minuciosas que fundam uma tradição culinária protagonizada por “mulheres com exigências contrastantes no sangue, genealogias em que a descendência

⁴⁸ No original: “I sapori privilegiati costituiscono un legame segreto e atemporale che lega l’individuo alla tavola della propria infanzia e, ancora oltre, alla madre che dà nutrimento: presente o assente, vigile o indifferente. [...] Ci si sazia di altre cose oltre che di alimenti, ci si nutre anzitutto di senso. [...] Il sapore del mondo si gusta dapprima in bocca, lo si morde, assaporando il godimento rappresentato dal fatto di nutrirsi di piatti associati a una storia, a preparazioni e ad alimenti riconosciuti e condivisi con gli altri. Mangiare è una questione di gusto in tutti i significati del termine”.

⁴⁹ Seria ainda preciso sublinhar de que sentido Olivia precisaria nutrir-se, uma vez que “comer”, para os seres humanos, não é apenas um reequilíbrio fisiológico ou um prazer sensorial, mas uma questão de gosto, que tem um crivo estético e retém significados. Olivia nutre-se de um sentido outro, revelado à medida que engole, deglute e aponta o que deseja, o objeto pelo qual tem apetite.

dos conquistadores se misturava com a das princesas índias ou das escravas, mulheres com lembranças infantis de frutas e aromas de uma vegetação succulenta e densa de fermentos” (p. 34); também no gesto que estabelece uma cumplicidade entre as antigas mentoras das receitas, bem como o prazer da gula (talvez um dos únicos caprichos que lhes era concedido) e, a posteriori, a participação dos casais de amantes que poderiam degustar as receitas, as histórias, os prazeres idealizados nesses locais.

Para Serres, a corporeidade da comida se efetiva nos planos da forma e da matéria assemelhando-se ao signo da mesa, enquanto os planos do conteúdo e das funções da comida se consolidam nos signos da refeição, dos banquetes, do amor (SERRES, 2001, p. 182), signo este que aproxima o alimento do pensamento fundamental do autor: a comida é linguagem, é verbo, é palavra, é por meio da língua amorosa, essa boca de ouro, que a comida estabelece arranjos imagéticos para além do plexo semântico que lhe é comumente atribuído. Olivia quer ser palavra e sabor, mesa e banquete: a personagem parece fundir-se em substância e sentido quando seus lábios “bem no meio da mastigação moviam-se devagar quase até fechar, mas sem interromper totalmente a continuidade do movimento, que espreguiçava como não querendo deixar fugir um eco interior, enquanto seu olhar fixava-se numa atenção sem objeto aparente, feito um alarme” (CALVINO, 2010c, p. 36). É por meio de uma linguagem, sobretudo, corpórea que o narrador lê e dá sentido aos gestos de Olivia, pois é a partir de seus movimentos (a mastigação, o olhar fixo, o abrir e fechar da boca), gracejos, contornos faciais e interjeições (surgidas diante da degustação de um alimento) que, em repetidas cenas, a personagem procura envolver o marido em suas emoções, constituindo cenas em que o narrador deseja que haja unidade no casal, isto é, a apreciação da partilha e dos prazeres entre si. De certo modo, as impressões do narrador acerca dos detalhes de sua esposa expressam a fortuita necessidade de Olivia comunicar-se com o marido “por meio dos sabores ou comunicar com os sabores por meio de um conjunto duplo de papilas, o seu [de Olivia] e o meu [o narrador]” (p. 36). No entanto, ele parece não ser tão extrovertido quanto a esposa o quer, confiando a ela o direcionamento das conversas e a habilidade de sensibilização do casal (p. 52). A comida, o corpo, a palavra e a sensorialidade impulsionam o caráter sensual e erótico na narrativa, aliando elementos imagéticos como o beijo, a boca e a mastigação aos poucos momentos de diálogo do casal, os quais, regularmente,

estão fixados nas cenas de comida que se dão entre um passeio e outro, o que nos permite afirmar que é, basicamente, a partir dos atravessamentos do paladar (essa língua bífida, ora tagarela, ora degustadora dos sabores) que o casal tem como cenário “não mais a cama de nossos [seus] abraços e sim uma mesa servida” (p. 38).

Naquela noite, o jantar foi farto e otimista, a mesa foi servida de porcionamentos específicos que remetem ao feminino e agregam valores afrodisíacos. No menu do jantar, encontrava-se

[...] *guacamole* (uma pasta de abacate com cebolas comidas com *tortillas* crocantes que se quebram em mil pedaços e são mergulhadas como colheres no creme denso), a gordurosa maciez do *aguacate* – o fruto nacional mexicano difundido pelo mundo sob o nome deturpado de *avocado* – acompanhada e sublinhada pela secura angulosa da *tortilla*, que por sua vez pode ter tantos sabores fingindo não ter nenhum, depois *guajalote con mole poblano* (peru com molho de Puebla, dentre muitos moles um dos mais nobres – era servido à mesa de Montezuma, – mais trabalhosos – são necessários ao menos três dias para prepará-lo – e mais complicados – pois exige quatro variedades diferentes de *chiles*, alho, cebola, canela, cravo-da-índia, pimenta do reino, sementes de cominho, de coriandro e de gergelim, amêndoas, passas, amendoim e uma pitada de chocolate) e por fim *quesadillas* (que seriam outro tipo de tortilha, em que o queijo é incorporado à massa e guarnecido com carne moída e feijões fritos) (CALVINO, 2010c, p. 36, grifos do original).

Foram pratos servidos e endereçados a Olivia, que mastigava tentando apreender os perfumes e texturas sem que nada lhe escapasse à mordida, ao mesmo tempo em que fixava o olhar (CALVINO, 2010c, p. 36), talvez, na própria apreciação desses insumos inebriados por sabores do eros. A gordurosa maciez do *aguacate*, a crocância e a secura angular das *tortillas* misturavam-se à nobreza e sofisticação do *mole poblano*, com sua variedade de picâncias, a doçura da canela e do cravo, a crocância e delicadeza das amêndoas, os sons da mastigação, a saliva que percorre, lambuza e escorrega o guacamole junto à gordura dos queijos das *quesadillas*, recuperando uma sensualidade que parecia discreta e não somente caracterizando o aguçado apetite de Olivia, mas evidenciando, sobretudo, a própria Olivia, a partir do olhar e da contemplação do narrador, que demonstra os objetivos daquele destino mexicano:

[...] certamente aquela cozinha era afrodisíaca, mas em si e para si (creio ter entendido isso e o que digo vale para nós naquele momento; não sei para outros

ou para nós mesmos se nos encontrássemos em outro estado de espírito), ou seja, estimulava desejos que buscavam satisfação só na própria esfera de sensações que os fizera crescer, portanto comendo sempre novos pratos que relançassem e ampliassem os mesmos desejos (CALVINO, 2010c, p. 38).

O estímulo sensorial de cada ingrediente delibera o jogo metafórico do conto. Enquanto fosse possível comer (o México, as micro-histórias que atravessam o conto, as receitas dos conventos, os pratos servidos à mesa de Montezuma), o prazer de nutrir-se um do outro era também provável ao casal, já que, muitas vezes, os ataques de fome (esse apetite indefinível) “representam simbolicamente a necessidade de compensar um vazio afetivo, substituindo o ato sexual pela comida” (CAVALIERI, 2015, p. 33).⁵⁰ Os vazios de Olivia são, certamente, preenchidos pelos prazeres à mesa: as cenas de comida do conto apontam, por metonímia, que era Olivia quem se lambuzava, maŕtigava, salivava e engolia, enquanto era observada pelo marido. A personagem recupera o que Barthes, em *O rumor da língua* (2004 [1964]), realça em termos de apetite e necessidade, uma vez que “a mulher não devora o alimento, ela morde, e a mordida irradia; talvez nesse lampejo bastante brutal, seja preciso detectar um pensamento antropológico: aos solavancos, o desejo retorna à sua origem e se inverte em necessidade,⁵¹ a gulodice em apetite” (BARTHES, 2004, p. 263). Do paladar de Olivia escapa, nesse sentido, o apetite natural (que tem a ver com a “necessidade”) compatível ao devoramento e à subsistência, reŕtando-lhe, portanto, o amor e o luxo compensados com a precisão da mordida. Olivia tem apetite, e não gula; ela morde em vez de devorar. O gesto da mordida celebra, em alguma medida, o gosto: esta meditação do ato de degustar, salivar, ruminar a comida, mas que exclui o ato de devoramento. Barthes realça ainda o princípio mitológico subvertido por Brillat-Savarin:

[...] sabe-se que, na imensa mitologia que os homens elaboraram em torno do ideal feminino, o alimento é sistematicamente esquecido; é comum ver-se a mulher em estado de amor ou de inocência; nunca é vista comendo: é um corpo glorioso, purificado de qualquer necessidade. Mitologicamente, a alimentação é coisa de homens; a mulher só toma parte nela a título de cozinheira ou de

⁵⁰ No original: “E tante volte gli attacchi di fame rappresentano simbolicamente il bisogno di compensare un vuoto affettivo, sostituendo l’atto sessuale col cibo”.

⁵¹ À luz de *Fisiologia do gosto*, Barthes (2004, p. 261) diferencia o conceito de “necessidade” sendo, pois, ligado ao apetite natural, à procriação e ao comer para subsistir; enquanto o conceito de “desejo” resgata o apetite de luxo, amoroso ou gastronômico, sendo também considerado inútil, enigmático. Para Barthes, o desejo realiza a distinção das coisas, já a necessidade: as generaliza.

criada; ela é quem prepara ou serve, mas não come. Com uma nota ligeira, Savarin subverte dois tabus: o de uma mulher pura de qualquer atividade digestiva e o de uma gastronomia que seria de pura repleção: ele põe o alimento na Mulher, e na Mulher o apetite (os apetites) (BARTHES, 2004, p. 263).

Olivia cumpriria, desse modo, uma função ambígua ao longo do conto, pois é uma mulher apetitosa, que realça uma sensualidade afrodisíaca (o alimento do marido está contido nela, Olivia), ao passo que é uma mulher de necessidades, faminta, degustadora, deglutidora. Tem algo de impuro e não glorioso que é apontado pela personagem: Olivia come. E Olivia é a comida. Olivia serve, e é servida. Faminta, a personagem subverte o lugar da mulher à mesa, apropriando-se da refeição e sobre ela opinando e ocupando o lugar social, por tradição, do homem. A língua tagarela mistura-se, assim, à língua sensitiva e anuncia a participação da língua sávida. Em grande parte das cenas é o narrador quem reconhece na personagem esse estado de apetite; assim como é ele quem rebusca, contorna e adorna os movimentos de Olivia ao comer, ao pensar em comer e ao partilhar da palavra enquanto come.

O excerto barthesiano incide, portanto, de uma maneira também particular em “Sob o sol-jaguar”: embora a participação feminina à mesa tenha sido relegada ao longo da história da humanidade, a mulher não rejeitou sua sensibilidade gastronômica. Pelo contrário, inspirou a culinária, adornou as técnicas e, sobretudo, aprimorou o seu desejo gustativo, enquanto uma possibilidade feminina e não apenas como uma necessidade. O conto de Calvino recupera, sutilmente, uma valoração outra da presença da mulher no seio alimentar, seja à mesa para ser servida (tal como o é Olivia), seja na cozinha para servir (tal como as freiras dos conventos e suas servas cozinheiras o faziam). A mulher (alimento e apetites) também é o que Barthes chamou de *luminância*: isto é, o “corpo *da* gastrônoma” (BARTHES, 2004, p. 262),⁵² dotado de uma sensibilidade sinestésica e de um gozo interno provocado pelo alimento, cujo prazer de comer bem e em grupo é mais que um código social, pois é, de certo modo, um atributo erótico, que diferencia a mordida do devoramento.

⁵² Fazemos uso da expressão barthesiana “corpo do gastrônomo” no feminino, a fim de adequar o que o autor propõe como *luminância* ao que propomos aqui em relação à mulher na gastronomia.

Para Le Breton, “amar o outro significa nutrir-se dele, degustá-lo, devorá-lo, mordê-lo, ter fome dele. O sexo é uma forma imaginária de refeição, e vice-versa: pode-se babar, deixar vir água na boca, provar uma ‘fome de leão’⁵³ sexual ou, ao contrário, uma total ‘falta de apetite’⁵⁴” (LE BRETON, 2007, p. 412). Existe, desse modo, um efeito metafórico centrado nos signos do devoramento, do apetite e da luminância diante da relação estabelecida entre Olivia e o alimento, transitando entre o gosto oral como linguagem e o gosto libidinal como eros (BARTHES, 2004, p. 268), que por sua vez espelha a sua relação com o narrador (cuja tensão se consolida na cena final, quando os personagens se reencontram no ato sexual), na qual o jogo de morder e ser mordido é alimentado ao longo de todo o conto, mantendo em suspensão o sujeito que atua sobre o outro. Ambos se desejam, ambos escolhem as situações onde melhor possam demonstrar que “enquanto era mastigado por ela sentia também que agia sobre ela, transmitia-lhe sensações que se propagavam das papilas da boca para todo o corpo, que cada vibração sua era provocada por mim: era uma relação recíproca e completa que nos envolvia e arrastava” (CALVINO, 2010c, p. 51), tal como sublinha o narrador. Embora Olivia mantenha uma relação intrínseca com o alimento e troque poucas palavras com o marido (quase sempre sobre a comida em si), é ele, porém, quem elucubra e define eroticamente os movimentos de sua esposa, estabelecendo o jogo de reciprocidade entre os personagens, traduzindo “verbal e conceitualmente as experiências, [traçando] a linha ideal da viagem que tinha lugar dentro de nós simultaneamente à viagem geográfica” (CALVINO, 2010c, p. 39). O narrador cumpre, portanto, uma função ardilosa e ambivalente ao elaborar o percurso turístico do casal e, estrategicamente, ao casar os contextos turísticos com aqueles gastronômicos que, por sua vez, são as cenas que perpetuam a imagem de uma cozinha afrodisíaca capaz de ampliar e realçar os desejos do casal.

De certo modo, os vazios de Olivia conjugam palavra e sabor, mesa e banquete, substância e sentido, refletindo, portanto, um lugar discursivo mais silencioso por parte do marido, que circunscreve seu desejo de aproximação sempre e mais corporeamente, uma vez

⁵³ No original, *fame da lupo*, ‘fome de lobo’, que em português melhor se traduz com ‘fome de leão’, imagem que parece substancializar o nível de devoramento da presa, ou mesmo o quão voraz pode ser a fome do indivíduo.

⁵⁴ No original: “Amare l’altro significa nutrirsiene, gustarlo, divorarlo, morderlo, esserne affamati. Il sesso è una forma immaginaria di pasto, e viceversa: si può sbavare, avere l’acquolina in bocca, provare una ‘fame da lupo’ sessuale o, al contrario, totale ‘mancanza di appetito’”.

que os elementos que lhe dignificam o apetite são: o desejo de encontro das suas papilas com as dela; a mastigação de Olivia, que fixava o olhar e ecoava o tempo; e o ver-se triturado entre os dentes da esposa. Enquanto o marido mantinha uma necessidade, um apetite natural por Olivia, esta alimentava o desejo, tangenciando, via paladar, as questões desse eros adormecido do casal. Mas, uma vez que era Olivia quem usava da língua tagarela e da sensitiva, era o narrador quem fluía na língua amorosa.

Desse modo, a mesa funciona como lugar discursivo e retórico, onde a língua tagarela presentifica os pensamentos, mas também dá lugar ao corpo; enquanto o banquete⁵⁵ serve ao amor e retém os sabores à primazia do olhar, privilegiando o apetite, que agrada o gosto e a imaginação. A refeição, por sua vez (ou o banquete, nos termos de Serres), evoca a noção de tempo dilatado: comer requer atenção, cuidado, partilha; para o apetite que ali se conserva é preciso ter pontualidade e, por fim, em meio à tagarelice, os sentidos da comida são sinesteticamente convocados, come-se para que assim possa surgir a língua amorosa (já farta e ainda sensível ao recolhimento do corpo diante da saciedade); é ela quem saliva e floresce na boca do narrador, trazendo ao corpo e ao discurso, os lugares à mesa.

É a voz narrativa, portanto, que estabelece o lugar retórico e erótico de Olivia com o narrador-marido. Escorregadia, Olivia foge, ou prefere não se fazer acessível ao marido, por isso chama-o de insípido, prefere tagarelar a usar a língua amorosa. Ao mesmo tempo, “mais sensível aos matizes perceptivos” (CALVINO, 2010c, p. 39), a personagem vê-se plena de apetite, parece fazer-se possível, mas tangencia, via paladar, os próprios desejos sexuais. O narrador recupera os gestos de Olivia, nada lhe é imperceptível, e, desse modo, ainda que em banho-maria, faz crescer o desejo de reencontro do casal, intensificado com as cenas de comida, nas quais a imbricação imagética entre Olivia e os ingredientes é o que revela a sua permissividade a fim de perceber-se Mulher e alimento. Se outrora o jantar de Olivia era o guacamole, o *mole poblano*, as pimentas e a canela da mesa de Montezuma, agora é possível compreender que o jantar desse narrador-marido era Olivia, personificada por todos esses ingredientes.

⁵⁵ Aqui também poderia servir-nos chamar de “refeição”, tratando-se de diferenciar o termo “banquete” do conceito de simpósio, ou mesmo dos banquetes medievais, dos quais trata Serres.

Gian Paolo Biasin, em *I sapori della modernità: cibo e romanzo* (1991), asserta que

[...] todo o conto “Sob o sol-jaguar” é filtrado por meio da verbalização e da conceituação do narrador, a sua consciência linguística que é autoconsciência de escrita e que se manifesta desde as primeiras palavras (“Oaxaca” se pronuncia “Uarraca” [CALVINO, 2010c, p. 31]) e, particularmente nas últimas citações, sublinhadas pela magia do nome [...] e pelo desfecho, constituído de um breve elenco de nomes de comidas exóticas, não concluídos e com o uso de reticências, que fazem parte de um itinerário cognitivo de Calvino. Essa *autoconsciência linguística* é elemento chave da construção literária do autor. [...] Em Calvino, a *concretude sensorial*, o *dinamismo* e a *curiosidade intelectual* de Olivia são o motor de uma busca, que se dá por garantida, a paridade dos homens não mais divididos entre civilizados e primitivos, e que desejam afrontar o horror de uma *condição originária comum* (BIASIN, 1991, p. 176, grifos nossos).⁵⁶

A imagem da mulher no conto traduz-se nas comidas e na linguagem sempre erotizadas por esse narrador faminto, resignado até a última cena a manifestar o enlace sexual do casal. Por metáfora, compreendemos em que medida são os desejos de Olivia de comer, e em quais circunstâncias é o narrador que personifica a esposa com o jogo de morder e ser mordido:

[...] o prato que nos tinham servido era *gorditas pellizcadas con manteca*, literalmente “gorduchinhas beliscadas na manteiga”. Eu me dedicava a devorar em cada almôndega a fragrância de Olivia mediante uma mastigação voluptuosa, uma vampiresca extração de sucos vitais, mas me dava conta de que naquela que devia ser uma relação entre três termos, eu-almôndega-Olivia, inseria-se um quarto termo que assumia um papel dominante: o nome dos bolinhos de carne. Era o nome *gorditas pellizcadas con manteca* que eu apreciava sobretudo e assimilava e possuía (CALVINO, 2010c, p. 54, grifos do original).

Biasin (1991) particulariza a primeira e a última cena do conto como sintagmas extremos desse narrador atento à linguagem ambígua que se manifesta por meio de Olivia, com a qual regurgitamos, a fim de também compreender se a linguagem tem gosto ou se é um dispositivo fantasmagórico, abstrato. Saborear, assimilar e, sobretudo, possuir o nome do prato cuja carne

⁵⁶ No original: “[...] tutto il racconto *Sotto il sole giaguaro* è filtrato attraverso la ‘verbalizzazione’ e la ‘concettualizzazione’ del narratore, la sua coscienza linguistica che è autocoscienza di scrittura e che si manifesta fin dalle prime parole (‘Oaxaca’ si pronuncia ‘Uahaca’, p. 29), e in particolare nelle ultime citazioni, con la sottolineatura della ‘magia del nome’ [...] e nella chiusa, costituita da un breve elenco di nomi di cibi esotici, non concluso dai puntini di sospensione (e si è visto quale importanza abbia l’elencazione, al di là del processo combinatorio, nell’itinerario di Calvino). Questa autocoscienza linguistica è l’elemento chiave della costruzione letteraria di Calvino [...] in Calvino invece la concretezza sensoriale, il dinamismo e la curiosità intellettuale di Olivia sono il motore di una ricerca che dà per scontata la parità degli uomini non più divisi fra civilizzati e primitivi, e che vuole affrontare l’orrore di una condizione originaria comune”.

lambuzada na manteiga é a imagem que realça a precisão e a “autoconsciência linguística” calvinianas apontadas por Biasin. O narrador incide suas descrições em qualidades exatas e eróticas da comida, como sendo o verdadeiro *gourmet* do conto (quem melhor saberia a hora certa de apreciar cada prato, quem metaforicamente vislumbra a comida e a esposa, como signos), e desse ensejo recupera as fragrâncias da palavra para devorar o seu alimento-Olivia, por meio de uma mastigação voluptuosa tecida na narrativa.

Essa autoconsciência linguística de Calvino percorre, assim, todo o conto, atravessando o conceito de Exatidão que o autor de *Seis propostas para o próximo milênio* nos convida a perceber por meio da justaposição de duas figuras, as quais seriam “de um lado o *crystal* (imagem de invariância e de regularidade das estruturas específicas), e de outro a *chama* (imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante **agitação interna** – que também evoca para nós a simbologia erótica, da paixão e do amor) (CALVINO, 2012, p. 84-85, negrito nosso e itálicos do original). Se ainda assim a expressividade desse conceito já não se traduzisse na construção mais sensível de Olivia, seria possível apontar que a “concretude sensorial”, o “dinamismo” e a “curiosidade intelectual” da personagem ajustam-se para que seja menos ordinário elucidar que a constância da “chama” organiza a “agitação interna” de Olivia, cuja nuance do erotismo no conto transfere-se às esferas mais abstratas. Em contrapartida, Calvino afirma, por meio de uma “precisão do aspecto sensível das coisas” (p. 88), o próprio esforço do narrador em cristalizar-se para que seja possível deslocar a curiosidade intelectual de Olivia para a percepção aguçada de cada matiz dos sabores de si mesma, e não somente daquele México. Se o narrador se cristaliza para que a protagonista se faça chama, Calvino elucida, via Exatidão, a oportunidade de tornar abstrato e preciso, saboroso e justificável, o seu trabalho com uma linguagem que enrijece e mobiliza, distrai e consolida, apaga e fragmenta o escrito e o não escrito. Apreendemos, portanto, o conceito de Calvino sob duas instâncias: a primeira relaciona-se à voz narrativa, na qual percebemos que o narrador trabalha a personagem Olivia a partir de características que são ora chama – quando os alimentos e o feminino que saltam aos olhos são metaforizados enquanto elementos de sensualidade, ora cristal – quando as falas de Olivia assumem uma rispidez e uma invariabilidade diante de suas opiniões sobre os contextos do casal. A segunda retém uma leitura metafórica, imagética do próprio binarismo conceitual calviniano,

no qual percebemos a possibilidade de ler o marido tal como o cristal é conceituado, e a esposa tal como a chama é referida por Calvino.

Chama e cristal, de certo modo, se fundem naquilo que Biasin justifica por meio da imagem de Olivia, que, a princípio, é constante, incisiva e cristalizada (é a Olivia que tagarela os sabores, aquela que deseja saber as histórias dos conventos e teorizar o sabor da carne humana comida pelos canibais). No entanto, sob ação da língua amorosa do narrador que se nutre vorazmente da esposa, Olivia faz-se ambígua e paradoxal: é a partir dessa linguagem narrativa exata, ora cristalizada e precisa, ora flamejante e enrijecida, que o narrador apresenta-nos Olivia como uma personagem que atua como uma chama racional que anula o binarismo entre “civilizados” e “primitivos” e não afronta a “condição feminina originária” (aquela apontada pela mitologia, na qual a mulher morde, em vez de devorar) (BARTHES, 2004, p. 268); carrega, portanto, desejo e apetite, substância e sentido, um sabor que lhe parece adormecido talvez no próprio nome,⁵⁷ um caroço carnudo reacendido “pela manhã, sentados na cama em pose de *chac-mool* [...] acompanhada de *mangos*, *papayas*, *chirimoyas*, *guayabas*, frutos que encerram na doçura da polpa delicadas mensagens de aspereza e acidez” (CALVINO, 2010c, p. 55). A delicadeza das polpas das frutas assemelha-se ao mesmo estado de humor da Olivia que comia as *gorditas pellizcadas con manteca*, o guacamole, os *chiles en nogada*, o *mole poblano*, o cabrito, a *sopa de camarones*, a pluralidade de chamariscos afrodisíacos, texturas e combinações particulares que lhe conduziam a uma percepção de seu próprio sabor.

Apreendemos, desse modo, o conceito de *mito* realçado por Scarpa em *Italo Calvino*, referindo-se a um projeto calviniano intitulado “O apetite vem comendo” (*L'appetito vien mangiando*), cuja temática seria a busca pela satisfação e pelo contentamento mantidos pelas necessidades materiais. O projeto não foi finalizado, mas Scarpa ressalta, a partir da temática circunscrita, o valor peculiar do trabalho com as descrições e a função da matéria (dos objetos) em Calvino: o “objeto vem estilizado em imagem; depois, a imagem irradia um significado, e é neste momento que vem destacado o salto característico das últimas obras calvinianas, do mundo escrito

⁵⁷ Do latim *Oliva*, o nome da protagonista significa ‘azeitona’, o fruto mediterrâneo do qual não somente pode-se lambuzar-se, a partir de seu azeite (como se faz com a manteiga), como também é mastigado, chupado, mordido, restando apenas seu caroço – a semente da germinação.

(a matéria) ao mundo não escrito, o símbolo, o mito” (SCARPA, 1999, p. 157).⁵⁸ A relação de Calvino com o conceito de mito mantém, de certo modo, uma estreita aproximação com a ideia de linguagem, a qual vem carregada de uma ansiedade humana de a tudo interpretar e trazer sentidos. Talvez seja essa necessidade que fez do homem um ser simbólico, que resguarda a pluralidade de leituras em um mesmo signo, imagem, narrativa; não é um crescendo, mas sim um emaranhado de formas capazes de produzir sentidos, à medida que bem delineadas, à medida que comportariam, pois, Exatidão, Visibilidade e, não inesperadamente, Multiplicidade. Em “Sob o sol-jaguar”, a comida especialmente reverbera um potencial mítico e significativo, uma vez que ali é tratada sob a união de diversas perspectivas sobre o signo do comer, que funciona seja como elemento nutritivo (o objeto é signifiante: “a gordurosa maciez do *aguacate* – o fruto nacional mexicano difundido pelo mundo sob o nome deturpado de *avocado*” – CALVINO, 2010c, p. 36); seja como imagem (“*chiles en nogada*, que eram pimentas vermelho-escuras, meio enrugadas, nadando num molho de nozes cuja aspereza picante e o fundo amargo se diluíam numa consistência cremosa e adocicada” – p. 33); seja como significado (“era o nome *gorditas pellizcadas con manteca* que eu apreciava sobretudo e assimilava e possuía” – p. 54); seja como símbolo (“*Los zopilotes*”, disse Alonso, ‘os urubus.’ Eram eles que limpavam os altares e carregavam para o céu as oferendas” – p. 43). Emblemática, a comida transita pelo gosto oral como linguagem e pelo gosto libidinal como eros (BARTHES, 2004, p. 268), ecoando tanto o seu valor material quanto aquele imaterial,⁵⁹ simbólico, e por isso restaura um conjunto de signos polivalentes, configurando-se como mito que, para Calvino, não se serve apenas da cosmologia, mas de todas as outras formas de linguagem reticente e de sentidos plurais (SCARPA, 1999, p. 179).⁶⁰

⁵⁸ No original: “[...] l’oggetto viene stilizzato in immagine; poi, l’immagine prende a irradiare un significato, ed è in questo momento che viene spiccato il salto caratteristico delle ultime opere calviniane, dal mondo scritto (la materia) al mondo non scritto, al simbolo, al mito”.

⁵⁹ O salto conceitual que Calvino faz, nesse sentido, é claro: com o materialismo explícito e explorado enquanto valores turístico, sazonal e geográfico do alimento, o autor reconhece a potência simbólica que, em sua narrativa, é representado pelo comportamento e pelos desejos de Olivia, e vai além dessa transferência ao campo erótico, pois funde à figura curiosa e eloquente da protagonista a oportunidade de também retomar a querela antropológica, aqui figurada pela tentativa de descobrir o sabor da carne humana.

⁶⁰ Trecho estendido, no original: “Il mito è la parte nascosta d’ogni storia, la parte sotteranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là. [...] la parola non basta, occorre il concorso di un insieme di segni polivalenti, cioè un rito [...] il mito è, sì, un linguaggio, ma un linguaggio reticente e plurisenso proprio come Pavese, la cui opera ruota intorno a un nucleo di cose non dette, o dette per il tramite del complesso scenario rituale e simbolico di *La luna e il falò*”.

Seja o sabor da carne humana, seja o apetite dos personagens que comem as receitas milenares da tradição mexicana, seja a sensualidade de Olivia devorada pelo narrador, o objeto em Calvino (visto, aqui, sob a lente da comida) oscila entre a dissipação metafórica e a concentração descritiva, tal como funcionam os conceitos de *chama* e *cristal*. Citado por Scarpa, Mario Barenghi reconhece que o objeto calviniano é um significante aberto, plural, capaz de acoplar-se a sentidos discrepantes, assim como aponta e captura características peculiares, trazendo-lhes à luz os valores escondidos, a fim de ser lido como plexo semântico, uma rede de relações (BARENGHI *apud* SCARPA, 1999, p. 157).⁶¹ À medida que a comida é tratada como objeto, matéria, mundo escrito, Calvino reafirma a condição do homem contemporâneo de haver perdido a proximidade e o uso dos cinco sentidos (CALVINO, 2002, p. 124).⁶² No entanto, o trabalho acerca dos sentidos, que aqui é ressaltado no conto sobre o paladar, recupera uma instância outra do autor, em que a sensorialidade é, essencialmente, potencializada no intuito de preencher ou tornar possível a leitura de um Calvino que, verdadeiramente, retira o peso em prol da leveza, essa alçada subjetiva, simbólica, pertencente ao mundo não escrito. Isso se justifica pelo fato de que em Calvino a linguagem muito fundamenta-se em um estatuto científico, matemático, concreto; em contrapartida, o trajeto redimensionado por *Palomar* e que se estende a *Sob o sol-jaguar* revela essa dissolução materialista e nos desloca às muitas possibilidades, aos muitos modos de ver um mesmo objeto.

A contraposição entre a chama e o cristal é a própria reverberação do objeto calviniano que ora expande-se em metáfora, ora regurgita, contraindo-se em um significado potente, mas talvez pálido. Uma vez fundida à *chama*, a imagem conceitual do *cristal* aponta-nos o que Scarpa fixava acerca de um materialismo que começava a diluir-se em Calvino: em “Sob o sol-jaguar”, parece-nos haver um reencontro do autor com a possibilidade, ainda que resistente, de dialogar

⁶¹ No original: “Mario Barenghi definisce così la duplice strategia che governa il rapporto di Calvino con gli oggetti: da una parte di ‘dissipazione metaforica’, dall’altra di ‘concentrazione descrittiva’. ‘La prima’ dice Barenghi ‘è una forma di alleggerimento, quasi di levitazione ludica: l’oggetto viene assunto come significante aperto, plurimo, capace di agganciarsi ai sensi più disparati [...]’. La seconda consiste invece in una forte concentrazione sull’oggetto, che mira a coglierne i caratteri peculiari, a portarne alla luce i valori nascosti: a ‘leggerlo’ come plesso semantico, implicante una rete di relazioni”.

⁶² No original: “Un libro che sto scrivendo parla dei cinque sensi, per dimostrare che l’uomo contemporaneo ne ha perso l’uso”.

com uma subjetividade literária que refrata o eu, uma vez materializado sob a forma de objeto.

Segundo Scarpa,

[...] o eu vem descrito também assim por meio dos objetos, e das representações simbólicas capturadas dos objetos. A verdadeira pedra de comparação desta relação com os objetos é a mulher, que em Calvino é sempre o ser (*a metade do casal*) dotado de sentido de concretude e desenvoltura nas relações humanas. A mulher, raiz e fundamento do mundo, é a vigia autêntica dos objetos e das bases materiais da existência (SCARPA, 1999, p. 157, grifos nossos).⁶³

É possível que Calvino, não somente no conto que dá título ao livro, mas também no conjunto da obra *Sob o sol-jaguar*,⁶⁴ tenha alçado uma proposta em que a mulher seja o símbolo mítico de uma sensibilidade singular que ecoa por meio de suas percepções sensoriais aguçadas: “dotada de sentido de concretude e desenvoltura nas relações humanas”, a mulher é “a metade do casal” que se refaz nos ecos do mito, esse estreito laço da memória com o tempo, com a mistura e a ausência da pureza. Da caixa, onde habitam todos os dons, jorra abundância (SERRES, 2001, p. 184) e tudo circula como um único organismo, talvez e ainda mais a fundo: de um organismo virginal dedicado ao deciframento dos saberes mais ocultos que se faziam existir com o fruto do conhecimento, a comida é, assim, revelada no sabor do bem e do mal. Aqui, a comida contempla o universo feminino, sublinhando o protagonismo das mulheres, desde Pandora até as degustações afrodisíacas de Olivia que alicerçam um feminino cotejado por polissemias que estão no e além do

⁶³ No original: “L’io viene raccontato anch’esso per mezzo degli oggetti. La vera pietra di paragone di questo rapporto con gli oggetti è la donna, che in Calvino è sempre l’essere (la metà della coppia) dotato di senso della concretezza e disinvoltura nei rapporti umani. La donna, radice e fondamento del mondo, è la custode autentica degli oggetti e delle basi materiali dell’esistenza”.

⁶⁴ É possível notar que, no conjunto da obra *Sob o sol-jaguar*, os três contos apresentam a significância feminina enquanto linguagem e símbolo que também se aproximam da perspectiva erótica acerca da mulher. Seja em “O nome, o nariz”, no qual o protagonista segue em busca de um perfume feminino perdido: “Evidente que é uma paixão! [...] mas em primeiro lugar, em que série poderia ser classificada: é mulher de jasmínados, de frutáceos, de penetrantes, de orientais? Diga-me, mon chou!” (CALVINO, 2010, p. 11); seja em “Um rei à escuta”, quando o narrador sai pela cidade em busca de reconhecer e materializar uma voz, que acaba por receber características e nuances de uma voz feminina: “O que o atrai é o prazer que esta voz põe na existência – na existência enquanto voz –, mas esse prazer o conduz a imaginar o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra tanto quanto é diferente a voz. [...] Está tentando imaginar a mulher que canta? Mas qualquer imagem que você tente atribuir a ela em sua fantasia, a imagem-voz será sempre mais rica” (CALVINO, 2010, p. 79). Seja, por fim, como já suficientemente apresentado, em “Sob o sol-jaguar”, quando Olivia recebe as qualidades afrodisíacas dos alimentos, personificando assim a sensualidade da mulher e afirmando o canibalismo amoroso revelado entre os personagens, como será abordado na próxima sessão.

fazer comida. Nem tão chama ou cristal, nem tão leve ou exato, nem tão escrito ou não escrito, mas circunscrito ou subscrito, é possível pensar que esse último momento da literatura calviniana se revele como um processo de fusão de perspectivas, em que as figuras femininas são, emblematicamente, o elemento simbólico que atravessa grande parte das obras desse autor. O retrato de Olivia desenhado pelo narrador assume uma linguagem aquarelada, definida mas diluída nos diversos matizes dos gestos da personagem encontrados na pluralidade dos ingredientes usados em cada receita que vemos ser degustada no conto. As nuances femininas operam o limiar, os vacúolos das experiências com os sentidos: o que lemos são cenas carregadas de ousadia (que tratam da dissipação metafórica apontada por Barenghi [*apud* SCARPA, 1999, p. 157]), e centradas nos gestos de quem protagoniza o gozo da linguagem e lubrifica os sabores do eros.

2.3 Canibalismo à mesa: o corpo que come

Em Monte Albán, haveria mais a ser revelado a Olivia e seu marido que as afirmações balbuciadas por Salustiano. Ali, onde a mesa dava lugar aos altares sacrificiais, o casal associava a comida a um alimento puro e destemperado, a uma antropofagia bem preparada, à fome e ao devoramento que ocorriam nos banquetes sacrificiais. Qual o sabor da carne humana?, Olivia se perguntava. Chegava, assim, o momento de devorar o outro, devorar a si mesmo, devorarem-se. A boca salivava um sabor temido, esquecido ou, talvez, desconhecido que, no silêncio do mito e da palavra, revelava um imaginário construído nas curvas de Olivia pelas palavras do narrador.

* * *

O rito canibal traz à mesa das conversas do casal os incômodos de Olivia em relação ao saber sobre o sabor, levando a personagem ao encontro reflexivo acerca dos altares astecas, o que lhe permitia sondar também os interditos do casal, os vacilos do matrimônio que firmavam outra lógica de apreciação dali em diante e, assim, tornava-se possível degustar o apetite que se intensificava e dava lugar à fome e às respostas que surgiam entre a cama e a mesa (CALVINO, 2010c, p. 38). O sabor da carne humana precisa ser vivenciado: o narrador fala sobre fusão,

devoramento, desejo, ousadia e necessidade do comer; já os sabores, as cores, as texturas e o apetite dizem sobre o desejo. Olivia fala de desejo e apetite. O casal oscila entre o vencedor e o vencido, entre o faminto e o venerado, o devorador e o devorado; o canibalismo asteca é o prenúncio de um *canibalismo amoroso* do sol-jaguar.

Para Dora Marchese, em *Il gusto della letteratura* (2013),

[o] canibalismo nas sociedades nas quais o homem “não é objeto de consumo” se transforma de “maneiras de comer” em discurso sobre como cumprir o ato amoroso. Tal transgressão, fortemente metaforizada no conto de Calvino, vem sublimada pelo conhecimento e pela experiência. A máxima de Tommaseo colocada na epígrafe de *Sapore sapere*, de fato, recorda que *sapio* deriva do latim, significa *sapienza* (sabedoria) e é superior à “ciência”. E porque, segundo Barthes, o gosto (*sapio*) é um sentido “oral como a linguagem, limiar do Eros”, e definitivamente é a escritura, a literatura, o jogo estilístico e linguístico, como escreve Calvino em outro lugar, a ser sempre “projeção do desejo”, especialmente quando se trata de um “eros último, fundamental, mítico, inatingível”. **“Bom para comer, bom para pensar”**, é o sucesso de Lévi-Strauss.

O reino do instinto e do impulso (erótico e fágico) e o reino do sentido e do raciocínio (literatura e escrita) se encontram na descrição-glorificação-difamação-aspiração à mulher como **banquete proibido e cobiçado, desejado e temido**; já que o único modo de possuir todo e verdadeiramente o outro é comê-lo, englobá-lo, assimilá-lo, a fantasia literária é o único e mais eficaz meio lícito de sublimação e êxtase **trófico-amoroso** (MARCHESE, 2013, p. 145, negrito nosso e itálicos do original).⁶⁵

Olivia é o “banquete proibido e cobiçado”, questiona o paladar (com seu “reino do instinto”) para falar sobre o gosto (o “reino do sentido”). Sabor, apetite e voracidade anunciam aquilo que apenas a subjetividade não mais circunscrita na fusão que percorre a língua dá conta. A ousadia do canibal surge mastigando: ser sujeito é dizer de si, buscar o sentido para tornar-

⁶⁵ No original: “Nelle società in cui l’uomo ‘non è oggetto di consumo’ si trasforma da ‘maniere di mangiare’ a discorso su come compiere l’atto amoroso. Tale trasgressione, fortemente metaforizzata nel racconto di Calvino, viene sublimata dalla conoscenza e dall’esperienza. La massima di Tommaseo posta in epigrafe a *Sapore sapere*, infatti, ricorda che *sapio* deriva dal latino, significa sapienza ed è superiore alla ‘scienza’. E poiché, secondo Barthes, il gusto (*sapio*) è un senso ‘orale come il linguaggio, liminare dell’Eros’, in definitiva è la scrittura, la letteratura, il gioco stilistico e linguistico, come scrive altrove Calvino, ad essere sempre ‘proiezione del desiderio’, specie quando tratta di un ‘eros ultimo, fondamentale, mitico, inattingibile’. ‘Buono da mangiare, buono da pensare’, è la fortuna massima di Lévi-Strauss. Regno dell’istinto e dell’impulso (erotico e fagico) e regno del segno e del ragionamento (letteratura e scrittura) s’incontrano nella descrizione-glorificazione-denigrazione-aspirazione alla donna come banchetto proibito ed agognato, desiderato e paventato; e poiché l’unico modo per possedere davvero e del tutto l’altro è mangiarlo, inglobarlo, assimilarlo, la fantasia letteraria è il solo e più efficace mezzo lecito di sublimazione ed estasi trofico-amorosa.”

se significância, discurso. Os personagens, porém, não buscam uma autorização para resgatar a essencialidade do sujeito, eles já o são, e o fazem antropofagicamente. Diante disso, abre-se uma outra possibilidade de leitura do conto, calcada no dinamismo acerca dos discursos sobre o canibalismo.

O comentário de Marchese supracitado traduz o apogeu de “Sob o sol-jaguar”. O apetite pela antropologia e pelos signos canibais (que resistem, no conto, sob o cenário das ruínas e templos astecas) é a vértebra que conduz Olivia e o marido ao reencontro do *reino do sentido* (da literatura) e do *raciocínio* (da escrita), com o *reino do instinto* (do erotismo) e do *impulso* (do devoramento). Embora Olivia pareça concatenar os dois reinos em si mesma, é o narrador que traça a viagem geográfica, as planícies e os relevos da linguagem por onde os personagens vão passar; algo do gosto é intrínseco ao narrador, que se deixa ser delineado pelo paladar de Olivia, enquanto marido. A complementariedade que é sugerida nesse enlace amoroso permanece suspenso ao longo do conto, lançando gestos e outros matizes poéticos para que tais reinos sejam, de fato, reunidos, unificados, justapostos. Palavra e corpo, significância e escritura, saber e sabor se fundem fazendo crescer a sublimação aqui chamada de “canibalismo amoroso”. Se para Calvino *saber e sabor* estão intrinsecamente relacionados à experiência e ao conhecimento, Marchese acrescenta à tese gastroerótica do autor que o objeto dessa projeção seria o feminino, o qual apenas por meio da escritura, da significância literária, pode ser deglutido e comido. A autora valoriza, nesse sentido, um *topos* mítico feminino, via totem e tabu, uma vez que a mulher é o “banquete proibido e cobiçado, desejado e assustador”, velado e desvelado, que é apontado nas formas, no sabor e no gosto de Olivia.

Os diálogos sobre o canibalismo no conto reparam as duas dimensões que discutimos aqui: a primeira é, fortuitamente, linear, na qual percebemos o binômio antropológico sujeito e objeto decifrado nos costumes dos canibais astecas por tratar a luta e o combate entre as tribos enquanto uma significação simbólica (por alteridade) relacionada ao plano identitário dos indivíduos que vencem as lutas e se dão enquanto carne vitoriosa (e prisioneira) à tribo que os come, para que, assim, se reconheçam enquanto sujeitos. A dimensão seguinte assume um caráter simbólico, metafórico, que aqui tratamos por canibalismo amoroso, ou o “canibalismo universal” também

nomeado por Calvino (2010c, p. 56). Nesse enlace conceitual, o casal de protagonistas oscila entre quem é sujeito e quem é objeto. Essa luta acontece no plano discursivo e se dissolve no plano sentimental e sexual; nesse limiar está a comida mexicana, que funciona como esteira da linguagem manobrada pelo narrador, substrato das alegorias que fazem de Olivia o sujeito que mastiga e engole, discursivamente, seu marido; e este, por sua vez, mastiga e engole, afetivamente, sua esposa, e vice e versa.⁶⁶ Por metáfora antropofágica, o canibalismo aponta uma perspectiva que reside no escopo do alimento enquanto alicerce simbólico. Aproximamos, aqui, portanto, as dimensões do alimento no conto atreladas à finalidade e aos modos de comer celebrados no canibalismo e desdobrados enquanto forma de discurso, justaposição de imagens e linguagem que não se justificam apenas como suporte metafísico (ameríndio), mas, sobretudo, como direcionamento de um alegorismo em Calvino. Em certa medida, é possível compreender que os modos de comer que acompanham as cenas de comida do conto evocam menos o discurso direto entre os personagens e mais uma reunião de gestos, desejos e alegorias que refazem a separação sujeito e objeto, alternando momentos para que cada personagem seja percebido ora como sujeito, ora como objeto, anunciando, assim, um engolir-se reciprocamente (CALVINO, 1995, p. 56).

Do arawak *caniba*, o substantivo “canibal” seria uma alteração de *cariba*, palavra que designa os índios caribenhos das Pequenas Antilhas e que, nessa língua, significaria ‘ousado’ (LESTRINGANT, 1997, p. 27). Olivia é a personagem que torna ávida a ousadia canibalesca. Dona de uma audácia e perspicácia permanentes, é ela quem busca saber sobre o outro, porque come para compreender a gastronomia local, para saciar sua curiosidade e, portanto, conhece o exotismo mexicano com a ousadia de seu temperamento, engolindo o país visitado com a boca e o esôfago (CALVINO, 2010c, p. 40). Olivia satisfaz sua necessidade alimentar basal como uma exploradora informacional, turística e gastronômica: quer comer e quer saber. É ela

⁶⁶ Talvez seja interessante ressaltar, nesse sentido, que em pesquisas vindouras será possível conjugar a relação de sujeito e objeto que percebemos entre Olivia e seu marido com um conceito mais contemporâneo da antropologia. Tal conjugação se desfaz ou se dissolve à medida que o casal se reencontra à mesa e à cama, e, nesse sentido, escapa da verticalização impressa pela teoria lévi-straussiana. Viveiros de Castro, em *Metafísicas canibais* (2015), trataria essa dissolução a partir de seu conceito de perspectivismo, pelo qual todos os seres vivos se tornam sujeitos a partir da noção de pontos de vista; ou seja, para cada perspectiva sempre é possível tratar a todos como sujeitos de si, porque espelham a mesma condição do outro. Nesse sentido, esperamos cotejar com precisão, em estudos futuros, os textos de Calvino que aliam a dimensão antropológica (sejam os ficcionais ou não) ao tratamento efetivado pelo teórico brasileiro.

quem mantém direta e ativa a comunicação com Salustiano e Alonso (este, outro nativo que acompanha Olivia e o marido ao longo dos passeios turísticos pelo México e traça-lhes com Salustiano o panorama histórico-cultural dos locais visitados), estabelecendo de modo mais vivaz uma relação com a cultura estrangeira. Na cena em que discutem sobre os ritos canibais astecas, é clara a insistência de Olivia acerca de sua demanda:

Olivia ainda não parecia satisfeita: “Mas essa carne, para comê-la, a cozinha, a cozinha sagrada, o modo de prepará-la, os sabores, sabe-se algo a respeito?”. Salustiano tinha ficado pensativo. [...] “Sim, devia haver regras... certamente era um alimento que não podia ser ingerido sem um cerimonial específico... as horas que merece... por respeito aos jovens sacrificados que eram jovens valorosos... por respeito aos deuses... carne que não se pode comer de qualquer maneira, como um alimento qualquer... e o sabor...” [...]

E Olivia: “Mas os sacerdotes... sobre a cozinha... não deixaram escrito... transmitiram?”

Salustiano balançava a cabeça: “Mistério... a vida deles era cercada de mistérios...”

E Olivia, Olivia parecia agora ser ela quem sugeria a ele: “Talvez aquele gosto aparecesse de qualquer maneira... mesmo no meio de outros sabores...” (CALVINO, 2010c, p. 47-48).

Satisfazer a própria curiosidade e o próprio apetite são características perenes de Olivia. A língua tagarela e a sensível traduzem a fome por meio da experiência e do conhecimento e apontam uma Olivia também voraz, categórica, precisa; quando lhe convém saber e comer, parece não existirem fetiches para que não saiba ou não coma. Em alguma medida, a eloquência do testemunho de Michel de Montaigne sobre os canibais em *Os ensaios*, “de só desejar tanto quanto suas necessidades naturais lhe ordenam: tudo o que vai além é, para eles supérfluo” (MONTAIGNE, 2010, p. 151), corrobora a imagem da protagonista, e aqui nos serve como argumento alegórico. O saber e o comer para Olivia são imprescindíveis, já que não estão para além daquilo que lhe convém descobrir e deglutir. Famintas, as perguntas feitas a Salustiano direcionam-se ao alvo do discurso de Olivia naquelas cenas: descobrir o sabor da carne humana. Desdobra-se disso a sua curiosidade acerca dos modos para fazer surgir esse sabor (temperos, métodos de cocção, a fonte referencial que poderia ter sido deixada pelos sacerdotes); qualquer indício de resposta menos empírica e mais analítica seria uma diretriz capaz de trazer à protagonista a sensação de prazer e contentamento, pois contentar-se com o saber vindo do e

sobre o outro lhe permitiria despertar o sabor de si mesma, uma vez que, para a personagem, se é “bom para comer”, também é “bom para pensar”.

O canibal de Montaigne é generoso ao mesmo tempo que bárbaro, ele não tem dentes, por isso não devora, mas lambe, usa apenas a língua reconhece o alimento, que por sua vez alimenta-se da habilidade de sentir. O canibal de Montaigne lambe, usa apenas a língua sensitiva, essa reconhecedora dos sabores, dos índices, das diferenças apresentadas. É, também, um canibal tagarela que se reconhece pelo *phagos* (ele come), mas também pelo *logos* (ele pensa e expressa esse pensamento);⁶⁷ sua “verdadeira vitória reside no combate, não na salvação, e a honra da virtude consiste em combater e não em abater” (MONTAIGNE, 2010, p. 154). O combate de Olivia é discursivo, via *logos*, já o seu abate é dúbio: está no gozo da dimensão afetiva do casal e nas comidas mexicanas que refletem seu humor e as fantasias do marido. Ao saber e comentar sobre a comida e cultura mexicanas, Olivia parece reconhecer a sua própria virtude, percebe-se sujeito capaz de morder, triturar, mastigar, salivar o outro, seja ele a *ensalada de nopalitos* ou o cabrito (CALVINO, 2010c, p. 49); ou também o sabor da carne sacrificada que não poderia ser ocultada (p. 50), ou ainda o próprio marido que parecia estar em partes ou inteiramente “contido em sua boca, triturado, dilacerado fibra por fibra” (p. 51). À luz de Montaigne, vemos uma Olivia que transita entre a generosidade virtuosa e a agressividade selvática do índio, a partir do discurso montaigniano a personagem recupera a crítica ao saber instituído acerca dos índios latino-americanos; com Olivia não há observação, apenas questionamento, interrupções; Olivia é, assim, esse canibal sem dentes; ela lambe, tagarela e sente, não devora, apenas elabora.

⁶⁷ No ensaio, porém, essa característica parece ser, propositalmente, evitada, mascarada, escondida. A perspectiva que Montaigne preferiu destacar é, justamente, aquela de um canibal bondoso e generoso; talvez resida nisso sua ironia e o humor do desfecho de seu texto, que alegorizam o selvagem tupinambá como estratégia indicadora dos paradoxos desses indivíduos. Conforme Frank Lestringant, em *O canibal*, o ensaio montaigniano não elabora uma transição que permite ao leitor ver a passagem do canibal bondoso àquele bárbaro, assim como não traduz essas dualidades humanas, sob a ótica antropológica; “reduzir o canibalismo a uma forma de costume ou bem olhar essa transgressão como o efeito de um constrangimento natural: período de fome, assédio isolador, superpopulação” (LESTRINGANT, 1997, p. 148) são possibilidades anteriores ao ensaio que não foram retomadas por Montaigne, apontando, em certa medida, a fragilidade romantizada de um gênero estilístico que vem sublinhada por uma temática cara aos estudos antropológicos e que, no entanto, resumem-se à leitura antropofágica acerca de ritos de vingança. O recorte que propomos, a partir da leitura do ensaio sobre os canibais, é, justamente, uma ancoragem dessa ausência da transição do canibal, que vemos refletida na imagem de Olivia transitando entre uma docilidade e uma agressividade amarga, em cenas distintas sem que, no fim, seja possível dizer a que estatuto ela permaneceu ou alterou-se. É talvez da sua própria natureza esse canibal anônimo e paradoxal.

Ao matar e comer o inimigo vencedor, o índio é também o indivíduo que, em terras brancas, questiona os homens grandes, fortes e armados que guardam o rei e negam a oportunidade de escolha de alguém para comandar; assim como é quem confronta a comodidade de que gozavam esses homens brancos ao mesmo tempo em que havia “mendigos às suas portas, descarnados de fome e pobreza” achava estranho “como essas metades daqui, necessitadas, podiam suportar tal injustiça, que não pegassem os outros pela goela ou ateassem fogo em suas casas” (MONTAIGNE, 2010, p. 156-157). Embora Olivia seja uma turista europeia, seu caráter descrito no conto alude ao ensaio montaigniano, assemelhando-se não ao ensaísta, mas à forma discursiva canibalesca e irônica, que não veste calças, critica o europeu e reforça seu estatuto ameríndio, sua tentativa de aproximação de uma verdade autêntica e originária. Seja sobre a comida e as lendas dos quadros dos conventos, seja sobre os ritos canibais astecas, a personagem confronta um saber instituído e legitimado pela tradição dos povos representados pelos personagens mexicanos que aparecem no conto, como o amigo Salustiano. Desse modo, Olivia também recupera um *ethos* científico, um querer saber que pressupõe o reino do sentido e do raciocínio; em contrapartida, a personagem também coloca à mesa do conflito o *ethos* eurocêntrico, questionando o saber instituído e a ciência de um país latino. O papel que a protagonista exerce é, por analogia, semelhante e invertido, e por isso repete, por espelhamento, a discussão: em Montaigne, a partir da observação, o índio vê-se estranho aos modos de vida do europeu; já em Calvino, Olivia quer saber sobre os modos de vida dos mexicanos sem observá-los, mas usando, sobretudo, da interrogação para sabê-los, e assim, engole-os para depois ruminá-los, mantendo algum vestígio de um arquetípico colonizador (que não dizima, mas faz da estranheza um modo para explorar e conhecer); já o narrador, por sua vez, acolhe os dois lugares: é o ensaísta observador, que lança suas projeções acerca do México e de sua esposa por meio das palavras, assim como incorpora um canibalismo utilitário, isto é, seu turismo é justificado pelo gesto de deglutir a cultura alheia.

A dualidade do discurso de Montaigne está, justamente, em apresentar um canibal generoso ao mesmo tempo em que não exclui a imagem de um índio devorador, combatente, audacioso, cuja barbárie (assim definida por alteridade) pressupõe a virtude e a coragem almejadas, porém obtidas via guerra, combate, morte e devoramento: “que eles venham intrepidamente, todos sem exceção, e se reúnam para jantá-lo, pois comerão ao mesmo tempo

seus pais e seus ancestrais, que serviram de alimento e sustento a seu corpo” (MONTAIGNE, 2010, p. 154). Embora Montaigne afirme que nisso não há barbárie, apenas ao matar e comer o inimigo, o índio é capaz de perceber-se enquanto indivíduo e sujeito da sociedade de que participa, pois ali também a morte significa a expressividade de uma cultura, particularizada nas características de cada tribo. A partir desse pressuposto, Frank Lestringant, em *O canibal* (1997), recupera, cotejando o pensamento de Jérôme Cardan,⁶⁸ a necessidade da religião (e outros modos de escapismo para o argumento da fome):

[...] é preciso que a sociedade humana transporte ao plano do discurso e das crenças esse constrangimento drástico que o meio ambiente faz pesar sobre ela. A religião terá então por função essencial convencer as vítimas e seus pais a ceder a seus carrascos e a fazer estes últimos acreditarem que eles agem em completa conformidade com a lei divina (LESTRINGANT, 1997, p. 179).

O canibalismo significaria, nesses moldes, uma porta que reivindica o direito de matar o outro por necessidade, que, alegada pelo simbólico religioso, faz surgir o discurso que justifica a morte e a manducação, não puramente enquanto uma medida a fim de aliviar a necessidade da fome, mas, sobretudo, enquanto uma permissão para o exercício da oralidade: comer, falar e ser. Eu como, logo, sou. O canibal não saboreia a carne do inimigo, mas sim o sentimento de vitória, uma vingança que se faz sua: o prazer proveniente do cozimento e da manducação dessa carne é perpendicular à euforia que reside em *poder ser*.

Olivia não demonstra interesse em saborear a carne de seu marido, mas sempre afirma a insipidez dele, a falta de tempero. Trata-se de uma relação em que o sabor do outro não é o outro

⁶⁸ No capítulo “Cardan ou o império da necessidade”, Lestringant apresenta uma leitura acerca da obra *De rerum varietate*, do médico e matemático de Jérôme Cardan. O modelo canibal de Cardan atesta o rito canibal enquanto um princípio de necessidade alimentar, cujo ódio e a guerra seriam métodos para se permitir a saciedade da fome, assim como a religião teria surgido com a finalidade de justificar, por via simbolismo fágico e discursivo, a matança do inimigo para que toda a tribo não fosse sucumbida. Lestringant alude ao ensaio de Montaigne, “Dos coches”, no qual o autor detém-se ao canibalismo peruano e aquele mexicano, que mais importa a este trabalho. Reúno, por isso, o pensamento desses dois autores, Cardan e Montaigne, a partir da leitura de Lestringant, o fato de construírem uma perspectiva antropofágica, para a qual comer o outro é um ato utilitarista, assim como é um princípio discursivo, que reitera a noção de alteridade, substanciada por meio relações semiológicas, nas quais o signo (individuais e coletivos; denotativo e metafórico; é fomento para o discurso, para a construção e legitimidade do sujeito (seja ele o canibal, o outro, ou mesmo o casal de turistas que, em nosso *corpus*, incide sobre um modo de assegurar essa cadeia de pensamentos acerca do ser que come e do alimento comido).

afetivo, mas um outro qualquer, estranho, estrangeiro, que participa da refeição enquanto comida, objetificado, para que nesse cenário Olivia reconheça o sabor de um signo que se faça seu, de modo que o sentimento de indiferença pelo marido seja a oferta ideal que lhe permite *poder ser*, como se já tivesse saboreado a carne do marido, tal como ele próprio afirma: “mas essa relação estabelecida entre nós exclusivamente por meio da comida, a ponto de não se identificar em outra imagem além de uma refeição, essa relação que em minhas fantasias eu fazia corresponder aos mais profundos desejos de Olivia, na realidade não lhe agradava de jeito nenhum” (CALVINO, 2010c, p. 51).

As práticas alimentares do casal ressaltam um princípio, sobretudo, solitário, nas quais percebemos que para Olivia é possível *ser* quando é possível *falar* e, não necessariamente, *escutar*. Basicamente, o marido é um interlocutor pouco discursivo, e por isso uma relação tecida somente no silêncio da mesa não lhe soa sugestiva. O sabor existe à medida que “deglutir” e “falar” são conjugados; Olivia nega a apatia de seu interlocutor, não lhe bastando apenas comer em sua presença, mas sim fazê-lo em sua companhia, partilha e convívio – notória característica que se faz perdida em nosso tempo. Lestringant afirma que, n’*Os ensaios* de Montaigne, “o canibalismo aparece essencialmente na forma linguística. A troca entre comedores e comidos remete-se a um fluxo contínuo de palavras: dom e contradom, perguntas seguidas de suas respostas” (LESTRINGANT, 1997, p. 160). O canibal de Olivia atravessa os limites da comida para fazer-se glutônico, retórico e gestual: “‘Não come?’ perguntou-me Olivia, que parecia concentrada somente em apreciar o seu prato e estava como de costume extremamente atenta” (CALVINO, 2010c, p. 51). Em vez de observar, ela fala, profere, desencanta o silêncio do mastigar, questiona o fato de a fome do outro não ser tão voraz quanto a sua. Olivia sente o sabor, escolhe suas refeições, fala sobre os ingredientes e os modos de preparo, reunindo, enfim, um saber primário, mas sofisticado, acerca do que coloca em sua boca; seus movimentos e seus questionamentos impulsivos dirigem-na a um percurso que aproxima a picância, a amargura e a doçura ao seu humor, transitando por uma dezena de inflexões que a fazem um personagem a ser decifrado pelo narrador:

Pronto, era insípido, pensei, e a cozinha mexicana com toda a sua *audácia e fantasia* era necessária para que Olivia pudesse alimentar-se de mim com satisfação; os sabores mais acesos eram o complemento, ou melhor, o meio de comunicação indispensável como um alto-falante que amplia os sons, para que Olivia pudesse nutrir-se de minha substância (CALVINO, 2010c, p. 52, grifo nosso).

Olivia reconhece um sabor feminino que exala “audácia e fantasia”, alcançando, em contrapartida, outra corporeidade de si: virtuosa e ousada, ela experimenta o México, a fim de conhecê-lo, devorá-lo, degluti-lo. Para o canibal, “a carne do prisioneiro funde-se em uma só palavra: desafio, insulto, ou canção de agonia e de revanche, que não só dá o verdadeiro sentido, mas constitui a última aposta da troca canibal” (LESTRINGANT, 1997, p. 164). A insipidez do marido espelha algo que Olivia não percebe em sua relação: o jogo canibalesco (que a faz devoradora de seu marido – insípido, monótono e chato – e a percepção deste narrador que, em breve, denuncia e consolida seu desejo de devorá-la) torna-se o dispositivo que realça o provérbio de Brillat-Savarin “diga-me o que comes que te direi quem és’ [, que,] à luz do princípio de incorporação, assume um significado novo: a determinação de gostos e desgostos, preferências e idiossincrasias alimentares tornam-se uma questão identitária” (CARRARA, 2013, p. 225).⁶⁹ O apetite pelo conhecimento e a fome de experiência apontam para um devoramento, mútuo entre o casal, que traz sabor à carne *insípida* do marido, ao passo que este deseja *nutri-la de sua substância*: “era uma relação recíproca e completa que [n]os envolvia e arrastava” (CALVINO, 2010c, p. 51). Ainda que existam os insultos de Olivia e o tom desafiador mantido pelo narrador (em devorar e sentir-se devorado pela esposa), ambos estão em busca de um reconhecimento (seja por si mesmos, seja um pelo outro), refeita, aludida e espelhada nas características do outro, alimentando até o último momento do conto essa aposta acerca de qual será a carne do prisioneiro vencido e aquela do vencedor. A disputa tensionada por Olivia revela que

[...] de fato, parecia-me que nos últimos dias Olivia, em sua exploração gustativa, queria colocar-me numa posição subalterna, como uma presença necessária sim mas submissa, obrigando-me a funcionar como testemunha em sua relação com a comida ou como confidente ou então complacente alcoviteiro (CALVINO, 2010c, p. 39).

O individualismo de Olivia reflete a apatia do marido nas cenas de comida; talvez ele preferisse testemunhar a sobriedade e o dinamismo com que sua esposa percorria e comentava os sabores dos pratos a, necessariamente, trazer à mesa as suas percepções, uma vez que são

⁶⁹ No original: “[...] il simile adagio di Brillat Savarin ‘dimmi cosa mangi che ti dirò chi sei’, alla luce del principio d’incorporazione, assumono un significato nuovo: La determinazione di gusti e disgusti, preferenze e idiossincrasie alimentari diventa una questione identitaria (individuale di gruppo)”.

nessas cenas que o narrador acumula um desejo lúbrico de estar entre os dentes de sua esposa. O jogo canibalesco se faz à medida que a protagonista desmerece a presença do marido ao longo das refeições feitas, realçando, assim, o sabor insípido daquele homem:

“Como você é chato, monótono”, começou a dizer, retomando uma polêmica contra meu temperamento pouco extrovertido e meu costume de confiar inteiramente a ela a tarefa de manter viva a conversação, polêmica que se reacendia sobretudo quando nos encontrávamos frente a frente numa mesa de restaurante, com libelos articulados em tópicos de acusação nos quais tinha de admitir fundamentos de verdade mas em que também identificava as razões basilares de nossa coesão enquanto casal: isto é, que Olivia via e sabia captar e isolar e definir rapidamente muito mais coisas que eu e por isso minha relação com o mundo passava essencialmente através dela (CALVINO, 2010c, p. 52).

O narrador assume, desse modo, uma posição pouco prestigiada diante dos parcos diálogos partilhados que se assemelham à tentativa, talvez inconsciente, de Olivia sentir-se mais ávida e sagaz que o marido – sendo, pois, preciso “comê-lo” para que ela se sentisse um sujeito dotado de uma refinada percepção e sensibilidade gustativa –, assumindo, portanto, um lugar de vencida, o que alude à lógica canibal (de que são os vencidos que promovem o rito comensal – CALVINO, 2010c, p. 42). Para além de fome e apetite, Carrara afirma que “a dimensão envolvente e totalizante do sacrifício humano, a absoluta e devota pureza dos participantes e a crueza primordial dos seus gestos levaram os dois protagonistas a emanciparem-se das máscaras inúteis de uma relação desgastada ou afinal privada de trocas” (CARRARA, 2013, p. 232).⁷⁰ A exploração gustativa de Olivia imprime uma atmosfera conotativa ao conto que sobrepõe-se à glotonaria, além de fazer-se como uma percepção pouco materialista da comida, pois configura-se como subsídio metafórico para as questões sexuais do casal, as quais são, progressivamente, sublimadas com o abraço consumado na última cena, talvez não à cama, mas à mesa. O encontro de si e do outro revela uma busca subjetiva refeita no plano da cumplicidade afetiva (CALVINO, 2010c, p. 39), que, via metáfora canibal, era traçada simultaneamente ao percurso geográfico que o casal realizava.

⁷⁰ No original: “La portata coinvolgente e totalizzante del sacrificio umano, l’assoluta e devota purezza dei partecipanti e la primigenia crudezza dei loro gesti hanno portato i due protagonisti a emanciparsi dalle inutili maschere di una relazione consunta e ormai priva di scambi”.

Carrara considera ainda que

[...] o mergulho simbólico e mental no ritual antropofágico – lido como um anular-se no outro, um mútuo devorar-se – causou o aparecimento de uma consciência evidente: a relação deles torna-se total exclusiva e recíproca. A repentina, iluminante, vertiginosa intuição da ordem cósmica como um desastroso, biunívoco e contínuo fagocitar, ilumina a relação entre os dois e “o sentir-se vivos” de uma nova luz deles (CARRARA, 2013, p. 233).⁷¹

Oscilando entre desejo e atração, angústia e repulsão, admiração e horror, o jogo canibalesco personificado pelo narrador e por Olivia alude à dimensão antropológica apontada por Salustiano: “todos eram potencialmente executores do sacrifício e vítimas... a vítima aceitava essa condição porque havia lutado para capturar os outros como vítima...” (CALVINO, 2010c, p. 53-54). Os protagonistas se devoram, o que os leva a uma tendenciosa anulação dos binarismos vencedor e vencido, sujeito e objeto, subjetividade e alteridade. Carrara, desse modo, projeta uma relação que se refaz à medida que o casal retoma a própria condição identitária, que não foi perdida, mas que atravessava um processo de reconhecimento validado a partir da materialidade do alimento e desdobrada em uma lúcida consciência que traz significado à comida, à medida que se faz símbolo, isto é, quando destrói ou assimila o legado oriundo do outro, e com ele a religião, a história, a cultura.

Biasin acrescenta, a essa perspectiva, a noção barthesiana de escritura que, em Calvino, está intimamente relacionada à ideia de desejo (BIASIN, 1991, p. 178). Para o autor, todo o conto recebe uma lente circunscrita na verbalização e na conceituação do narrador que denotam uma autoconsciência de escritura (p. 176) acerca dos binarismos que percebemos ao longo de todo o conto, refinando a concepção de um canibalismo que não trata apenas de uma condição de horror e confronto, mas do canibalismo amoroso delineado pelas impressões da protagonista descritas juntamente às do narrador. Para Biasin,

Novamente, Olivia é a literatura, que encarna a tensão cognitiva, “o esforço para sair das fronteiras da linguagem”; da extrema margem do dizível que se

⁷¹ No original: “Il tuffo simbolico e mentale nel rituale antropofagico – letto come un annularsi nell’altro, un mutuo divorarsi – ha cagionato l’insorgenza di una lampante consapevolezza: il loro rapporto diventa totale, esclusivo e reciproco. La subitanea, folgorante, vertiginosa intuizione dell’ordine cosmico come un immane, biunivoco e continuo fagocitare, illumina la relazione tra i due e il loro ‘sentirsi vivi’ di una nuova luce”.

projeta. É essa a razão pela qual o canibalismo é metaforizado, sobretudo como metáfora: parece realmente que o conto de Calvino ilustra neste sentido a tese do etnólogo Jean Pouillon, que explicando como as regras do incesto e aquelas do canibalismo (chamado “incesto alimentar” por Lévi-Strauss) referem-se a e seriam sempre fundadoras das estruturas sociais, sublinha que nas sociedades em que “o homem não é objeto de consumo” alimentar, as “maneiras de comer” próprias das sociedades canibal “se transformam nas maneiras de falar sobre os modos de ir para a cama” (BIASIN, 1991, p. 176-177).⁷²

O paladar subjetivo, indicado nas falas e nos gestos de Olivia, tem sua sobriedade quando visto sob a perspectiva do desejo do narrador: “naquele momento, de seus lábios surgiu a língua úmida de saliva, e logo se retraiu, como se ela estivesse saboreando algo mentalmente” (CALVINO, 2010c, p. 50). Linguagem e eros, comida e palavra, saber e sabor misturam-se diante de um texto calcado na escritura enquanto sinonímia do desejo – escrever Olivia é pulsar, lambuzar, querer, ir a fundo, lançar-se ao meio de, e exclusivamente com, Olivia. O narrador a escreve do mesmo modo como a sente: “o meu erro com Olivia era considerar-me comido por ela, ao passo que devia ser, ou melhor (sempre fora) aquele que a devorava. A carne humana de sabor mais atraente é a de quem come carne humana. Só me nutrindo vorazmente de Olivia não seria mais considerado insípido por seu paladar” (p. 54). As cenas de comida desenham uma Olivia sempre faminta, enquanto a palavra do narrador delinea, delimita e imprime um olhar cuidadoso e um paladar conciso e lascivo acerca dessa personagem, de modo que o ato sexual, o canibalismo asteca, as comidas afrodisíacas alegorizam o que parece fundir-se à metáfora da fome do próprio narrador em compreender o sabor da palavra, que, por sua vez, é metaforizada pela figura de Olivia. O “esforço para sair das fronteiras da linguagem” traduz a própria condição da personagem, que refuta e agrega um princípio semiológico, pautado na condição de poder comer e falar, ingerir e proferir e, ainda assim, tal como legitimado por Biasin (1991, p. 177), manter em suspensão, e equilíbrio, a sensibilidade narrativa expressa em “Sob o sol-jaguar”, revelando ser esta tão literária quanto apetitosa.

⁷² No original: “Ancora una volta, Olivia è la letteratura, ne incarna la tensione conoscitiva, lo sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall’orlo estremo del dicibile che essa si protende. È questa la ragione per cui il cannibalismo viene metaforizzato, anzi tutto come metafora: pare proprio che il racconto di Calvino illustri a questo proposito la tesi dell’etnologo Jean Pouillon, che spiegando come le regole dell’incesto e quelle del cannibalismo (chiamato ‘incesto alimentare’ da Lévi-Strauss) rimandino a e siano sempre fondatrici di strutture sociali, rileva che nelle società in cui ‘l’uomo non è oggetto di consumo’ alimentare, le ‘maniere di mangiare’ proprie della società cannibalesche ‘diventano delle maniere di parlare intorno alle maniere di andare a letto’”.

A ambiguidade de Olivia reside nesse movimento subjetivo de querer descobrir o sabor, sendo, pois, o próprio sabor em descoberta que a torna decifrada e devorada pelo narrador: “pois enquanto era mastigado por ela sentia também que agia sobre ela, transmitia-lhe sensações que se propagavam das papilas da boca para todo o corpo, que cada vibração sua era provocada por mim” (CALVINO, 2010c, p. 51). O paladar decodifica aquilo que o narrador tenta lapidar, a saliva fertiliza o substrato que passeia pelos territórios mexicanos; como pretexto para a experiência de sabores mais exóticos, o narrador busca dar forma ao imaginário, nem sempre proferido à companheira, acerca do prazer. Se Olivia traduz o paladar e a forma, o narrador fala sobre os interditos do gosto e do conteúdo. Verbalizar e conceituar o sabor da carne no canibalismo asteca dignifica a circunstância amorosa do casal, não importando quem é o sujeito vencedor ou o vencido, se, pois, tudo está circunscrito “com a única finalidade de arrancar de sua boca uma palavra covarde ou vil” (MONTAIGNE, 2010, p. 152), indulgente ou miúda, insípida ou sávida. Talvez, alegórica e sinestesicamente, o narrador traduza o desejo por descobrir o sabor dessa matéria-Olivia, mútua e simultaneamente ao desejo dela de descobrir o sabor da matéria humana, adentrando, assim, ao mundo não escrito. O silêncio, o gozo, o não dizer alimenta um desejo vindouro que faz persistir um apetite sexual, ou talvez este venha sob a forma de discurso, quando finalmente à mesa, no último jantar, o casal decide compartilhar suas impressões e indagações acerca do que, faticamente, seria o sabor da carne humana a partir dos ritos canibais:

“Talvez os tempos tenham chegado ao fim, o sol se cansou de aparecer, Cronos sem vítimas para devorar morre exangue, as épocas e as estações estão de pernas para o ar.”

“Talvez a morte do tempo só diga respeito a nós”, respondeu Olivia, “nós que nos devoramos *fingindo não saber de nada, fazendo de conta que não sentimos mais os sabores...*”

“Quer dizer que os sabores... que aqui precisam de sabores mais fortes pois sabem... pois aqui comiam...”

“Tal qual entre nós ainda hoje... só que nós não sabemos mais, não ousamos olhar, como faziam eles... para eles não havia mistificações, o horror estava ali, sob os próprios olhos, comiam até que sobrasse um osso para limpar, e por isso os sabores...”

“Para esconder aquele sabor?”, disse eu, retomando a cadeia das hipóteses de Salústiano.

“Talvez não se pudesse, não se devesse ocultá-lo... caso contrário era como não comer aquilo que se comia... quem sabe os outros sabores tinham a função de *sublinhar aquele sabor*, de dar-lhe um contraste digno, de honrá-lo” (CALVINO, 2010c, p. 49-50, grifos nossos).

Não basta servir-se apenas da comida e da palavra para corroborar esse canibalismo que ecoa como cenário do diálogo do casal, é preciso “sublinhar aquele sabor” que, em alguma medida, é apropriado pela subjetiva percepção de Olivia ao reconhecê-lo como algo perdido, digno de contraste e honra. Os sabores revelam-se sob os gestos de cumplicidade e comunhão: sem vítimas para devorar, Cronos segue enquanto um fundamento inapreensível, pois se era com o rito que o tempo se fazia mito e tradição, funcionando como “rito de inclusão, de integração e de imitação”, Barthes aponta, em *Como viver junto* (2003 [2002]), que os ritos de comunhão se consolidam com a “ingestão comum de um alimento simbólico, cuja partilha é ela mesma simbólica” (BARTHES, 2003, p. 213). O abrandamento de uma relação que integra o tempo e o homem, por meio de um alimento simbólico, esconde (ou sucumbe) o saber revelado no ato da partilha e da deglutição, sendo esse o motivo de não se comer com o inimigo – mas comê-lo, uma vez que é ele quem guarda aquele sabor. Reside, na prática da comunhão, a manutenção do desejo de não se comer sozinho, o que, desse modo, desfaz a solidão à mesa, uma vez que com a morte do tempo apenas o mútuo devoramento tornaria a comunhão algo menos fingido e longínquo. Trata-se, portanto, de um sabor que se perde à medida que os rituais não conjugam mais o saber que justifica tal necessidade, deixando de reconhecer no simbólico religioso, isto é, na conjugação do horror e da devoção, o motivo para que o canibalismo não seja apenas utilitarista, “fingindo não saber de nada, fazendo de conta que não sentimos mais os sabores”.

O binômio “saber-sabor”, definido pelo autor da epígrafe do conto,⁷³ Niccolò Tommaseo, dissolve, portanto, como um “provar [que] se faz mais determinante para degustar e saber o que se saboreia; ou pelo menos denota que da impressão vivenciada temos um sentimento reflexo, uma ideia, um princípio de experiência” (*apud* CALVINO, 2010c, p. 29), a qual se refere a um percurso do saborear atravessado pelos atos de provar, degustar, exercitar o gosto e, então, saber sobre aquilo que se é saboreado. Segundo Tommaseo, somente assim é possível construir um “princípio de experiência”. A convergência dos significados de “saber” e “sabor” é subdividida

⁷³ A epígrafe, por completo, diz: “Saborear, em geral, exercitar o sentido do gosto, receber sua impressão, mesmo sem vontade explícita ou sem reflexão posterior. O provar se faz mais determinante para degustar e saber o que se saboreia; ou pelo menos denota que da impressão vivenciada temos um sentimento reflexo, uma ideia, um princípio de experiência. Assim, *sapio*, para os latinos, tinha o valor de sentir retamente; e, portanto, o sentido do italiano *sapere* (saber), que equivale à doutrina reta, e à predominância da sapiência sobre a ciência” (CALVINO, 2010, p. 29, grifos do original).

pelo linguísta italiano em pequenos sinônimos, formando uma cadeia de palavras que consolidam essa “predominância da sapiência sobre a ciência”. Nesse conjunto, a possibilidade de confrontar o saber científico com o saber corpóreo, visceral, vivencial tangencia o cruzamento das perspectivas dos personagens, estabelecendo no conto um movimento de ir e vir, viver e sentir, salivar para deglutir, degustar para devorar: de vencido e insípido, o narrador migra ao estatuto de um canibal vencedor, transita pela antropofagia asteca para imprimir sua imagem acerca do erotismo enquanto uma premissa poética:

Sob a pérgula de palha de um restaurante à beira-rio, onde Olivia me esperava, nossos dentes começaram a mover-se lentamente com ritmo similar e nossos olhares fixaram-se um no outro com uma intensidade de serpentes. **Serpentes mimetizadas na aflição de engolir-se reciprocamente**, conscientes de sermos também devorados pela serpente que a todos nos digere e assimila sem cessar no processo de ingestão e digestão do canibalismo universal que põe sua marca em cada relação amorosa e anula os limites entre os nossos corpos e a *sopa de frijoles*, o *huacinango a la veracruzana*, as *enchiladas*... (CALVINO, 2010c, p. 56, negritos nossos e itálicos do original).

A experiência gastronômica leva e traz os personagens à experiência amorosa, corpórea, apresentando um sistema de imagens do alimento. O cardápio que finaliza o conto realça as perspectivas do que outrora se disse acerca da função nutricional (os ingredientes), social (as comidas dos conventos) e circunstancial (os pratos considerados afrodisíacos) dos alimentos, acrescido agora do mote antropológico e daquele poético (e metafórico) usados por Calvino para transferir aos alimentos presentes no conto o sintomático canibalismo amoroso apresentado, por sua vez, em duas circunstâncias referenciais que formam o eixo interlocutório do conto: a de Olivia e a do narrador, os quais, ao anular os limites entre os corpos e as comidas, encontram-se “na intersecção desses dois eixos semiológicos: a conotação e o afeto” (BARTHES, 2003, p. 209). Quando a comida se torna afeto, Barthes salienta que ela não se reduz a uma universalidade; está, pois, sujeita a leituras subjetivas e individuais, que afirmam a identidade de seus referentes (BARTHES, 2003, p. 208-209). A busca pelo sabor de si e do outro é revelada na experiência gradativa: “existem gamas de sabores mais discretas e contidas que as das pimentas, existem aromas sutis que é preciso saber captar” (CALVINO, 2010c, p. 52), somente um gastrônomo apurado, ou um narrador astuto, ou ainda um leitor

ávido, saberiam captar a sutileza desses aromas. O narrador coteja, assim, os eixos do afeto e da conotação, que por sua vez realçam, exatamente, o modo como a comida, que lhes é servida, serve-se também como o segredo dessas “serpentes mimetizadas na aflição de engolir-se reciprocamente”, fazendo-se também devorado por elas.

A cena dissolve o conto e ecoa o canibalismo amoroso, fulgurando algo da intensidade das serpentes que se mistura à lentidão dos dentes, quando o erotismo não é perversão, mas um prazer oficializado (BARTHES, 2003, p. 214). O gozo de Olivia é querer ser o sujeito, enquanto em todo o tempo é presa vencida e devorada na medida estrita, coesa e precisa da palavra, como se houvesse em seus dentes cortantes uma espora, um desejo contido (CALVINO, 2010c, p. 44) e consumado apenas “sob a pérgula de palha do restaurante”. Olivia é essa literatura devorada pelo narrador, ingerida e digerida, incessante e reticente, languidamente móvel e fixável tal como a intensidade das serpentes que comunicam o fruto do saber, esse sabor inesgotável, kundalínico e diacrônico.

3 Por uma poética da segunda língua

Introjeção, assimilação e compreensão. Um percurso estreito e largo para o paladar. Cozer o que foi salivado, para que se possa arriscar o fim da digestão. Espaços calvinianos, eixo entre o real, o imaginário e o relato: fases de experiências transmutadas em negociações com a linguagem. Sempre nos aproximamos daquilo que somos. Seguimos em paladares, configurando mapas gustativos. Entre superioridades e inferioridades, há caminhos curvilíneos, subjetivos, complementares. Ficamos com eles, esperando o gosto do próximo destino.

* * *

3.1 Territórios do paladar

A invisibilidade está associada ao fascínio da subjetividade: é preciso percorrer um espaço tornando-o algo para além de um lugar. Oaxaca não é invisível. Tepotzotlán não é imaginária. Monte Albán é real, presente, fractal. Conhecemos lugares a partir de suas comidas, de seus ingredientes, da história de suas cozinheiras e de sua forma de manejo. Comer é recortar trajetos, onde todo espaço percorrido é um mapa feito: uma rua conhecida, um restaurante que alargou suas fronteiras a partir de ingredientes vindos da vizinhança. Há sempre um outro ângulo sendo apontado, e a tendência é não nos atentarmos a esse espaço outro, legitimado pelo narrador. Mas ele está ali, narrado. Invisível ou não, há um México das entrelinhas feito não somente de história e museologia, mas dotado de uma cozinha que realça os sabores das comidas de ruas, cenas com desconhecidos, de uma atmosfera amarelada, tímida e expansiva que une o barroco e o contemporâneo. No coração da antiga colônia, vemos surgir espectros de um México fantasmagórico e fulgurante.

* * *

Construído a partir de um contexto sensorial, em “Sob o sol-jaguar” a comida salta à língua e o conto esbanja um sabor colorido e picante que reflete o senso comum acerca da cultura mexicana: as comidas apresentadas são todas típicas, nada além do mais do mesmo, e vêm representadas pelo guacamole, pelas *gorditas*, pelas tequilas: “[...] vendedores ambulantes andrajosos espalhavam no chão panos coloridos. [...] Agachadas no chão, mulheres gordas fritavam *tortillas* e ervas” (CALVINO, 1995, p. 49). Os lugares visitados pelos personagens são também os mais comuns. Assim temos a catedral da cidade, as ruínas astecas, o “campo ensolarado e árido [onde] crescem os agaves para o *mezcal* e a tequila, os *nopales* (que chamamos de figos-da-índia), os cactos *cereus* cheios de espinhos, os jacarandás com flores azuis” (p. 40). Também vemos o cenário exótico, mas nada sobrenatural, munido dos “pórticos do zócalo, a pracinha quadrada que é o coração de qualquer cidade antiga da colônia, verde de árvores baixas bem podadas chamadas *almendros* mas que não se parecem nada com as amendoeiras” (p. 48).

Ora, esse texto questiona, exatamente, o lugar comum das ideias acerca das viagens turísticas: percebemos que o espaço que nos é apresentado acentua as noções acerca dos discursos e dos relatos de viagem, como uma possibilidade de reflexão sobre o que são os itinerários subjetivos realizados nas viagens turísticas e no turismo gastronômico. A territorialidade circunscrita no conto também atravessa a potencialidade material e imaterial da comida, fazendo-nos repensar a dimensão da tipicidade na culinária e seus desdobramentos culturais; além disso, é esse mesmo espaço literário que nos permite dinamizar a concepção de paladar que, eventualmente, desvinculamos ou rearticulamos às questões territoriais enquanto um alicerce identitário e subjetivo. O conto de Calvino palpita essas proposições de modo assertivo, ainda que também seja previsível que essa integridade local elaborada pelo autor se aproxime bastante da concepção de turismo de massa, de modo que a singularidade do conto toca, estritamente, no estilo alegórico de como a comida, esse legítimo fundamento turístico, se faz presente ao longo da narrativa. Nesse sentido, nos deparamos com o exotismo da gastronomia mexicana, na qual resquícios de fragilidade na história do país refletem um hibridismo identitário que está sempre à mesa, conjugando ingredientes e técnicas. Talvez por isso a comida no México ecoa as questões de alteridade, como os modos de se pensar o outro, a comida do outro, o estranho e si mesmo, fronteiras entre o palatável e o impalatável.

O México atua como preâmbulo para a consistência afetiva, visceral e sensorial que vigora no conto, mas não somente: é também o espaço de contração dos vícios depositados no discurso sobre o outro, remodelado pela ação de uma personagem questionadora da própria identidade perante o diferente. O território tratado em “Sob o sol-jaguar” funciona como um pilar ruidoso em que as descrições desse México tímido e, simultaneamente, eloquente e picante espelham passagens e testemunhos das viagens de Calvino ao país, percebido também como um cenário que transporta os protagonistas para contextos em que a experiência é o suporte necessário para saber quem se é, tateando o espaço para reconhecer-se nele. Lançaremos mão, assim, da ideia de que o espaço nessa narrativa é também um escopo sensorial e que a experiência gustativa, tal como salienta Calvino (1995), se legitima quando *in locus*, propondo uma mudança total da alimentação. Eis que o autor conjuga, com a experiência turística, o significado de “viajar”: um passeio subjetivo, intimista, que dilata o texto em detalhes cênicos de um lugar comum que se firma como enlace gastronômico à medida que realça os ingredientes elementares das ruínas da colônia espanhola – na qual o milho e as pimentas são o pilar da alimentação pré-hispânica e se unem a um aparato técnico fornido pelas mãos das escravas e das senhoras dos conventos.

Para alargar o que foi dito, mencionamos também um dado curioso: em 1932, Emilio Cecchi publicou a primeira edição de suas crônicas de viagem no livro intitulado *Messico* (2009). Calvino, ao redigir o prefácio da edição publicada pela Adelphi, afirma que “as virtudes do descritor – nitidez da percepção e riqueza da transfiguração verbal, em que a segunda nunca ofusque a primeira –, encontram pão para os seus dentes tanto na antiguidade pré-hispânica quanto no barroco jesuíta e assim no orgulho da mísera vida popular” (CECCHI, 2009, p. XVII).⁷⁴ Por essa lente, a vida dos mexicanos transmuta em outras formas de riqueza, as quais basicamente surgem no campo da estética, seja na arquitetura, na gastronomia, nas artes visuais ou na literatura, ao mesmo tempo em que reforça a manobra social que é elaborar uma comida que não apenas mata a fome, mas que também fornece os sabores e um exotismo (ao olhar do outro, estrangeiro) fundamentais para que possa sublimar-se em experiência gustativa, identitária. A

⁷⁴ No original: “In questo Messico corrusco, le virtù del descrittore – nitidezza della percezione e ricchezza della trasfigurazione verbale, senza che la seconda mai offuschi la prima – trovano pane per i loro denti tanto nelle antichità preispaniche quanto nel barocco gesuitico e così nella fievolezza della misera vita popolare”.

obra de Cecchi testemunha exatamente o quanto a maneira como o outro é considerado pode ser modificada de acordo com um determinado ponto de vista (CECCHI, 2009, p. XVI)⁷⁵ e, assim, revela, parcial ou integralmente, as várias formas que esse outro pode assumir. Se retomarmos nosso objeto de estudo, para além do percurso informacional e recreativo ao qual o turismo se submete, no conto tal característica é muito harmônica com o percurso individual de Olivia e seu marido, já que tratamos de “uma viagem verdadeiramente, no sentido de um itinerário também interior, onde, no fim, o viajante deve se reencontrar, pouco ou muito, modificado” (CECCHI, 2009, p. XVI).⁷⁶ Uma vez percebido que ambos os personagens também traçam uma busca pelo conhecer-se a si mesmo, o reconhecimento do casal (enquanto tal) acontece à medida que a comida aflora neles os sentidos e lhes recupera o desejo recíproco outrora perdido.

A comida é, portanto, o dispositivo para o reencontro, pouco ou muito modificado, assim como a viagem é o canal para que isso seja possível; enquanto espaço, o México é o código, o cenário provocador de certas fusões. O itinerário das descobertas de Olivia e do marido é o que os leva a um conceito especialmente particular sobre o viajar: um modo de escapar do espaço real e adentrar em outro – efêmero e com ares de fantasioso –, por meio de um verdadeiro deslocamento geográfico a um território específico que permite certa reflexão acerca do que se experiencia e que, desse modo, também provoca um reencontro com o trajeto interior.

Para além de um relato turístico e territorial, o conto retrata como o cenário de viagem está sempre subjugado à subjetividade, o que, inevitavelmente, o modifica. Por isso, para elaborar nossa leitura sobre o México, deixamos que esta fosse atravessada pela leitura do México calviniano, do México de Cecchi, do México de Octavio Paz, bem como o de Olivia e, sobretudo, daquele de um narrador que também quer conhecer o México de sua esposa. A formação de um discurso acerca do outro, e do espaço-outro, é, sobremaneira, engrandecida à medida que nos damos conta do quanto a nitidez se amplia, a partir de tantas descrições, e de como, a partir disso, é possível conhecer o país. Perseguimos, portanto, o discurso de Olivia, que tudo quer

⁷⁵ No original: “Reazioni che ci testimoniano quanto è mutato in mezzo secolo, il modo di considerare l’altro da noi (un po’ per sforzo d’avvicinamento e molto per accettazione delle distanze e senso della relatività d’ogni punto di vista)”.

⁷⁶ No original: “Ma se questo libro è un viaggio veramente, nel senso d’un itinerario anche interiore, alla fine il viaggiatore deve ritrovarsi, poco o tanto, cambiato”.

saber; o discurso do narrador e que detalhes pretende desenhar; e aquele dos guias turísticos, que se aproxima de um discurso fadado à repetição. As três perspectivas apresentam *mexicanidades* em suas mais diversificadas profundidades e abrangências, o que corrobora com a insistência das ideias de Cecchi acerca da formação de um itinerário subjetivo e particular.

O conteúdo dos diálogos travados entre os protagonistas e o amigo turismólogo Salustiano Velazco (ou mesmo o guia Alonso) conduzem ao fracasso dos discursos previamente produzidos, porque estes tratam de especulações de Olivia e seu marido e da manutenção de informações puramente datadas; mas, talvez por isso, apontam para a perspectiva do nativo, que estuda e reforça alguns padrões, na mesma medida em que deixa explícita a sua inteireza individual:

[...] baixava a voz como se confiasse segredos indelicados. Esse era o seu modo de falar; ou melhor, um de seus modos: as informações de que Salustiano era pródigo (sobre a história e os costumes e a natureza do país eram de uma erudição inexaurível) eram enunciadas com ênfase como proclamações de guerra ou insinuadas com malícia como se fossem carregadas de quem sabe quais mistérios subentendidos (CALVINO, 1995, p. 33).

Percebemos que a viagem narrada no conto é marcada pela manutenção de um turismo tradicional, em que a figura de Salustiano evoca um saber inato, muitas vezes calcado no discurso que protege e exalta a beleza de seu país, na prosódia que concede ao guia uma autoridade informativa, promovendo sua imagem a favor de uma personalidade suficientemente convidativa e acolhedora, a qual mostra que a “simpatia” também costuma ser uma janela para a manutenção desse tipo de turismo. Nesse sentido, o conto produz um efeito sanfonado, uma vez que, se pensado na perspectiva das informações e da postura de Salustiano e Alonso, aproxima-se de um discurso genérico e comumente acessado pelo turismo; em contrapartida, a curiosidade e as experiências sensoriais dos protagonistas motivam a consolidação de um percurso particular, portanto, intransponível ao outro. Em certa medida, o trajeto de Olivia é paralelo, e, raramente, transversal ao de seu marido, o que concede ao guia turístico uma real função mediadora, perdendo de certa maneira um *status* de liderança; desse modo, também atua como canal para a reaproximação do casal, já que é a partir das informações dadas pelos guias que o casal dá início às longas discussões sobre o canibalismo (CALVINO, 1995, p. 49-50).

Muito possivelmente, “Sob o sol-jaguar” teve alguma projeção inicial nas viagens de Calvino ao México, as quais foram editadas sob a forma de relatos, ensaios e artigos nas obras *Coleção de areia* (2010a [1984]) e *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015 [2002]). O primeiro livro é um compilado de textos publicados, inicialmente, no jornal *La Repubblica* entre os anos de 1980 e 1984, e é basicamente dividido em quatro partes, as quais situam-se entre a paisagem e as obras nos museus (“Exposições, explorações”), os temas da literatura (“O raio do olhar”), do espaço fantástico (“Relatos do fantástico”), e do espaço construído a partir da experiência das viagens (“A forma do tempo”) – este último consta de relatos de Calvino especialmente dedicados ao Japão, ao México e ao Irã. Em *Coleção de areia*, cuja edição italiana se dá dois anos antes da publicação de *Sob o sol-jaguar*, Calvino se presta ao exercício minucioso e conciso de estabelecer um rearranjo crítico sobre o turismo de massa no México, a presença dos japoneses e suas objetivas (CALVINO, 2010a, p. 202), a impossibilidade de estagnar o tempo e perceber-se capaz de observar, escutar e sentir o que existe nesse espaço desconhecido, tornando-o menos *en passant* e fotografável, mas sim fotografado e experienciado: “ao visitar o México, todo dia nos vemos indagando ruínas, estátuas e baixos-relevos pré-hispânicos, testemunhos de um inimaginável ‘antes’, de um mundo irredutivelmente ‘outro’ em relação ao nosso” (p. 202). Tecendo descrições que oscilam entre natureza e cultura, fauna, flora e arquitetura, o barroco e o politeísmo asteca, Calvino detém a construção de imagens que tensionam tais contradições, desvencilhando-se dessas polaridades a fim de discutir a fusão delas no tempo e no espaço:

[...] a árvore de Tule, produto natural do tempo, e a árvore de Jessé, produto da necessidade humana de conferir uma finalidade ao tempo, são apenas aparentemente redutíveis a um esquema comum. Encontrando-as na mesma jornada de meu itinerário turístico, sinto estender-se entre elas a distância entre o acaso e o desígnio, a probabilidade e a determinação, a entropia e o sentido da história (CALVINO, 2010a, p. 206).

Tules, jacarandás, *maculís* de copas lilases, fícus e *nopales* pedem licença à herança da metrópole, no intuito de delinear o que é a passagem do tempo e a integridade de uma identidade imortal, que se modifica para perpetuar a própria essência. Ao falar sobre a natureza, sobretudo, acerca da expressividade das árvores nativas, Calvino propõe uma leitura sobre a redundância da existência, a genealogia e a mitologia, contornando lado a lado as questões históricas e

identitárias da América hispânica. Nesse sentido, o autor realça seu ponto de vista sobre as questões da identidade do México, notando-a muito forte, ao mesmo tempo em que maculada pela chegada dos espanhóis, e, analogamente a esse processo, estabelece uma crítica ao turismo de massa que faz da natureza e das ruínas do país um eldorado permanente.

O México de *Coleção de areia* é premissa das experiências sinestésicas de Calvino despontadas em “Sob o sol-jaguar”. Embora não toque nos assuntos gustativos, Calvino apresenta-nos ali um relato sintético de sua viagem e de sua relação simbólica viabilizada pelos templos, pelas árvores milenares, pelas imagens esculpidas nos troncos e nas paredes que definem a profusão de uma cultura fundida, não deixando saber se “a floresta parece prestes a engolir aqueles vestígios colossais da civilização maia” (CALVINO, 2010a, p. 208) ou se “o horror, o sagrado e o mistério são absorvidos pelo turismo, que nos dita comportamentos predeterminados, modestos, sucedâneos daqueles ritos” (CALVINO, 2010c, p. 40-41). A ficção, interceptada pelo cenário turístico de “Sob o sol-jaguar”, funde-se às questões presentes no relato de viagem de *Coleção de areia*, na medida em que o autor nos apresenta sua tentativa solitária de desvendar os mistérios dos ritos e dos vestígios colossais dos maias e dos astecas nos Palenques, nos *zócalos*, em Monte Albán e no Templo do sol-jaguar: esses locais sustentam a perspectiva curiosa de Olivia e o modo silencioso e pensativo das elucubrações do narrador, sendo, por isso, alegorias desdobradas de um México já visitado por Calvino.

Ao longo dos três relatos tecidos em *Coleção de areia*, Calvino espelha *O império dos signos* de Barthes e também imprime seu olhar sobre como o entorno territorial afeta e interfere “na transmissão de um sentido [que] assegura na imoderação do manifestar-se, na profusão do exprimir a si mesmo, do pôr para fora, seja lá como for” (CALVINO, 2010a, p. 204), e, para isso, mistura descrições do espaço às notas sobre o tempo, o universo e a existência, elaborando um itinerário subjetivo e poético para falar sobre o que, posteriormente, será trazido como o canibalismo amoroso de “Sob o sol-jaguar”, metáfora para essas interferências do território na própria forma de expressão dos indivíduos do conto. Os relatos de *Coleção de areia* mostram-nos um narrador que experiencia o espaço, observa-o, ocupa-o, compõe-se em meio a uma floresta de sentidos, incorporando o velho ao novo e convertendo a própria

experiência em linguagem, a qual desvenda (ou assim o pretende) uma mitologia: “esse modo de ser mitológico também envolve o que se pensava existir independente da linguagem. Desde que a linguagem surgiu no universo, o universo assumiu o modo de ser da linguagem, e não pode manifestar-se senão seguindo suas regras” (CALVINO, 2010a, p. 210). Bastou ao homem a tentativa de trazer sentido ao universo para que a linguagem se instaurasse: esse princípio guarda em si a procura de Olivia e de seu marido por compreender o sabor da carne humana, descobrir o tempero, ir aos locais onde aconteciam os ritos canibais, que são ações motivadas pelo mesmo intuito de entender, saber e conhecer uma essência – talvez a própria essência – isto é, um princípio de conceber a linguagem inata do casal, aquilo que os movia e havia sido perdido. Nota-se, porém, que se essa manobra a favor do saber tende a substituir a experiência, o degustar, o sentir e o estar *in locus* – uma vez que, ao longo de toda a narrativa, Olivia explora exatamente o ofício do saber mental. O que vemos, no entanto, é justamente uma crescente contrapartida da personagem, que cede, exponencialmente, às experiências corpóreas, agregando a elas seu exercício do conhecimento, de modo que, no fim, o que temos é uma verdadeira e recíproca deglutição das serpentes do conhecimento que move o corpo em direção ao saber, e vice-versa (CALVINO, 1995, p. 56).

Fazendo-se entender via cosmogonias, Calvino aponta a experiência como porta para o simbólico e para a compreensão daquilo que o autor legitima em seu esteio literário mais recente. Em suas últimas obras, os sentidos (ver, cheirar, degustar, ouvir, tocar) são os facilitadores para a união entre homem, mito e universo e permitem o encontro com o saber sem fazê-lo com retidão, mas por meio das sensações expressadas e delineadas a partir da linguagem. No entanto, a interseção entre linguagem e sentidos, sensorialidade e experiência, saber e degustar demonstra a tentativa sensorial aliada ao exercício cerebral de Calvino (bem refletidos por Olivia) nos quais encontramos uma definição dilatada e imagética de um sentido (fisiológico, político e estético) que parte da intimidade honesta entre o território e a experiência: o paladar. A sensibilidade acerca do espaço e da cultura onde os protagonistas do conto residem por alguns dias é, exatamente, o que lhes permitirá ressignificar o paladar maculado, esgotado, ou esquecido refeito nesse canibalismo amoroso, cuja metáfora para sentir as texturas e sabores da carne conjuga e potencializa um mergulho antropológico, afetivo e, territorialmente, demarcado.

Falamos, portanto, de um espaço gastronômico que espanta a exclusividade dessa delimitação conceitual, fronteiriça. É possível que os sentidos à beira dessa última fase calviniana transgridam o princípio fisiológico e a derradeira tensão para com o desenvolvimento do saber e se legitimem no escopo da linguagem, nos trânsitos e limiares entre a experiência e a poesia, o mental e o corpóreo, o pensar e o sentir, e os modos de se construir esses limiares.

Em *Mundo escrito e mundo não escrito*, Calvino dedica alguns ensaios ao olhar mais preciso e analítico acerca da história cultural e antropológica mexicana:

[...] pode-se dizer que sabemos tudo acerca da religião asteca e das razões cosmológicas que os forçavam [os astecas] a alimentar as divindades solares com corações palpitantes e rios de sangue humano. Assim como sabemos sobre o modo como os prisioneiros coroados de flores eram obrigados a subir nos altares onde os sacerdotes extraíam seus corações com facas de pedra e faziam o corpo rolar abaixo pelos degraus da pirâmide (CALVINO, 2015, p. 238).

No ensaio “*Canibais e reis*, de Marvin Harris”, Calvino constrói uma notória relação entre os rituais de canibalismo, a nutrição e o crescimento demográfico analisado nas Américas, na África negra e no sudeste asiático, a partir da premissa do antropólogo Marvin Harris que é ali indicada. Segundo Calvino, a hipótese do autor americano é de que a contenção da desnutrição nessas regiões deveu-se aos rituais canibais, nos quais a carne humana serviu não somente como oferta e afirmação mítica, mas também para aplacar a fome e a miséria daquelas pessoas, “solucionando”, assim, um problema de caráter socioeconômico que se expandia naquelas sociedades.⁷⁷ Entretanto, Calvino também se inquieta com a escassa fonte de informações sobre o procedimento dos ritos e das tradições dessa cozinha canibal – traço que fora transferido para o conto, por exemplo, nos questionamentos de Olivia (CALVINO, 1995, p. 47) – o que realça nossa prerrogativa acerca das associações entre paladar e território. O que se sabe é verdadeiramente pouco (e aparece entre parênteses), e por isso Calvino pergunta:

⁷⁷ Nesse contexto, seria justificável recorrermos à solução para o infanticídio, entre outros métodos de controle demográfico. Calvino, entretanto, realça a hipótese lançada por Harris de que houve um desaparecimento dos mamíferos de corte na região da América Central e do Norte após a última glaciação, diminuindo, assim, a oferta alimentar de proteínas para as tribos da época; o consumo de carne humana, portanto, supria em equivalência nutricional. Além disso, e talvez muito mais proximamente de uma realidade socionutritiva, “os animais comestíveis conhecidos pelos astecas eram perus, patos, lebres, cães e no máximo cervos (além de peixes)” (CALVINO, 2015, p. 238). Carnes distintas em sabor e textura daquela humana, o que não valoriza uma justificativa estético-gastronômica para se pensar no consumo da carne humana.

[...] o que acontecia ao corpo quando ele chegava à base dos degraus? Fala-se bem menos a respeito desse detalhe, mas as testemunhas da época da conquista (Bernardino de Sahagún, Diego Durán) não deixam dúvidas: eram comidos em grandes banquetes. (Encontro escassas informações sobre o modo como eram cozinhados: os molhos à base de pimentão parecem ter sido o ingrediente mais importante) (CALVINO, 2015, p. 238).

Tangenciando nossa questão, Harris afirma que o canibalismo não viria a compensar o descompasso entre comensais e a oferta alimentar, mas serviu como justificativa política para o decrescimento demográfico. Com os déficits agrícolas e a ausência de uma postura do Estado de Montezuma que compensasse a demanda social, o canibalismo ofereceu também uma resposta governamental a um excesso e descrédito que ele mesmo havia construído.

Mas, retomando a hipótese de Calvino alinhada àquela de Harris, um ingrediente participa do rito enquanto efeito metonímico, lançando a premissa de que o paladar não se circunscreve apenas mediante o ímpeto da fome, ou do jejum, mas também devido a uma estreita experiência do sujeito com o que o circunda e lhe traz a experiência direta com o que é profícuo, profuso, intacto, identitário. A comida especificada na afirmação de Calvino – o molho de pimentões – define ou encobre um sabor; modifica e enaltece uma textura; viabiliza um cozimento, revela a condição de uma cultura mediante um contexto de fome; relativiza as relações de poder, subserviência e reverência. Na escassez de outras referências, Calvino ressalta que a importância desse ingrediente (ou dessa afirmação) é o fato de que os antigos escolheram um elemento, um ingrediente que poderia curar e categorizar o preparo da carne humana nos rituais de canibalismo asteca. Sendo assim, o que dignifica o sabor do preparo dessas carnes (após a morte e o sacrifício) é o fato de contarem com um ingrediente essencialmente nativo, local, *in locus, site specific, land art*. Pertencente à espécie *Capsicum annuum*, e da família das solanáceas, também chamado de *paprika*, *pimiento dulce*, *pimiento encarnado*, *pimiento morrone*, *piment doux*, *sweet pepper*, *bell pepper*, *peperone*, pimentão-doce, o pimentão é um alimento originário das Américas, sobretudo a Central e a do Sul, especialmente com variedades no Brasil e no México (STOBART, 2009, p. 253-254). Para ludibriar, portanto, a insipidez da carne humana, os astecas usavam um alimento legitimamente mexicano, cujo manejo, assimilação e cultivo eles haviam plenamente dominado.

Passeamos por esse México real e urbanizado, onde o

[...] barroco colonial não punha limites à profusão dos ornamentos e ao exagero, sendo a presença de Deus identificada num delírio minuciosamente calculado de sensações excessivas e transbordantes [e] [...] o ardor das quarenta e duas variedades indígenas de pimentas sabiamente escolhidas para cada prato abria as perspectivas de um êxtase flamejante (CALVINO, 1995, p. 35).

E, desse modo, nos deparamos com uma comida que bem representa um determinado território e dignifica a importância da fartura e da lógica alimentar que contempla a evolução agrícola, mas não se fixa nela. Ao se fazer uma colheita natural, com a qual se abre o prato e se depara com 42 variedades de pimentas nativas, ou com o molho de pimentões que torna a carne humana mais palatável, nos permitimos acessar a singularidade descrita como *êxtase flamejante*, não porque são ingredientes que fulguram a ardência na boca, mas porque remontam à origem dessa família de frutos nas Américas. Ou seja, o consumo de um produto originalmente local torna possível recuperar a ideia de um “comer geográfico”, expressão realçada pelo historiador Massimo Montanari em *Il cibo come cultura* (2004), que reforça a ideia de espaço enquanto paradigma da cozinha, pois à medida que foi ocupado, em algum momento, a comida deixou de representar um elemento de diferenciação para mobilizar uma tentativa de horizontalidade e semelhança (MONTANARI, 2004, p. 116).⁷⁸ Nesse sentido, ao se pensar sobre uma cozinha de território, é também possível pensar em uma cozinha de nação, que não converge para uma noção de territorialidade exclusivista, em que se come apenas o que se produz, ou se ressalta apenas as diferenças culinárias e gastronômicas de uma região, mas em um princípio que reconhece a comida como um pressuposto cultural imanente, mutável e transportável como parte legítima de uma determinada cultura.

Na esteira da obra de nosso estudo, é notória a importância de um protecionismo ao ingrediente original, e ao turismo que valoriza a cultura e a comida locais. Anterior aos discursos e aos efeitos da globalização, o conto de Calvino ainda prioriza as comidas do templo do sol-

⁷⁸ No original: “Nel momento in cui il paradigma della cucina diventa lo spazio, tutti (in teoria) possono occuparlo, il signore e il cittadino esattamente come il contadino. Privilegiare la nozione di territorio significa perciò, da un punto di vista culturale, aver superato la nozione del cibo come primo e principale strumento della differenza”.

jaguar como referência inata para viabilizar o debate acerca do paladar enquanto um dispositivo de reconhecimento identitário, uma vez que a percepção dos sabores, texturas e determinados preparos definem ou norteiam o que também é convencionado por comida típica.

No conto, o panorama alimentar é ainda mais intrínseco, quando se fala da cultura canibal como mimese das questões do exotismo e da excentricidade palatais, e que, hoje, vem representada pelo consumo de carnes pouco convencionais misturadas a frutos e temperos que remontam a esse diferencial da gastronomia mexicana. O gosto como indiferença. O gosto como desgosto. A comida local, ainda que tangenciada pelos discursos de massa sobre o turismo gastronômico, ecoa traços da *nouvelle cuisine*, do *slow food*, da comida de rua, das feiras de bairro e do *terroir*, construções e conceitos que visam retomar o saber acerca das distinções entre o cru e o cozido, o alimento e a comida, o produto local e o industrial e, os meios como a sociedade resolveu organizar seu escambo e suas maneiras de comer. As tensões eclodidas nesse México hispânico e asteca vislumbram, assim, uma alimentação criada por culturas nas quais foram produzidas combinações de alimentos que revelam centralidades e exclusões de ingredientes junto a relevos geográficos indicando, sobretudo, que geografia e cozinha não são conceitos competitivos, mas associações a favor de uma identidade, uma configuração panorâmica dos sabores – que poderia, hoje, também ser considerada múltipla.

Com *A culinária materialista* (2009), de Carlos Alberto Dória, é possível falarmos de um redirecionamento do gosto (p. 126), que intervém, diretamente, nos efeitos da qualidade alimentar, cuja admiração pode se dar tanto a partir da escolha dos ingredientes como pelo modo como as receitas são preparadas e apresentadas; além disso, esse redirecionamento do gosto também se aproxima de uma tentativa de escolher entre o alimento que é produzido mais perto da natureza, em detrimento daquele mais próximo da indústria. A variedade de um determinado produto nativo, portanto, realça a legitimidade que lhe permitiu atravessar um caminho paralelo àquele da civilização, minimizando a abrasão da indústria em favor de um percurso – talvez romantizado – que sensibiliza o consumo para além de sua própria produtividade, isto é: o modo como manipulamos o alimento nativo, sazonal e regional é um refinamento e um estreitamento de nossas origens, um passo avesso ao modo como lidamos com todo alimento produzido

pela indústria alimentar e, de certo modo, discursado no mercado gastronômico, que visa uma produtividade mercantilizada, lucrativa, propagandista, e que, grosso modo, estereotipa e virtualiza o gesto de cozinhar, a origem e a qualidade do produto local. Redirecionar o gosto é, pois, fazê-lo contornar, confrontar, colidir com as informações prontificadas sobre o alimento e a cultura alimentar, permitindo que o sujeito realize um gesto côncavo e convexo quando está diante daquele mesmo *êxtase flamejante*, situado em um modo intimista e bem reparado.

O conto de Calvino ratifica as noções de uma gastronomia local e, tipicamente, reconhecida. Para além dessa estreita perspectiva territorialista, pensar acerca de um redirecionamento do gosto não significa rejeitar o que já é produzido, mas sim reiterar os modos de consumir a comida, desuniformizando uma latência industrial ou um discurso repetitivo sobre comidas típicas, a fim de integrar o indivíduo que come a uma dada cultura. É preciso, desse modo, diluir o que já é conhecido e propagado, a favor de uma potencialização da experiência gustativa e sensorial que valide os sabores mais discretos e “aromas mais sutis que é preciso saber captar” (CALVINO, 1995, p. 52). Dessa maneira, caminhamos, sob a guarda da narrativa de Calvino, rumo a uma nacionalização do paladar entendendo-o como gesto que prioriza a abrangência gustativa dos territórios geográficos, assim como a individualidade dos sujeitos que neles transitam, habitam e experienciam a comida, desobrigando-a do consumo que se mostra como totem ou tabu alimentares, não se desfazendo das fronteiras, mas também verificando que as experiências gustativas se dão, exatamente, no limiar desses conceitos. O ingrediente local somado ao gesto natural e geracional das cozinheiras, e ainda ao modo como se dá o cultivo de alimentos formam uma tríade, a favor de um efeito construído com e pelo conhecimento dos alimentos retidos na flora e fauna de uma determinada região, mesmo que reflita uma verticalidade entre as comidas típicas e aquelas pouco conhecidas. Atravessar o território do paladar é um ato que demanda e requer a sensibilização de si e do outro, é uma via de correspondências e proposições que tornam quem come e quem cozinha reféns do próprio alimento, pois esconder ou sobressair ingredientes é um profundo exercício de encontro do sabor apazível e ideal,⁷⁹ que protege uma

⁷⁹ Embora o tema do canibalismo muito se aproxime das questões relacionadas ao desgosto e à indiferença alimentar, convém tratarmos neste momento do trabalho das elementaridades ideais da comida, tendo em vista a relação que propomos sobre a fartura e a abundância de certos ingredientes que os fazem típicos ou nacionalmente conhecidos.

rede de produção, colheita e preparo da comida, em favor de um paladar que retém geografias e desloca o imaginário do comensal (do personagem ou do turista) para aquele espaço farto pelo molho de pimentões, pelas pimentas e pelo milho.

O itinerário das experiências de Olivia e do marido não está no plano discursivo dos guias, nem mesmo nas visitas aos museus e igrejas. Também não está no questionário de Olivia acerca dos rituais astecas, mas, sobremaneira, na alimentação. Calvino afirma que

[...] a verdadeira viagem, enquanto introjeção de um exterior diferente do nosso habitual, implica uma mudança total da alimentação, engolir o país visitado na sua fauna e flora e na sua cultura (não só as diferentes práticas da cozinha e do tempero mas o uso de diversos instrumentos com os quais se amassa a farinha ou se mexe a panela), fazendo-o passar pelos lábios ou pelo esôfago. Este é o único modo de viajar que faz sentido hoje, quando tudo o que é visível pode ser visto pela televisão sem sair da poltrona de cada um (CALVINO, 2010a, p. 40).

A dose de acidez de Calvino é certa, pois somos leitores de uma narrativa em que o espaço é fronteira para as discussões sobre uma aparente nacionalização do paladar, ou sobre o desdém e a fabricação do gosto via um turismo gastronômico que acontece nos restaurantes de comidas típicas em outros países e repercute nos programas televisivos. A nota de exatidão, porém, é clara: a verdadeira viagem requer uma mudança total da alimentação, é pois um itinerário completamente diverso, capaz de agregar o inimaginável ao mais trivial, desde que seja ali, em plena imersão palatal, passando pelos lábios e pelo esôfago. Essa mudança precisa ser total, porque somente assim a comida abandona um lugar legitimado pelos escambos e pelas navegações que trazem e mapeiam os territórios de alimentos vindos de outras localidades, e prioriza, enaltece e ratifica a necessidade de experiências e reflexões acerca da alimentação propriamente dita e dos modos de se comer em um dado local. A comida como metonímia de uma identidade nacional muito se aproxima, portanto, dessa tendência, que apenas na segunda década do século XXI parece assumir uma forma, uma experiência, um discurso e um princípio estético e político coerente com essa tentativa de redimensionar o estatuto do paladar, de modo que ele sirva não apenas como um dispositivo de reconhecimento de sabores, mas sim como elemento que justifica as migrações, a busca pelo diferente ou pelo exótico e a reafirmação

de um saber culinário garantido na identidade. O México, enquanto um país que comporta em si certo hibridismo, reitera esse dilema identitário, buscando fundir essas características transmitidas ao longo de suas origens, estabelecendo uma culinária que dinamiza a ousadia dos ingredientes geograficamente locais à técnica e cientificação hispânica, escapando dos limites que se prestariam a tratar de uma categorização gastronômica e viabilizando um apelo ao que chamamos, por conforto territorial, de “cozinha mexicana”.

O conto realça, portanto, contraposições e contradições de um país com um país outro que surge e se historifica nas alegorias de suas próprias formas, onde caminham lado a lado o erótico e o casto, a fartura e o jejum, o profano e o sacro, o exagero e a singeleza, o nenhum e o ninguém (PAZ, 2014, p. 44). De certa maneira, o mexicano encerra seu hibridismo em sua própria negação, tal como afirma Paz em *O labirinto da solidão* (2014 [1950]): “o mexicano e a mexicanidade se definem como ruptura e negação e também como procura, como vontade de transcender o estado de exílio. Em suma, como consciência viva da solidão, histórica e pessoal” (PAZ, 2014, p. 87) de um país onde há pouca abertura e onde as formas são as mais fechadas, tais como o círculo que se mantém em sua própria esfera (p. 32), não se abrindo tanto ao novo, ainda que o novo fosse o velho colonizador. No entanto, “graças ao rito, que atualiza e reproduz o relato mítico, à poesia e ao conto de fadas, o homem tem acesso a um mundo onde os contrários se fundem” (p. 203), o que legitima o hibridismo mexicano, marcado pelas questões de sua mitologia asteca, sua literatura e arquitetura hispânica e indígena. Talvez por isso, a procura e a solidão, repercutidas no texto de Paz, priorizam a busca pela liberdade original, que desapregoa os mexicanos de uma identidade tão datada a antes e depois da Conquista, a um isto asteca e um aquilo espanhol, ou seja, escapa a um princípio identitário temporalizado e fixado no passado para fixar-se no reino do presente (p. 204): atuando como marca que minimiza a noção de tempo, uma vez redimensionado no território.

Sendo assim, consideramos que o México calviniano permite a reafirmação do hibridismo tratado por Paz, que não se esquivava dos arabescos hispânicos, assim como não se firma na exclusividade dos discursos mantenedores de Salustiano, mas comunica a tentativa do mexicano de firmar-se em sua própria contribuição cultural, espaço-dinâmica. Para tanto, é a figura de

Olivia e do narrador que fundem a percepção do turista com aquela do europeu e com a do nativo, justificando um tempo gerador que eleva sua condição ao estatuto do espaço criativo, por onde se circula, se produz, se refaz. O retrato dos três personagens também comunica de forma eficaz esse percurso horizontalizado da experiência cultural enquanto forma de fazer e consolidar um princípio que revele a nacionalização do paladar, seja na comidaria dos conventos, seja na tentativa de Salustiano em manter secretos os segredos da comida ritualizada, ou seja ainda na reelaboração metafórica da comida para a relação amorosa dos protagonistas. Compreendemos, assim, que Calvino procura também aludir a essa fusão, nada tripartida, mas que retrata as relações humanas enquanto humanas e não enquanto substâncias, à medida que provoca um retorno às ruínas astecas para se pensar o canibalismo no presente fixo, quando toda festa é um encerramento anacrônico para se retomar a liberdade original.

O paladar cresce, portanto, como algo que está fora e percorre um caminho interno. Endocitoses. Fusões. Fundições. Engolir as cidades que conhecemos, abandonando um extrato da razão e do pensamento que a tudo busca dar significado, em prol de um escopo da experiência e da sensibilidade que não procura, mas acaba aguçando a significância, a percepção sobre o sabor que esconde a carne humana e o ingrediente que nacionaliza a elementaridade mítica, pois conhecer os segredos de uma cozinha requer compreender até onde a fartura de seus pratos típicos revelam também a construção de um paladar aprazível à sua própria sociedade. O paladar, desse modo, surge como o sentido da fusão, da condensação dos hibridismos, da deglutição diluída pela saliva e pelo corte dos dentes que mastigam e reintegram a textura ao sabor. Diante da provisão de uma mexicanidade, ele é o sentido que distingue o ameríndio do estrangeiro, e afirma aquilo que ficou como parte fundamental de uma identidade. Não há dualidades, nem uma verticalização que imprime um lugar de crítica, mas um escopo corpóreo dentro da boca que valida e identifica a função central do paladar, analogamente ao que é o princípio da viagem para Calvino: uma introjeção do exterior diferente do nosso habitual que precisa passar pelos lábios, pelo esôfago e pelo *phagos*, e não somente pela razão e pelo *logos*.

Essas arestas são reparadas à medida que reconhecemos no conto de Calvino a possibilidade de tornar a comida efeito simbólico, que faz do tempo uma experiência

presentificada e territorializada. Somente a comida é capaz de reintegrar as dimensões do tempo e do espaço, diluindo os distanciamentos conceituais na saliva que mastiga a carne (restauradora de uma força mítica) e os ingredientes que lhe contornam enquanto força da celebração local.⁸⁰ A viagem de que nos fala Calvino começa na visita ao convento de Oaxaca, sobrevoa as ruínas de Tepotzotlán junto dos urubus que carregam os restos humanos como oferendas até a face das deidades (CALVINO, 1995, p. 43) e termina no templo do sol-jaguar, onde as serpentes mimetizam nossa autofagia (p. 56), metaforizada, ali, na relação entre os amantes do conto. Toda a localização do paladar no conto é cercada e fundamentada por uma regra mítica – que retrai o metafísico ao regimento espacial e um cenário – que faz do corriqueiro uma oportunidade de se pensar sobre o identitário. O paladar, enquanto Pangeia da existência, torna a fome um fundamento do sobreexistir e a fartura uma celebração da própria encarnação.

3.2 Paladar: um dispositivo do saber

No templo do sol-jaguar, o saber tornou-se carne. O sabor cobriu-se de picâncias e ardências molhadas que perduravam na língua, cuja tagarelice se torna ouro. A boca de ouro, que engolia o tempo, agora degusta a sua passagem lenta pelas papilas, por entre os dentes, no meio dos lábios. Salivar a palavra, engolir o sabor. Serpentes em pose de chac-mool fazem desabrochar os maculís de copas lilases. Lianas. Tules. Nopales. São sensíveis as pétalas das flores, das aréolas e dos frutos que depreendem texturas diferentes. Cores exuberantes que exclamam os olhos e a fixidez do matiz feminino. Não se come as flores, degusta-se. E não se come os frutos, lambuza-se deles. Existem, porém, espinhos, que cozidos em banho-maria se dissolvem, deixando ir os excessos do pensamento e exaltando a saliva que a tudo permite ser e estar. Salivar é a concepção do desejo. Mastigar, o princípio da digestão. Morder, um gesto político. Engolir, o que é aprazível à cumplicidade. E o

⁸⁰ Percebemos que os temas das celebrações, dos banquetes e dos rituais de canibalismo sofrem uma dezena de desdobramentos e passam por meandros os quais não conseguiríamos explorar a partir, exclusivamente, do conto de Calvino. Achamos louvável, portanto, direcionar em trabalhos futuros uma discussão acerca da presença do sabor da carne humana na comida, juntamente de outros elementos da antropologia pós e estruturalista que melhor explicariam a perspectiva identitária de Octavio Paz – trabalhos que também poderiam se alicerçar, por excelência, nas pesquisas de Eduardo Viveiros de Castro e Lévi-Strauss.

que fica é o paladar. Ficus palato. Raízes profundas, tronco que faz crescer e tomar forma, frutos carnudos. Não é distinção, não é nutrição, não é subterfúgio. Na fronteira entre a efemeridade olfativa e a rispidez visual existe um gosto.

* * *

Para o momento de nossa discussão, é importante retomarmos a ideia de que os sentidos foram definidos e melhor caracterizados segundo uma variação de proximidade ou distanciamento contemplativo do sujeito que faz uso deles em relação ao objeto (a matéria) avaliado ou experienciado pelas sensações. Conforme Aristóteles, em *Ética a Nicômaco* (2014), os sentidos “superiores” indicam uma ligeira passagem do analítico e autônomo para a apreciação, de modo que o desregramento e a moderação são os índices que nos permitem entendê-los como juízos que nos levam ou nos resvalam em prazer (ARISTÓTELES, 2014, 118a) e, assim, também funcionam como dispositivos para se estabelecer um juízo, um julgamento, uma crítica. A audição e a visão são sentidos, praticamente, ininterruptos, que se prestam ao alarme, à urgência, e ao deleite que é possível desenvolver a partir de um estímulo. Desse modo, como já, brandamente, anunciado no primeiro capítulo deste trabalho, a visão e a audição foram consideradas sentidos dotados de certo distanciamento do objeto e, por isso, são tidos como sentidos lineares e analíticos. Já os sentidos considerados tradicionalmente como “inferiores” estão, intrinsecamente, ligados à ação e reação, ao saber fazer, e captam a instantaneidade dos gestos, dos ambientes e dos acontecimentos. Logo, o tato, o olfato e o paladar priorizam a proximidade do sujeito com a matéria, pois são considerados sentidos mais corpóreos, que contemplam o contato e a introjeção e, por isso, passam pelo crivo avaliativo do “gosto” e do “desgosto” quase instantaneamente ao momento da experiência com o objeto, enquanto os dois primeiros já pressupõem uma relativa contemplação para se opinar. Isto posto, percebemos que há, no conto de Calvino, uma abrangente valorização do sentido do paladar, que relativiza, em certa medida, essa categorização bipartida. Embora ao longo dos capítulos anteriores tenhamos localizado essas definições, a partir da função de cada sentido e, de tal maneira, pudemos redimensionar o modo como os sentidos são utilizados na obra de Calvino, notamos que o paradigma “superior e distante” e “inferior e próximo” não se mantém. As várias nuances já contornadas em nosso trabalho assumem, portanto, possibilidades

menos binaristas de se apresentar o sentido do paladar, atrelado também aos outros todos, na medida em que ocupam uma posição de destaque, em contraposição ao modo como o sentido surge no texto. Apresentaremos, assim, no primeiro momento desta sessão, as possibilidades de diálogo desse sentido com os demais, a partir das diversas narrativas de Calvino que localizamos anteriormente, configurando o paladar como uma espécie de sentido centralizador.

Se a audição e a visão são sentidos de contemplação e apreciação, o paladar, o tato e o olfato são sentidos do contato e da experiência, que provocam “o fruir do objeto que é prazeroso” (ARISTÓTELES, 2014, 118a). Ora, se é possível comer com os olhos, tocar com as papilas, olhar com o olfato, percebemos que as sinestesias aproximam os sentidos das instâncias mais subjetivas, ou, simplesmente, mais potentes que atestam a legitimidade de nossos lugares de experiências sem que possam ser anulados. Recuperando o capítulo “O museu dos queijos”, em *Palomar*, percebemos o quanto a visão é ainda um privilégio do paladar, uma vez que: estabelece ordens para as sensações (pois antes de se degustar uma comida, coube à visão categorizá-la com os matizes que vão do belo ao saudável), assim como realiza possíveis escolhas (harmonizando o humor e o desejo com o sabor do alimento), didatiza os modos de se comer (talheres, guardanapos) e, por fim, analisa os meandros e as lacunas que percorrem a comida em um determinado contexto (ali, atrás das vitrines). A visão é quem inicia a crítica:

[...] a queijaria apresenta-se a Palomar como uma enciclopédia a um autodidata; poderia memorizar todos os nomes, tentar uma classificação segundo as formas – sabonete, cilindro, cúpula, bola –, segundo os materiais estranhos que entram na preparação da crosta da massa – uva-passa, pimenta, nozes, gergelim, ervas, bolores –, mas isso não se aproxima em nada do verdadeiro conhecimento, que está na experimentação dos sabores, feita de memória e de imaginação ao mesmo tempo, e somente com base nesta se poderia estabelecer uma escala de gostos e preferências, curiosidades e exclusões (CALVINO, 2010b, p. 68).

O fragmento se encerra sem que Palomar tenha degustado queijo algum. Tantas classificações não poderiam ser justificadas apenas pela ação analítica dos queijos nas vitrines; outros elementos sensoriais e contextuais também são resguardados e antecipam o que poderá ser a experiência gustativa em si, e realçam a potência – legitimada mas não vivenciada pelo personagem – nomeada por ele de *verdadeiro conhecimento*. Ou seja, embora não participe da

experiência gustativa, Palomar assume e reivindica a importância desse sentido enquanto um canal para o estabelecimento de nossas críticas e preferências.

As vitrines de queijos, os aventais das vendedoras, as bancadas com diversos embutidos, conservas e clientes dispersos pelo espaço da queijaria são elementos satisfatórios para que a visão seja determinante e determinista para lançar um tipo de forma, materiais estranhos, sabores e texturas do queijo vislumbrado por Palomar na fila de compras. O paladar veio antecipado e definido pela visão, ou seja, pelas escolhas que estiveram entre a memória e a imaginação. Ora, no círculo em que se estabelece a ligação entre esses dois sentidos é possível que a memória dos sabores e texturas de uma comida antecipem o trabalho da visão ou do paladar e projetem um gosto futuro; em certa medida é possível falar em uma cooperação sinestésica que verticaliza apenas o estabelecimento dessa *escala de gostos e preferências, curiosidades e exclusões*. Nesse sentido, é coerente dizer que o trabalho de classificação e categorização de uma experiência que está entre a memória e a imaginação pertence, pois, a um exercício subjetivo que se dá, conjuntamente, entre os dois sentidos, priorizando o fato de que Palomar é um personagem que fala sobre as experiências do paladar antes de vivenciá-las, ou seja, se resguarda no campo e com os atributos da percepção visual, distante da experiência corpórea, e viabiliza, por meio da elaboração argumentativa e descritiva, a intimidade e sobriedade particulares da degustação como canais de aproximação do que seria o ato de reconhecimento e apreciação de um gosto durante sua mastigação.

O personagem faz do paladar um princípio que exclui a experiência de contato com o alimento para torná-lo um conceito exclusivo da linguagem: “esta loja é um dicionário; a língua é o sistema dos queijos em seu conjunto: uma língua cuja morfologia registra declinações e conjugações de variantes inumeráveis” (CALVINO, 2010b, p. 68). Na esteira argumentativa de Palomar, em *Il cibo come cultura*, Montanari chama de “gramática da comida” a essa construção que associamos ao personagem calviniano, pressupondo uma organização do sistema alimentar de acordo com os padrões linguísticos (MONTANARI, 2004, p. 137), cujos conceitos de significante, morfema, léxico, frase, morfologia, sintaxe e retórica sedimentam o significado das definições no campo da gastronomia. Dos ingredientes às receitas, aos cardápios, às combinações e a todo

o contexto de uma refeição, a comida para Montanari também reflete um sistema de linguagem que passa pelo princípio barthesiano. Em *Elementos de semiologia* (2006 [1964]), o autor, que também traça a proximidade entre língua e fala, sob os moldes estruturalistas, chama de “língua alimentar” esse sistema de significação sugerido por *Palomar*. Para Barthes, “existe uma espécie de sedimentação de falas que constitui a língua alimentar” e que “constitui-se somente a partir de um uso largamente coletivo ou de uma ‘fala’ puramente individual” (BARTHES, 2006, p. 30). Seja Montanari, seja Barthes, a carga simbólica da comida é ainda mais sistemática na medida em que é entendida como uma organização mutável, que reflete os modos de comer de um lugar em um dado tempo. Enquanto linguagem, a comida reflete um princípio comunicativo, cuja elaboração e julgamento, outrora, eram concedidos essencialmente aos sentidos superiores. Nesse segmento, o paladar e o olfato reagem a tal estrutura não mais enquanto sentidos puramente empíricos e intuitivos, mas como suporte para se questionar o que é também a própria elaboração reflexiva sobre a experiência e o saber, uma vez que o personagem também alega que apenas a partir da experiência é possível viabilizar um conhecimento verdadeiro sobre toda essa enciclopédia (CALVINO, 2010b, p. 68).

Muito semelhante ao padrão de especulação acerca do que foi e o que será comido em *Palomar* é o procedimento de Olivia, que tudo quer saber, compreender e articular ao que come. “Mastigar” e “ruminar” são, portanto, verbos intrínsecos ao exercício desses dois personagens: se os conceitos de gramática da comida e língua alimentar são ruminados por Palomar porque estão, estritamente, no plano do pensamento e da avaliação da qualidade visual dos alimentos na vitrine; eles são, no entanto, melhor delineados e mastigados nas práticas gustativas e discursivas de Olivia, que come o que vê nos cardápios, ao mesmo tempo em que muito fala sobre cada detalhe sentido. Se Palomar antecipa o gosto, e experimenta um paladar visual, Olivia consolida e pressupõe o prazer (endocorpóreo e discursivo) desse pressuposto. Olivia, portanto, é a personagem que come, eis a peculiar diferença do trato entre visão e paladar para esses personagens: a protagonista não somente quer saber sobre o preparo e os detalhes das comidas e ingredientes mexicanos, como também quer banquetear-se los recorrentemente. Ela deseja falar sobre, vivenciar com, e degustar a comida. A visão para Olivia promove uma ansiedade que vem sempre misturada com a imaginação, uma vez que se

encontra em um país de excentricidade gastronômica, o que alimenta uma espécie de fantasia acerca das instigações palatáveis. Já Palomar, no coração de Paris, é refém de uma tradição gastronômica linear, em comparação à mexicana, na qual queijos, *confits* e carnes sofisticadas participam da empreitada reflexiva e apreciativa do personagem, ratificando o papel e a função da crítica antes mesmo da experiência gastronômica. Desse modo, a *língua alimentar* assume papéis diferentes na sensibilização do paladar dos personagens: enquanto Olivia é movida pelo cenário e pelas descobertas, a linguagem é um subterfúgio informativo, movimentado por suas experiências gustativas e visuais na viagem ao México; Palomar, em contrapartida, experimenta, em suas notas mentais, as possibilidades de sabor misturadas à memória, fragmentos de possibilidades gustativas intimistas que vagueiam por sua mente. A experiência gustativa dos personagens adquire substancialidade à medida que os conhecimentos explorados pela faculdade do saber e radicalizados pelo exercício crítico do sentido visual se aproximam – antecipando ou questionando a própria comida – sendo recuperados pela língua tagarela de Olivia e tangenciados pelos pensamentos de Palomar.

Tendo em vista a participação dos outros sentidos como mecanismos que antecipam a crítica, utilizando a memória, a imaginação e aproximando o paladar ao sistema da linguagem, encontramos em “A nuvem de smog” um detalhe cuja perspicácia do narrador valida o estreitamento entre paladar e audição: nessa narrativa, a sonoridade escapa aos limites das paredes e cria imagens sonoras das comidas preparadas na cervejaria que fica abaixo do quarto do protagonista. O conto, como sabido, também discute a questão da imagem por meio de descrições e fotografias intimistas sobre a nuvem do espaço citadino que refletem a própria deformidade, o eterno embaçamento existencialista do protagonista. Entretanto, o personagem é movido pela peculiaridade do som que lhe atravessa os ouvidos; na mesma rapidez em que se dispersa dele, a relação estabelecida é de um estreito apuramento de imagens acústicas da comida. Entre a cidade, os próprios pensamentos e a poeira da pensão, ele volta às cores e à movimentada cervejaria:

Mas talvez o verdadeiro avesso fosse este, iluminado e cheio de olhos abertos, enquanto ao contrário o único lado que tinha importância em todas as coisas era o da sombra, e a cervejaria Urbano Rattazzi só existia para que se pudesse

ouvir aquela voz deformada na escuridão: “um nhoque na manteiga!”, e o ruído do metal dos barris, para que a névoa da rua fosse interrompida pelo clarão da placa luminosa, pelo enquadramento dos vidros embaçados sobre os quais se desenhavam confusos perfis humanos (CALVINO, 1994, p. 216).

Ora, esse distanciamento entre sujeito e objeto se esvai à medida que pensamos o quão exato é o rumor da comida no fogão, o tilintar dos talheres nas mesas e dos utensílios na cozinha, a crocância, a mastigação, a salivagem de algo que ressona em nossos ouvidos, mas, principalmente, pela possibilidade de sentir o gosto das comidas pela simples sonoridade de suas palavras. O reconhecimento auditivo de todo esse cenário pressupõe a passagem de experiências diversas em um curto período de tempo, que vai de um sabor a outro, de uma textura a outra, justificando que o preparo e o consumo da comida compõem um exercício de precisão sonora que ativa uma certa acuidade auditiva, uma tentativa de orquestração espacial, bem como revela a potencialização da musicalidade corpórea que nem sempre é observada. Assim, o paladar é um sentido que compartilha da essencialidade da cultura sonora, pois participa da dança individual e coletiva que forma uma rede melódica a respeito dos gestos, dos modos de cozinhar e comer, da sonoridade de nossa mastigação e dos ruídos de nosso estômago. Entretanto, o que funcionaliza e coordena esse sentido é uma lógica que atravessa o pedido do cardápio, ou o ímpeto de discutir receitas, ou a relação entre quem quer uma comida e quem a executa. Todas essas funções partem de uma cadeia oral em que as palavras não se separam das ações, uma vez que são sempre sons (LE BRETON, 2007, p. 157)⁸¹ validando um sistema comunicativo que particulariza a escuta e, assim, interfere no processo da experiência do paladar, já que ao ouvirmos o som de uma comida (seja no seu momento de preparo, seja o nome pelo qual é anunciada), imediatamente somos convidados a pensar sobre ela, elucubrar sabores, recuperar um gosto.

Existe uma potência significativa do paladar que recorre à audição como suporte: quando o personagem de “A nuvem de smog” ouve o pedido de “um nhoque na manteiga”, ou de um *cappelletti in brodo*, uma bisteca, ou de um café expresso, ele, certamente, recupera uma memória sobre esses alimentos, ou, simplesmente, elabora como podem ser a partir de seu imaginário, suas impressões. O nome dos pratos é o que promove esse imaginário gustativo

⁸¹ No original: “Le parole, in una cultura orale-aurale, sono inseparabili dall’azione, perché esse stesse sono sempre suono”.

sobre a própria comida. Em “Sob o sol-jaguar”, a provocação auditiva é reverberada, sobretudo, na cena em que os personagens comem as *gorditas pellizcadas con manteca* (CALVINO, 1995, p. 54), que fazem parte da última refeição afrodisíaca de Olivia e seu marido, e que antecede – talvez pelo próprio nome do prato – a cena de maior efetividade erótica da comida no conto. Novamente, retomamos a concepção dualista de Palomar, que vai da memória à imaginação como antecipadores de uma experiência gustativa, ou, no caso do protagonista de “A nuvem de smog”, o modo como a própria experiência gustativa se dá por vias sinestésicas. Nesse último, novamente, as imagens acústicas de comidas, anunciadas via alto-falante, não compreendem o momento de degustação, mas revelam uma certa receptividade do personagem em relação aos nomes dos pratos que ele ouve de seu quarto. É válido enfatizar que a vivência sonora da comida agrega a ela um valor imagético que, por sua vez, direciona para uma aprovação, ou não, dessa forma de experiência gustativa. Sendo assim, vemos que os rumores da cervejaria se misturam à sonoridade dos nomes dos pratos de comida que sobe pelos canos ao quarto do personagem, delineando certa concepção de forma e características desse lugar.

A audição e a visão, desse modo, participam das discussões acerca do paladar enquanto sentidos que fornecem juízos e experiências antecipadas em relação à comida. Pode-se dizer que essa antecipação pressupõe também o risco da deformidade, que em “A nuvem de smog” é sugerida pela possibilidade de desarmonia entre a voz que anunciava os pratos, a imaginação de como possa ser essa comida pelo protagonista, e o real sabor dela. O gosto deformado justifica a importância que somente a experiência da degustação pode fornecer ao indivíduo (e, nesse sentido, a visão e a audição contribuem de modo incisivo na escolha antecipada de algumas comidas), mostrando-se insuficiente, porém, no que diz respeito ao que pode ser a experiência do sujeito com o alimento em si, já que é hipotética a relação entre a sonoridade do nome de um prato e a textura e o sabor dos ingredientes que ele contém, assim como não há uma correspondência imediata entre o brilho e o frescor de um alimento – também na gastronomia, o uso de maquiadores de sabor e de aparência é tido como vantajoso. No caso de “A nuvem de smog”, a deformidade é ainda reflexo da construção do caráter do protagonista no conto, que apenas na cervejaria encontra uma possibilidade de preenchimento do sentido da vida. Tais deformidades respondem ao fato de que, em relação ao paladar, esses dois sentidos agregam uma

costumeira perspectiva ao reconhecer a matéria alimentar, pois apontam suas características naturais; entretanto, não são eficazes quanto ao reconhecimento de sua condição instantânea e das suas características mais intrínsecas. Desse modo, a audição e a visão caminham como guias, direcionadoras da experiência, sem consolidar as sensações originais do contato gustativo.

Julgado pela memória e pela imaginação em *Palomar*, o paladar também se reconfigura nos processos sonoros associativos e sinestésicos dos nomes das comidas em “A nuvem de smog”, ou ainda como um sentido revelado pelo mutualismo do olfato e do tato em “Furto in una pasticceria”. Neste último, ao contrário do que ocorre na relação proposta pela visão e audição nos outros dois contos, os personagens comem toda a comida encontrada na confeitaria que pretendiam roubar. Há, portanto, uma mistura, ou uma tendência à gula e ao excesso, como se o conhecimento fosse um prazer a ser esgotado, ou levado ao êxtase. No escuro e no silêncio, o olfato e o tato protagonizaram a esfera sensorial até que as primeiras tortas e os doces fossem consumidos: “Não via nada mas sentia o cheiro: então riu. Compreendeu que tinha tocado uma torta e sobre a mão tinha creme e uma cereja cristalizada. Começou a lamber a mão, subitamente, e com a outra continuava a tatear o entorno” (CALVINO, 1994, p. 185).⁸² O próprio protagonista assume que não come doces desde a Primeira Guerra (p. 184), ressoando, no conto, alguns contornos da memória involuntária ao identificar o cheiro das frutas e caramelos e a textura dos cremes, tortas e marmeladas disponíveis. O riso de Gesubambino é, pois, o elemento que melhor associa o olfato ao prazer; sentir um cheiro agradável (ou não) é o principal desencadeador de um processo intimista do sujeito com o alimento, que remonta a odores e sensações táteis exclusivos do plano da memória. Os doces que não eram vistos e toda sorte de gula provada às escuras permitem que o protagonista se utilize dos dois sentidos mais basilares para sentir o gosto daquela confeitaria, um gosto infantil, pouco refinado, que vai ao encontro da satisfação de uma criança interior. O tato e o olfato muito se associam à descoberta, ao conhecimento do que é estranho, e passa a ser familiar, inserido no processo de identificação.

Embora o olfato e o tato nem sempre sejam sentidos de plena exatidão, pois o cheiro é uma sensação efêmera e a tatilidade é também enganadora, o paladar se refina a partir da atuação desses

⁸² No original: “Non vedeva nulla ma odorava: allora rise. Capí che aveva toccato una torta e sulla mano aveva crema e una ciliegia candita. Cominciò a leccarsi la mano, subito, e con l'altra continuava a brancolare intorno”.

dois sentidos, que dispõem de certa faculdade descritiva e, sobretudo, estão bastante atrelados ao contato. Esses são, portanto, os dois sentidos que, associados ao paladar, mais se identificam com seu caráter de intromissão e intimidade. Para David Le Breton, em *Il sapore del mondo*, “além da boca, se come com o nariz, e a apreciação dos sabores é ligada não somente ao olfato, mas também ao modo como os pratos vêm apresentados e ao elemento tátil que entra em jogo no momento em que se come” (LE BRETON, 2007, p. 350).⁸³ Isso significa que o olfato e o tato também funcionam como extensões do paladar e são, portanto, subjetivamente mais opinativos, porque se manifestam diretamente nos limites corpóreos e, portanto, podem também atuar enquanto sentidos que melhor designam o resto, as sobras, o rastro não assimilado pelo paladar.

Consideramos fundamental a afirmação de Le Breton, ao afirmar que

[...] ao contrário dos outros sentidos, o gosto exige introduzir dentro de si uma partícula do mundo. Os sons, os cheiros, as imagens possuem origem fora do corpo. A degustação de um alimento ou de uma bebida implica em imergi-los dentro de si. O gosto surge na boca no momento em que se destrói o objeto que, daquele momento, se mistura com a nossa carne deixando um rastro sensível (LE BRETON, 2007, p. 349).⁸⁴

Solvente do gosto, da experiência e do sensível, o paladar reclama aos outros sentidos a oportunidade de fazer da experiência gustativa um processo integral e total, cuja participação de cada sentido opera um modo de tornar esse estágio do reconhecimento um processo potencializado pela colaboração entre audição, olfato, visão e tato, que são modeladores externos e antecipadores da operação macro e substancial que é revelada na intimidade com a comida. A afirmação de Le Breton nos ajuda a realçar a importância da sensorialidade para o conhecimento, como algo que passa pela matéria e, pela percepção prolongada do sentir, alcança um estatuto do saber.

⁸³ No original: “Si mangia con il naso oltre che con la bocca, e l’apprezzamento dei sapori è legato non solo all’olfatto, ma anche al modo in cui i piatti vengono presentati e all’elemento tattile che entra in gioco nel momento in cui si mangia”.

⁸⁴ No original: “[...] al contrario degli altri sensi, il gusto esige di introdurre dentro di sé una particella di mondo. I suoni, gli odori, le immagini hanno origine fuori del corpo. La degustazione di un alimento o di una bevanda implica di immergerli dentro di sé. Il gusto fa la sua comparsa in bocca nel momento in cui si distrugge l’oggetto che, da quel momento, si mescola con la nostra carne lasciandovi una traccia sensibile”.

À medida que compreendemos que os outros sentidos também exercem funções que atendem ao apelo sensorial da comida, tornamo-nos mais capazes de perceber que eles atuam também como direcionadores e contribuintes dessa função primária do paladar e, dessa maneira, desdobram a própria experiência gustativa em outros segmentos sensoriais, que passa a conceber-se como um princípio tátil, visual, auditivo e olfativo. Ora, poderíamos dizer que, ao longo da experiência gustativa, o paladar seria o último dos sentidos e, portanto, ainda subjacente à atuação dos sentidos externos. Todavia, parece-nos que ocorre justamente a diluição dessa segregação, à medida que compreendemos a atuação dos outros sentidos, como direcionadores ou antecipadores da experiência estética palatável. A introjeção e destruição do objeto, essa *partícula do mundo* (seja ele alimento ou bebida) é o próprio clímax da experiência com alimento, e, por isso, é o eixo capaz de horizontalizar a relação entre os sentidos, uma vez que toda a relação de exterioridade com o alimento não deixa de influenciar nesse processo de introjeção, atuando como estímulos gustativos, seja da ordem da visão, do olfato... Não há mais nada distante; tudo faz parte de uma unidade corpórea e sensorial, que possibilita a dimensão do sensível e, desse modo, aproxima o paladar da sua relação com o simbólico. Por isso falamos de uma linguagem, ou de uma língua ou gramática alimentar. Pois somente o estreitamento entre os outros sentidos e a contemplação palatável pode permitir que a experiência gustativa seja compreendida como um processo circunstancial capaz de agregar ao momento qualquer valoração que esteja no plano do julgo metafórico, alegórico, estético.

Em “Sob o sol-jaguar” o que percebemos é uma proximidade inclusiva dessas proposições. Se viajar é uma introjeção do exterior que implica em uma mudança total da alimentação e atravessa os lábios e o esôfago (CALVINO, 1995, p. 39-40), não é menos óbvio que Calvino esteja também propondo uma leitura acerca do próprio conceito de paladar, que contempla a perspectiva conceitual de Brillat-Savarin, mas avança junto aos estudos que discutem essa definição, ou ao menos a experiência dela – o que também se afina com nossa proposta de que o paladar é um sentido de perspectivas sobre a experiência. E, não menos que uma valia territorial interferida pelas dinâmicas sociais e econômicas que limitam e classificam os processos alimentares na narrativa, vemos que a noção de paladar se aproxima da dicotomia mente e

corpo, apresentando-nos uma protagonista que não somente dilui esse princípio, como também transita – a seu tempo e sua maneira – por tais categorias.

Consideramos, assim, que ao elaborar uma fisiologia do gosto, Brillat-Savarin define o paladar⁸⁵ (tratado pelo autor e traduzido sob a terminologia de *gosto*) como um sentido alicerçado por três aspectos fundamentais ordenados em uma escala de importância: que prevê o reconhecimento de sabores; que desperta as sensações e um possível senso comum acerca delas; e que categoriza essas sensações que auxiliam na concepção do próprio prazer (BRILLAT-SAVARIN, 2015, p. 42). Enciclopedicamente, nos deparamos, em *A fisiologia do gosto*, com um texto cuja caracterização do paladar se faz como se este pertencesse aos sentidos superiores, sendo, pois, analítico, reflexivo e distanciado do objeto de análise, que é a própria comida. Para o autor, o paladar é um sentido crítico, descritivo e orientador, por isso o modo de elaborá-lo é também semelhante e equivalente ao modo como se discutia ou se tratava dos sentidos ditos “superiores”, e por isso considerado um sentido de “apreciação de tudo o que é sávido ou succulento” (p. 33). Segundo Brillat-Savarin, existe uma autonomia do paladar que o desvincula, porém, dos demais sentidos, uma vez que elabora a sensação e o que dela se depreende (o prazer) nas papilas gustativas, por meio de qualquer forma de umidade (p. 45) e suas demais propriedades são desdobramentos da lógica social e econômica à qual pertencemos em cada tempo. Sendo assim, o autor não agrega a dimensão multissensorial, efetivada na harmonia e cooperação entre os sentidos.

Aparentemente, o que a personagem de Olivia nos aponta é exatamente uma função distinta de uma relação autônoma, segregadora, dedicada ao paladar, na concepção de Brillat-Savarin. Ao longo do conto, os protagonistas nos revelam uma sensibilidade que viabiliza o entendimento desse sentido como um dispositivo também submetido aos efeitos do humor, do espaço, do discurso, da linguagem e das emoções do momento, elementos que se corporificam

⁸⁵ É fundamental delinear aqui que recortamos o conceito de paladar dado por Brillat-Savarin nas primeiras partes de sua obra. Ao longo de todo o texto, o autor ainda explicita as relações à mesa, passa pelos conceitos de apetite, gastronomia, ciência e *gourmandise*, além de traçar cenários e contextos onde podemos entender os desdobramentos desse sentido no ambiente social e individual em que ele se encontra. Convém ressaltar que é o modo como Brillat-Savarin posiciona o paladar em relação aos outros sentidos e ao estudo sobre o pensar e o elaborar a experiência gustativa que nos serve aqui como alicerce para nossa discussão.

como indicadores da escolha de uma determinada comida. E é assim que entendemos por que as pimentas e a luminosidade dos *chiles en nogada* (CALVINO, 1995, p. 32) são tão requeridas por Olivia no momento em que está cansada, sonolenta e desanimada: há uma perspicácia analítica, desenvolvida analogamente ao modo como os sentidos superiores o fazem, quando a personagem espera que o marido reconheça, identifique e julgue a excentricidade do xilantro (p. 37). A comida ainda surge como banquete após as visitas às escavações, onde o paladar se sobressai como meio para localizar as questões humanas, a indiferença, o reencontro, o tempero da cozinha afrodisíaca e como metáfora do desejo e da paixão. Somente o desregramento do tempo para a apreciação dos sabores das *sopas de camarones*, do cabrito, dos *chiles*, da *ensalada de nopalitos*, e da *tequila con sangrita* (p. 51) seria suficiente para que esse reencontro dos amantes se restabelecesse ainda por vias discursivas. O paladar é, então, veículo do sabor e da palavra. É língua do *logos* e do *phagos*. Já as *gorditas pellizcadas con manteca* (p. 54) são lubrificantes dessa palavra, esse estágio insípido no qual o casal se colocou; o paladar torna-se, então, sonoridade, imagem, símbolo, pois reflete as serpentes (p. 56) que se abocanham e tentam, mutuamente, revelar-nos o prazer no próprio conhecimento que se faz canibalismo amoroso. Desse modo, a comida e o paladar assumem um efeito puramente autônomo, mas sim, como já temos evidenciado, um princípio de associações e perspectivas.

À maneira do conto, os personagens apresentam-nos as experiências com a comida e o seu entorno⁸⁶ e apontam-nos certa pluralidade de perspectivas pelas quais podemos encontrar as definições do paladar, cunhadas ou integralizadas na narrativa, que, grosso modo, abandona o caráter de mero identificador de sabores para fundamentar a faceta exploratória que trazemos a esse sentido, atualmente. A curiosidade voraz de Olivia junto à complacência do narrador mimetizam o que Dória nomeia por *nova fisiologia do gosto*, a qual “parte das ideias de que há uma fusão de sentidos e de que uma parcela de nosso cérebro está sempre ocupada em combinar informações oriundas dos diversos sentidos, e apenas uma área cerebral se ocupa de um único sentido” (DÓRIA, 2009, p. 197). O paladar, portanto, passa a fundir-se aos outros

⁸⁶ Dadas as devidas considerações elaboradas em “3.1 Territórios do paladar”, Calvino limita o conceito de paladar à esteira da vivência turística e suas definições de viagem, e, por isso, talvez, sua proposta é ainda mais linear acerca desse sentido.

sentidos, ocupando ou abrangendo experiências que caminham com a investigação e a análise, juntamente com a apreciação e o agrado, a sensorialidade que imita a razão, a mente que se dissolve no corpo, as sinestesias que contemplam a forma. Essa fusão dos sentidos, ou o estudo da nossa percepção sobre a atuação amalgamada de todos eles, deu-se a partir dos anos 1970, tal como realça Dória (p. 196), quando também as demais escolas artísticas se questionavam acerca das sinestesias enquanto alicerce dos processos criativos, ou mesmo quando os estudos sobre nossas experiências corpóreas estéticas se debruçavam na tentativa de educar, mediar e apurar os sentidos a fim de legitimar a singularidade de nossa fruição. Educar o paladar seria, pois, um processo que se propõe a compreender, cognitivamente, os processos da experiência do indivíduo com a comida; essa imbricação muito se relaciona com o aguçamento de nossas percepções endocorpóreas e, sobretudo, com o apontamento do que fazem os estímulos exteriores quando unidos aos efeitos da comida em nosso corpo. A mudança dos suportes bidimensionais para aqueles que se propuseram à própria circulação do indivíduo pelo espaço, despidendo-se de uma projeção que distancia o sujeito dos objetos artísticos, permitiu que a sensorialidade se desabrochasse como um estímulo que conjuga e acopla beleza e saber, que por sua vez retém na assimilação e no saber os recursos para a compreensão dos efeitos dos sentidos. O paladar, desse modo, escapa de uma estratificação meramente planificada na língua para também configurar-se como relevo que atua no “outro saber”.

A nova fisiologia do gosto atrela a percepção das características do alimento (forma, cor, volume, textura e sabor, que são também associações efetivadas pelos outros sentidos) ao que ele é (enquanto alimento nativo de determinada região) e ao contexto em que está submetido (enquanto ingrediente de uma determinada receita, que pode ser escolhida para situações específicas), o que contempla experiências de ordem social e individual, e persegue, pois, a esfera das emoções, das memórias e da aprendizagem (DÓRIA, 2009, p. 198). Desse modo, apenas a partir de uma percepção que não seja unilateral é possível conhecer, identificar e experimentar o que, de fato, poderia ser concebido por paladar (p. 208). O sentido estende-se, portanto, à esfera histórica, geográfica, cultural, de modo que a instantaneidade dos sabores escapa à velocidade do tempo, refaz-se nele a partir do gesto de degustar e cria um modo associativo de se pensar e perceber o paladar: não mais como um sentido autônomo, mas como uma combinação que nasce da experiência com os

sabores, atravessa a nutrição e soma-se à estética. A alçada de Dória é justamente uma extensão (ou poderíamos chamar de avesso?) conceitual em relação ao projeto desenvolvido por Brillat-Savarin no que diz respeito a essa autonomia do paladar, que, para o antropólogo brasileiro pode ser, atualmente, desconstruída e revista em favor de um sentido que se misture aos outros e projete, desse modo, a perspectiva horizontalizada e fronteira que é peculiar ao trato gastronômico. Na literatura de Calvino, isso é também delineado pela oposição gustativa entre Palomar e Olivia: para a primeira personagem o paladar está à mesa, compartilhando da inventividade analítica e discursiva peculiar a esse *topos* e *logos* tal como víamos em Brillat-Savarin – pois Palomar fala de comida, mas não a come –; para a segunda, o paladar está à boca junto à tagarelice de quem come – é mastigado, engolido e discursado – é, portanto, *logos* e *phagos*, o que agrega as considerações de Dória ao posicionamento de Brillat-Savarin. Isso não significa que o paladar se configure como um princípio despersonalizado, ou que não assuma sua centralidade em determinados contextos (assim como a minimize em situações predominadas pelos outros sentidos), mas, enquanto tal, a nova fisiologia do paladar acrescenta a esse sentido o notório valor subjetivo que, no ato de comer, ressona a memória, a inventividade e a experiência ao princípio do saber, que é o que vemos com os personagens de “Sob o sol-jaguar”.

A consequência disso é a projeção dos sentidos tal como uma rede que faz das experiências um processo intrínseco ao conhecimento, pensado como categoria, conceito ou princípio, uma vez que no seu fundamento estão o saber e o prazer, tal como sugere Giorgio Agamben, em *Gusto* (2015).⁸⁷ Nessa obra, o filósofo italiano recupera a tradição filosófica a fim de realçar os vestígios da passagem (ou concomitância) do sabor ao saber: o princípio do sabor antecede algo do saber e, em alguma medida, permanece nessa definição perceptiva e corpórea; ao contrário do saber, que, uma vez acessado, desdobra-se em diferentes instâncias acerca do conhecimento de si, do objeto, do outro e desse conjunto. Nesse sentido, é possível possuir um determinado sabor sem o conhecer, bem como é possível que um sabor seja possuído sem que seja conhecido.⁸⁸ Em outras

⁸⁷ Usamos para este trabalho a tradução instrumental realizada por mim e Bruna Ferraz na disciplina Literatura e Fome, ofertada pela Profa. Sabrina Sedlmayer-Pinto no segundo semestre de 2015.

⁸⁸ Essa relação muito se assemelha à cena do *xilantro*, em que os personagens desconhecem o sabor e a intensidade desse ingrediente (erva similar ao aneto) e, simultaneamente, testam a própria ousadia em deixarem-se senti-lo e possuí-lo ou serem possuídos pela percepção que os levará a outro estado de saber e prazer gustativo (CALVINO, 1995, p. 37).

palavras, Agamben considera que, para o sábio, existe o gosto fundamentado na etimologia (revelado no âmbito do sabor como *algo intrínseco a*) e o gosto como uma extensão disso (talvez delineado pelas formas de saber, como algo que pode ser *conhecido com*) (AGAMBEN, 2015, p. 10).⁸⁹ No entanto, parece-nos que a relação do conhecimento em *possuir algo* ou *ser possuído por* já está contida, essencialmente, nesse próprio saber etimológico que é o sabor: isto é, a verdade, uma vez que “o sábio é assim chamado por sabor (*Sapien dictus a sapore*)”,⁹⁰ que, novamente por extensão, transmuta em formas de ser apreendido, por meio do desenvolvimento da percepção. O questionamento do autor a respeito do gosto está na segmentação dessas formas de apreender e perceber o sabor (a verdade, o estatuto de sábio) que se dividiu, ao longo da história da ciência, em “saber do semântico – que tem um sujeito e do qual pode-se dar razão – e o segundo como um saber do semiótico – que não há sujeito e que se pode somente reconhecer” (AGAMBEN, 2015, p. 49).⁹¹ Tais saberes contemplam com eficácia o princípio ao qual se fundamentam, mas o estreitamento e o diálogo que realizam ainda não configuram uma posse e um conhecimento acerca do limiar entre o saber e o sabor.

Na tentativa humana de preencher esses vacúolos de significação, ou vários níveis da linguagem, todas essas teorias do conhecer – que pressupõem, assim, a semiologia, a semântica, o esvaziamento e o ressurgimento das ciências divinatórias como informação (a psicanálise, a filologia, a adivinhação, a economia...) – são retomadas por Agamben, que traça um percurso que reconhece nessas divisões “uma passagem entre este saber que se sabe e o saber que não se sabe, entre o saber do Outro e o saber do sujeito” (AGAMBEN, 2015, p. 55).⁹² O sentido do palato

⁸⁹ No original: “Il sapiente è cosè chiamato da sapore (*Sapiens dictus a sapore*) poiché, come il gusto è atto alla distinzione del sapore dei cibi, così il sapiente ha la capacità di conoscere le cose e le loro cause, in quanto, tutto ciò ch’egli conosce, lo distingue secondo un criterio di verità’ suona ancora nel secolo XII un’etimologia (libroX, 240) di Isidoro di Siviglia; e, nelle, lezioni del 1872 sui filosofi preplatonici, il giovane filosofo Nietzsche nota a proposito della parola greca *sophós* ‘saggio’: ‘etimologicamente essa appartiene alla famiglia di *sapio*, gustare, sapiens il gustante, *saphês* percepibile al gusto. Noi parliamo di gusto nell’arte: per i Greci, l’immagine del gusto è ancora più estesa. Una forma raddoppiata *Sísiphos*, di forte gusto (attivo); anche *sucus* appartiene a questa famiglia’ (Nietzsche, 1872-1873, p. 253-254)”.

⁹⁰ No original: “Il sapiente è così chiamato da sapore (*Sapiens dictus a sapore*)”.

⁹¹ No original: “[...] si potrebbe definire il primo come sapere del semantico – che ha un soggetto e di cui si può dar ragione – e il secondo come un sapere del semiotico – che non ha soggetto e che si può solo riconoscere”.

⁹² No original: “Il problema diventa, a questo punto, quello del passaggio fra questo sapere che si sa e il sapere che non si sa, fra il sapere dell’Altro e il sapere del soggetto”.

constitui, sob esse ponto de vista, o extremo entre o sujeito e o Outro, e todas essas dualidades que pertencem às teorias do conhecer e não sobrevivem sem a marginalidade do prazer, que reivindica, assim, exatamente a metonímia de Agamben: “dado que somente um saber que não faz parte nem de um sujeito nem de um Outro, mas situa-se na fratura que os divide” (AGAMBEN, 2015, p. 57)⁹³ – isto é, o gosto de que o autor nos fala é construído por um saber da razão e por um saber divinatório; pela parte do sujeito e pela parte do Outro, que configura-se como um todo coletivo. Há um gosto que está no prazer que nos divide e nos complementa, e que desloca o sujeito do saber a um conhecimento que não se sabe e a um conhecimento que é uma substância, ambos localizados no outro que reflete a verdade (o sabor) do primeiro. Quando o narrador do conto agrega ao seu discurso um posicionamento que contempla o seu parecer sobre a comida, assim como a sensibilidade de Olivia, ele postula esse princípio do gosto enquanto uma esfera discutível na esfera do “eu”, mas, sobretudo, do “nós”, de modo que, seja o subjetivo, seja a experiência gustativa, ambos se localizam na esfera do discutível, que funda o que estivemos tratando por língua amorosa: essa verdade cúmplice.

Se Olivia era “mais sensível aos matizes perceptivos e dotada de uma memória mais analítica onde toda lembrança permanecia distinta e inconfundível”, o narrador, em contrapartida, era “mais levado a definir verbal e conceitualmente as experiências, a traçar a linha ideal da viagem que tinha lugar dentro de nós simultaneamente à viagem geográfica” (CALVINO, 1995, p. 39). Para Nicola Perullo, em *O gosto como experiência* (2013), na narrativa de Calvino “Olivia cultiva um saber gustativo voltado à atenção sensorial e à memória tácita; o narrador, ao contrário, tenta traduzir a experiência perceptiva através de palavras e conceitos” (PERULLO, 2013, p. 96). O contexto de conflito é notório ao longo de todo o conto, e permanecemos na mesma esteira dicotômica dos personagens, isto é, na comida que é para pensar e na comida para sentir prazer; ou mesmo cogitar a experiência com a comida que deva ser analisada e aquela para ser traduzida. Em alguma medida, é nessa tentativa entre análise e tradução que se estabelece a fronteira sávida entre o casal narrado por Calvino, a qual “não necessariamente é uma experiência em construção, mas é também [de] acolhimento” (PERULLO, 2013, p. 179). Por mais severo e rígido que se defina, o exercício

⁹³ No original: “Poiché solo un sapere che non appartenesse più né al soggetto né all’Altro, ma si situasse nella frattura che li divide”.

de traduzir e analisar acompanha o movimento, o ritmo da experiência, separa e reconfigura a linguagem, o sabor. E, assim, anuncia a habilidade dupla, bífida e ambígua do paladar que se relaciona com a duplicidade do sentir (PERULLO, 2013, p. 92).

Perullo elucida essa perspectiva sobre o paladar, o qual, indubitavelmente, é um sentido subjetivo (no que diz respeito a nossa assinatura individual sobre o gosto e o nosso cruzamento de sabores), mas é também “conhecimento e juízo, um saber compartilhado por comportamentos socialmente codificados, que utiliza uma linguagem correspondente” (PERULLO, 2013, p. 86). O autor considera que a relação estética do paladar se orienta pela percepção especializada e individual, e aquela apreciação cultural e coletiva que está fundamentada, justamente, no ato de compartilhamento e convívio alimentar, que aprimora os aspectos identitários como vias de entendimento dos aspectos sociais. Para Perullo, “o espaço do paladar como saber tem a ver tanto com qualquer autorreconhecimento de identidade quanto com as aproximações da alteridade e do exotismo” (PERULLO, 2013, p. 82). Desse modo, o filósofo ainda acentua a dimensão identitária elaborada no percurso gustativo a partir das questões do outro e do diferente, marcados, sobretudo, pela comida típica de um lugar.

Ainda nessa esteira acerca da experiência gustativa na qual o individual e o coletivo são convidados à mesa, Perullo a considera “complexa e sintética, não discreta e analítica, a não ser posteriormente e com finalidades específicas” (PERULLO, 2013, p. 190), isto é, a experiência com o paladar requer um objetivo, notoriamente, bem definido que priorize o conjunto e, depois, eventualmente, os detalhes, mas não o contrário. Isso retoma a passagem e a diferenciação que se faz dos conceitos de sabor, como uma percepção instantânea – a qual valoriza o conjunto, fazendo uso do juízo “saboroso ou ruim” – o qual é legitimado e alterado com o passar do tempo, o que permite uma variação dessa percepção e aponta, justamente, para o conceito de saber. Ao preconizarmos a experiência sintética com o alimento, lidamos diretamente com o efeito do sabor e da coletividade e, à medida que degustamos esse alimento, nos aproximamos de seus efeitos singulares, entendemos as especificidades de sua identidade. Assim, podemos falar sobre o saber, que por sua vez é ainda mais específico, pois, diferentemente dos outros sentidos, o paladar é um saber endocorpóreo, que, segundo Perullo, assume as experiências gustativas como estéticas.

Não falamos de emoção, mas de um gesto complexo e sintético que não julga, mas acolhe o saber – ou o não saber – que se dá na própria salivação – enquanto uma análise em tradução, essa perícia dos corpos misturados, o eu e o outro, o sujeito e a comida. Conjunções aditivas encolhem as distâncias do que esteve em conflito até o momento em que se falou em *cumplicidade*:

[...] a palavra, tão logo a pensei, referindo-a não somente à freira e ao padre mas a Olivia e a mim, libertou-me. Porque se era cumplicidade na paixão quase obsessiva que a subjugara o que Olivia buscava, bem, então, essa cumplicidade implicava que não se perdesse, como temia cada vez mais, uma paridade entre nós (CALVINO, 1995, p. 39).

Ao distanciar os personagens, Calvino consolida essa busca pela paridade entre eles, por meio das dicotomias existentes no casal, e à medida que signos e imagens de fusão e aproximação vão surgindo na narrativa, ao mesmo tempo, vemos essas dicotomias se dissiparem. Olivia e o marido se veem cúmplices: talvez de um sabor da carne que não assimilam tal como o faziam outrora; ou da própria insipidez, que os fez descobrir os segredos daquela cozinha mexicana. Pelas lentes de Dória, Agamben e Perullo, persistimos na demanda da segunda língua, que saliva os limiares do jogo simbólico do casal, entre o paladar e o gosto, os sentidos superiores e os inferiores, ameríndios e hispânicos, a vitória e a derrota daquele que será sacrificado aos deuses. Nas entrelinhas desse percurso do paladar, encontramos na experiência gustativa o suporte para se pensar em cumplicidade, algo que precisa ser acolhido ainda que retenha traços de rejeição. Na cumplicidade o paladar se faz, reúne o saber e o prazer, seja na tagarelice curiosa de Olivia, seja no desejo e no discurso amoroso do narrador. Ressonando as palavras de Agamben, não se pode descrevê-lo se não por metáfora (AGAMBEN, 2015, p. 28).⁹⁴ O processo do paladar é antimetonímico, ou uma metonímia às avessas: complementar. Não se degusta em partes, mas em totalidades que, na pluralidade de cada instante, contexto e teoria do saber, se faz partículas de uma mesma tentativa: as aproximações, as harmonias, as combinações. O insípido é o neutro identitário, o canibalismo é universal, “a ciência goza e o prazer sabe” (AGAMBEN, 2015, p. 57),⁹⁵ o marido traduz, a esposa analisa; ou também o narrador goza e Olivia sabe. Ou ainda o gosto goza e o paladar sabe.

⁹⁴ No original: “Un tale senso, mancante (o soprannumerario) è il gusto, che non si può descrivere se non per metafora.”

⁹⁵ No original: “Ed è ancora questo sapere che, alle soglie dell’età moderna, era apparso ai poeti del Duecento come ‘intelletto d’amore’ nella figura beatificante di una Donna (Beatrice) in cui, finalmente, la scienza gode e il piacere sa”.

O substantivo “gosto”: sentir, saber, amar

No templo do sol-jaguar, redescobrir, explorar, desvendar, reencontrar são espelhos de uma notória essência: a passagem do cru ao cozido; a passagem do milho às tortillas, das pimentas e pimentões aos moles; o abandono das informações meramente turísticas ao desenvolvimento de um conceito; a passagem da língua tagarela àquela sávida; a passagem do desejo sexual do narrador à sua consumação. O gosto é essa extensão do paladar. Todo gosto é um gozo contido, que não recebe nome de sabor, nem mesmo a especificidade da matéria comida. É também uma identidade tímida, que não quer se dita, mostrada, refletida, fica entre línguas, entre olhares, cheiros e salivas. O gosto é sentir a passagem, as travessias, os reencontros de um estado ao outro, legitimados pela percepção, pela tatilidade aguçada da língua amorosa. O amor é sentir um gosto. O amor é passagem.

* * *

As experiências gustativas do casal levaram-lhes a um aprazível conhecimento de si e do outro. Diante da indiferença, do insípido e do voraz, o paladar no conto cresce e rearranja configurações outrora categóricas, separatistas, que passam a fundir-se e a coletivizar-se, a contemplar da mesma carne e da mesma mesa. Minimizar as individualidades para torná-las um índice comum é, portanto, o verdadeiro arranjo do conto. No entanto, sabemos e reforçamos o potencial identitário presente na narrativa que contorna essa ideia e nos faz retomar as questões do indivíduo. Ora, no templo do sol-jaguar, a comida não é o mote, mas o reconhecimento de si a partir do outro, que vem ressignificado pelo modelo mítico das metáforas que, por meio da experiência partilhada, nos leva a reconhecer quem e o que somos, enquanto indivíduos. Eis o trajeto consolidado por Olivia e seu marido diante do êxtase da descoberta, da exploração territorial e cultural que apela, exatamente, para o progressivo e notório desvelamento do conto: o paladar como um signo de passagens, a comida como um terreno para discussões fronteiriças e assimilações identitárias.

As fronteiras entre os temas que aqui buscamos indagar são, inevitavelmente, elementos que nesta década começam a assumir corpo e gosto para se pensar. Atravessamos as discussões sobre identidade, cultura, espaço, receita, viagem e a filosofia do alimento em busca de salientar

as vertentes do paladar como dispositivo que aproxima e consolida o outro, o diferente e o inevitável enquanto verdades. Acreditamos que “o conhecimento vem da linguagem, claro”, mas aos modos de Serres, nos perguntamos: “e se a filosofia viesse dos sentidos?” (SERRES, 2001, p. 197). Desse modo, não buscamos resolver essas dinâmicas que sopram de um universo mais abrangente que as imagens e reflexões evocadas pelo conto de Calvino, mas nos propusemos a dissolvê-las, ruminá-las e regurgitá-las, ainda que minimamente, não hesitando também em assumir que há algo que possa ser sempre vomitado ou engolido.

A fim de redimensionar um discurso acerca da literatura de comida que pudesse cotejar a atenção dada aos sentidos, buscamos ao longo das obras de Calvino reconsiderar a potência significativa que possuem se em comparação com algum outro. Contrapusemos a audição, a visão, o olfato e o tato em relação ao paladar e, dessa maneira, vimos que existe uma providencial horizontalidade no modo como este reforça e evoca a participação dos outros sentidos em um contexto cujo gesto de comer (ou falar sobre a comida) é central. Le Breton consideraria o ato de comer um “ato sensorial total” (LE BRETON, 2007, p. 344), e em vias de assimilação e aproximação, cada sentido contribui a seu modo para que o saber seja uma extensão do conceito de sabor. Famintos, seguimos em favor de um texto *de paladar*, que contornasse tanto nossos recortes dos contos quanto um rearranjo que dispusesse, em diálogo, os teóricos aqui contemplados e, desse modo, acrescentasse aos estudos da literatura de Calvino um parecer amistoso (acerca de grande parte de sua produção de contos) e singular, a respeito do seu último momento, quando cresce uma pertinente discussão do autor quanto ao uso e à necessidade dos sentidos.

Tendo isso em mente, optamos por apresentar a relação entre os sentidos, priorizando o confronto com o paladar e ecoando, assim, as remanescências desse sentido não mais como um sentido inferior, mas talvez como um sentido que dinamiza essas categorias, oriundas da filosofia, diante das equivalências que se complementam nos contextos que envolvem o conceito de experiência. Para Serres,

[...] a atenção dada aos sentidos exprime-se mal pelo logos: formulação exata ou confusa sempre insuficiente e risível, formulação abstrata sempre teórica, pela química ou pela filosofia ou pela antropologia, conhecem uma tal de estesiologia? Ela se desvia do logos, dirige-se para o mito.

Não há nada nos sentidos que não vá, portanto, para a cultura.

Não para o conhecimento, mas para a cultura.

Não para o discurso, mas para o quê? (SERRES, 2001, p. 186).

A alçada de Serres vem, mais uma vez, elucidar, por meio de questionamentos, o distanciamento dos sentidos diante da filosofia, do discurso e da linguagem, postulando, assim, a necessidade e a efetividade do mito e do simbólico enquanto dispositivo, alicerce e mecanismo para se tratar dessa relação entre o corpóreo e a razão; o sentir e o saber; a verdade e o *logos*. No canibalismo não é difícil localizar o vencedor e o vencido, o sujeito e o outro: cada lado da mesa representa, ainda assim, a mesma configuração, porém, feita de palatos diferentes. Falamos da carne do outro como perspectiva da carne que também é Olivia, da carne que o marido vê em sua esposa, da carne que o narrador fazia das palavras que usava. O conhecimento e o discurso dirigem-se, portanto, para o quê? Para a cultura, que se deixa desfazer desses pilares para reconstruir-se sob a forma dos sentidos e dessa linguagem outra que se faz mítica.

Serres afirma que “a língua que fala mata na boca a língua que saboreia” (SERRES, 1991, p. 189). Isso quer dizer que o discurso não é suficiente para falar sobre a verdade (lembramos: o sabor). Por isso, o muito falar não diz sobre o que há entre o saber e o sabor, talvez, propriamente, porque a imbricação entre esses conceitos signifique que basta à natureza do sabor ser saber, e vice-versa. O mito é ressonante desse mesmo princípio: é melhor o pouco em falar, e o muito em dizer. Essa linguagem concisa se circunscreve na imagem do canibalismo amoroso. Nesse sentido, os distanciamentos entre esses binômios se mostram pouco estimáveis nesta década, quando tudo passa por rizomas e estabelece perspectivas menos perpendiculares. Vemos, então, cair em um banquete o amor desencontrado, dicotômico e verticalizado de um casal que, em meio às mais típicas comidas de um país colorido e apimentado, busca reconhecer-se, fundir-se, reencontrar o que nunca foi insípido.

Propusemos, desse modo, e aqui ainda não finitamente, uma leitura que sugerisse e apontasse para a segunda língua. Discursamos tanto sobre a língua tagarela quanto sobre a língua sensitiva, e a língua amorosa, escondida no fundo da boca, formulou essas perspectivas. No

paladar estão contidas as três línguas da mesa de Serres, onde também se aprecia e se contempla o sentido comum, a razão corpórea, o saber amoroso, o apetite do conhecimento, isto é, a experiência que agrega à complexa e expansiva linearidade da comida, os seus complementos, vestígios e antecipações simbólicas. O fundo de toda linguagem começa e termina com o paladar: cúmplices de uma sensibilidade que passa o gosto de uma língua para a outra.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Gusto*. Macerata: Qholibet, 2015.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2014.

BARTHES, Roland. A cozinha dos sentidos. In: _____. *A aventura semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 177-179.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Edição de Claude Coste; tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARTHES, Roland. Leitura de Brillat-Savarin. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 315-340.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. v. III.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIASIN, Gian Paolo. *I sapori della modernità*: cibo e romanzo. Bologna: Il Mulino, 1991.

BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme. *A fisiologia do gosto*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CALVINO, Italo. A nuvem de smog. In: _____. *Os amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramalhete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 169-220.

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

CALVINO, Italo. *Marcovaldo ou As estações na cidade*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CALVINO, Italo. Sob o sol-jaguar. In: _____. *Sob o sol-jaguar*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 28-56.

CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

CALVINO, Italo. *Ultimo viene il corvo*. Milano: Mondadori, 1994b.

CARRARA, Lorena. *Intorno alla tavola: cibo da leggere, cibo da mangiare*. Torino: Codice, 2013.

CAVALIERI, Rosalia. *Gusto: l'intelligenza del palato*. Bari: Laterza, 2011.

CAVALIERI, Rosalia. Il gusto alimenta l'eros. *Conjectura: Filosofia e Educação*, Caxias do Sul, v. 20, n. 1, p. 23-37, jan.-abr. 2015.

CECCHI, Emilio. *Messico*. Milano: Adelphi, 2009.

DÓRIA, Carlos Alberto. *A culinária materialista: a construção racional do alimento e do prazer gastronômico*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

FOURNIER, Dominique. A cozinha da América e o intercâmbio colombiano. In: MONTANARI, Massimo (Org.). *O mundo na cozinha: história, identidade, trocas*. São Paulo: Senac, 2009. p. 159-176.

LE BRETON, David. *Il sapore del mondo: un'antropologia dei sensi*. Milano: Raffaello Cortina, 2007.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal: grandeza e decadência*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília (DF): Editora UnB, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MARCHESE, Dora. *Il gusto della letteratura: la dimensione gastronomico-alimentare negli scrittori italiani moderni e contemporanei*. Roma: Carocci, 2013.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MONTANARI, Massimo. *Il cibo come cultura*. Roma: Laterza, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. Die vorplatonische Philosophen. In: _____. *Gesammelte Werke*. München: Musari, 1921 *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Gusto*. Macerata: Qholibet, 2015.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PERULLO, Nicola. *O gosto como experiência: ensaio sobre filosofia e estética do alimento*. Tradução de Alessandro Valério. São Paulo: SESI-SP, 2013.

POLEGATTO, Perce. *Origem das palavras*. Disponível em: <<http://www.percepolegatto.com.br/origem-das-palavras>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Mondadori, 1999.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

STOBART, Tom. *Ervas, temperos e condimentos de A a Z*. Coordenação de Rosa Nepomuceno; tradução de Carolina Alfaro e Áurea Akemi Arata. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

