

Bruna Fontes Ferraz

O UNIVERSO EM UM LIVRO:
AS COSMICÔMICAS, DE ITALO CALVINO

Belo Horizonte

2013

Bruna Fontes Ferraz

O UNIVERSO EM UM LIVRO:
AS COSMICÔMICAS, DE ITALO CALVINO

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

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

Faculdade de Letras - UFMG

Belo Horizonte

2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C168c.Yf-u

Ferraz, Bruna Fontes.

O universo em um livro [manuscrito] : *As cosmicômicas*, de Ítalo Calvino / Bruna Fontes Ferraz. – 2013.

111 f., enc. : il., p&b, color.

Orientador: Georg Otte.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

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

Bibliografia: f. 105-111.

1. Calvino, Ítalo, 1925-1985. – *Cosmicômicas* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção italiana – História e crítica – Teses. 3. Mimese na literatura – Teses. 4. Livros e leitura na literatura – Teses. 5. Criação literária – Teses. 6. Estética – Teses. I. Otte, Georg. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 853.912



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *O universo em um livro: "As cosmiômicas", de Ítalo Calvino*, de autoria da Mestranda BRUNA FONTES FERRAZ, 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.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Prof. Dr. Andrea Lombardi - UFRJ

Prof.ª Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG
Prof.ª Dr.ª Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG
Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 2013.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por permitir que eu superasse todos os obstáculos ao longo desta pesquisa.

À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu minha dedicação exclusiva a este trabalho.

Ao professor Georg Otte, pela orientação atenciosa, pelos comentários e sugestões enriquecedores, pelas reuniões constantes responsáveis pelo amadurecimento de muitas reflexões tecidas nesta pesquisa.

Ao professor Eclair Antônio de Almeida Filho, por indicar o caminho das trilhas de Calvino, sempre com o rigoroso e o afetuoso olhar do mestre. A ele também agradeço pela ajuda com a língua italiana, sobretudo, em meus exercícios de tradução.

Ao professor Luiz Ernani Fritoli, pelo diálogo receptivo, pela intermediação entre a língua portuguesa e a língua italiana.

Às amigas queridas, e também calvinianas, Maria Elisa Rodrigues Moreira e Cláudia Maia, pelo incessante estímulo, pelas indicações de leituras e pelo olhar atencioso ao meu trabalho.

À Bianka de Andrade, um presente do acaso, pelas perspicazes observações e pelos momentos de alegres conversas.

Aos queridos Cristovam Paes de Oliveira e Zélia da Costa Paes, por terem aberto as portas de sua casa e de sua família para mim, proporcionando maiores facilidades no meu contínuo caminho entre Mariana e Belo Horizonte.

À minha família, pelo constante apoio e por acreditar sempre em mim: à minha mãe, Ana, por ter despertado a literatura em minha vida, pelos compreensivos momentos ao me ouvir e pelas orações; à minha irmã, Juliana, por um dia, lá atrás, ter me dito para cursar Letras – sinto-me realizada pelo caminho que escolhi; à minha irmã, Patrícia, exemplo de toda a vida, pela cumplicidade e amizade; à minha doce Maria Luiza, que faz meus dias mais felizes pelo genuíno sorriso de uma criança; e ao Rodrigo, meu amor, por sua compreensão e presença constantes, tornando mais leve o processo de escrita desta dissertação.

Assim, tanto sobre o amor como sobre a guerra, direi de boa vontade aquilo que consigo imaginar: a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto; mas, concluída a página, retoma-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada.

Italo Calvino

RESUMO

Publicada em 1965, a obra *As cosmicômicas*, de Italo Calvino, pode ser lida como um livro de crise, marcando uma virada em sua forma de conceber e escrever literatura, por aproximar desta a ciência, exercitar o pensamento imagético e inovar a própria forma de representação literária. A proposta desta dissertação é, pois, refletir sobre o conceito de *mimesis*, percorrendo a concepção de ficção como criação de mundos possíveis, para, enfim, tecer considerações sobre uma *mimesis* que, mesmo se ancorando em dados do real, abarque a própria linguagem como referência à sua ficção. A palavra deixa, assim, de ser eco da realidade, constituindo-se como um universo que deriva da linguagem para criar mundos possíveis. Baseando-nos, sobretudo, no pensamento de Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima, Walter Benjamin e Hans Blumenberg, além do próprio Calvino, procuramos percorrer a metáfora do livro e, especialmente, do livro cosmicômico, como um universo.

Palavras-chave: mundos possíveis, *mimesis*, livro-universo, *As cosmicômicas*, Italo Calvino.

RIASSUNTO

Pubblicata nel 1965 l'opera *Le Cosmicomiche*, di Italo Calvino, può essere letta come un libro di crisi, segnando una svolta nella sua forma di concepire e scrivere letteratura, poiché avvicina questa alla scienza, esercita il pensiero immagetico e innova la propria forma di rappresentazione letteraria. La proposta di questa tesi è quindi quella di riflettere sul concetto di *mimesi*, percorrere la concezione di fiction come creazione di mondi possibili, per poi svolgere delle considerazioni su una *mimesi* che, benché sia ancorata in dati del reale, abbracci il linguaggio stesso come riferimento alla sua fiction. La parola cessa, così, di essere eco della realtà, e si costituisce in un universo che deriva dal linguaggio per creare mondi possibili. Basandoci soprattutto sul pensiero di Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima, Walter Benjamin e Hans Blumenberg, oltre a Calvino stesso, cerchiamo di percorrere la metafora del libro e, in modo speciale, del libro cosmicomico, come un universo.

Parole chiave: mondi possibili, *mimesi*, libro-universo, *Le Cosmicomiche*, Italo Calvino.

SUMÁRIO

“ASSIM CHEGUEI AO COSMO”: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1 UMA IDEIA DE LITERATURA: POR UMA ESTÉTICA MOVENTE ENTRE O MUNDO ESCRITO E O MUNDO NÃO ESCRITO	15
1.1 Os livros, a cidade, o mundo	17
1.2 Mundos possíveis: intersecções entre o real e o ficcional	28
2 MÍMESIS E CRIAÇÃO NARRATIVA EM CALVINO	44
2.1 A metamorfose da <i>mímesis</i>	46
2.2 A linguagem e suas constelações imagéticas	65
3 O UNIVERSO EM UM LIVRO	75
3.1 O Livro, a biblioteca, o universo	76
3.2 O universo, o vácuo, a letra	90
A NOZ: CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	106

“ASSIM CHEGUEI AO COSMO”: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em carta a Michelangelo Antonioni datada em 29 de setembro de 1965, Italo Calvino afirma estar imerso “em um trabalho de invenção muito diferente (uma série de contos que representam um experimento novo e requerem uma concentração em uma certa lógica)” (CALVINO, 2000b, p. 881, tradução nossa).¹ Esse experimento novo mencionado por Calvino se refere ao projeto d’*As cosmicômicas*, obra decisiva em sua produção literária e que traduz uma profunda mudança na prática narrativa calviniana.

Durante a década de 1960, Calvino exercita uma virada em sua forma de escrever literatura pela própria mudança de postura com relação ao mundo. Se, em obras anteriores a esse período, o escritor pendia a um tom mais realista, mesmo quando este se mascarava sob o fabular e o fantástico, após essas obras começa a se delinear em Calvino um modelo narrativo novo, no qual a tradicional relação entre realidade e literatura não basta mais. Ele experimenta, então, explorar possibilidades narrativas a partir de um jogo combinatório de elementos, num processo que independe, muitas vezes, do “eu” do autor. No entanto, isso não quer dizer que o escritor italiano se dispa totalmente da realidade, pois, na verdade, o que ele procura fazer é tecer uma nova relação com ela, ao descobrir que as possibilidades do fantástico e do jogo não anulam a realidade, mas a evidenciam por contrastá-la a algo diverso.

É por isso que Calvino almeja um certo movimento entre o que ele denomina “literatura da objetividade” e “literatura da consciência”, como podemos evidenciar em seu ensaio “O mar da objetividade”. Se a primeira naufraga pelo mar do mundo objetivo, a segunda, por sua vez, procura “expressar-se em seu estado puro, evitando o atrito com o mundo objetivo” (CALVINO, 2009c, p. 52), de modo que tanto uma quanto outra, isoladamente, naufragariam em sua pretensa autossuficiência. A literatura calviniana, assim, não se restringe a uma escrita sobre a realidade, mas se situa junto à realidade ao se constituir como um microuniverso que espelha o macrouniverso.

O escritor italiano propõe, portanto, uma substituição da visão simplificadora e esquematizadora da realidade na literatura por uma literatura que, independentemente de ressaltar o mundo (nas palavras de Calvino, o mundo não escrito) ou de evidenciar a própria literatura (o mundo escrito), constitui-se como o universo paralelo de um macrocosmo.

¹ “[...] in un lavoro d’invenzione molto diverso (una serie di racconti che rappresentano un esperimento nuovo e richiedono una concentrazione in una certa logica)”. Ao longo da dissertação, sempre que o texto original em italiano for citado em rodapé, as traduções são de minha autoria.

Qualquer manifestação de uma realidade é, assim, apresentada de forma cada vez mais “discreta” e não contínua, como afirma o autor em seu ensaio “Cibernética e fantasmas”.

O termo “discreto” vem para Calvino carregado por seu sentido matemático, “quantidade ‘discreta’, ou seja, que se compõem de partes separadas” (CALVINO, 2009g, p. 200), comprovando que a realidade não aparece na obra de forma fluida, linear, mas, ao contrário, em estados descontínuos, em fragmentos. Tal forma discreta de se relacionar com o real, de aproximar o mundo do objeto literário constitui, a nosso ver, a principal mudança na forma de conceber a literatura de Calvino, indo além da simples abertura à ciência como instrumento literário, de acordo com a posição de muitos críticos, os quais dividem a obra calviniana em duas fases, sendo a fronteira entre elas justamente a presença da ciência como estímulo à literatura.

Não estamos, aqui, questionando o alcance e a importância da ciência na produção calviniana da década de 1960, pois também acreditamos ser o interesse pela ciência um dos fatores responsáveis para que Calvino pudesse iniciar um “novo momento”, “num trabalho de invenção muito diferente” de tudo que já tinha feito, como o próprio escritor reiterou inúmeras vezes. No entanto, mesmo que qualquer divisão da obra de um escritor seja limitante e insuficiente, acreditamos que o ponto contrastante da literatura calviniana dessa fase em relação às anteriores é, justamente, a escolha por uma postura que rompa com as convenções de representação na literatura.

É assim que a ciência é tomada, na obra *As cosmicômicas*, como propulsora à capacidade imaginativa, como um dos múltiplos modos de se representar a forma do cosmo, pois nessa obra, atrelada a temas banais e prosaicos da vida cotidiana, a ciência “nos convida a olhar em uma perspectiva inédita aquilo que está habitualmente diante dos nossos olhos” (BLAZINA, 2005, p. 67).² Por isso o escritor italiano combatia qualquer classificação que procurasse enquadrar sua obra no gênero ficção científica,³ pois se esta trata do futuro, seus contos baseiam-se em dados científicos “como [...] uma carga propulsora para sair dos hábitos da imaginação” (CALVINO, 2008, p. 1300).⁴ Ou seja, a ciência possibilita a Calvino inovar sua forma de representação literária, rompendo com as práticas tradicionais da *mimesis* ao explorar outras formas miméticas permitidas pelas potencialidades de outros campos do saber.

² “[...] ci invitano a guardare in una prospettiva inedita ciò che è abitualmente sotto i nostri occhi”.

³ *As cosmicômicas* pode ser classificada como um novo gênero literário, um gênero híbrido, que, se de algum modo lembra a ficção científica, é no sentido de uma ficção científica às avessas, como a considerou o poeta italiano Eugenio Montale (*É fantascientifico ma alla rovescia*).

⁴ “[...] come [...]una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell’immaginazione”.

Para atingir outros e inusitados procedimentos narrativos, evitando a repetição e a previsibilidade tanto do mundo quanto da forma de se conceber literatura, é preciso alcançar outros planos, outros campos de atuação. Por isso, Calvino, finalmente, chega ao cosmo, o qual lhe permitirá o distanciamento necessário para que perceba o mundo sob diferentes perspectivas, numa visão multifacetada e caleidoscópica, como bem observou nosso escritor em uma entrevista a Daniele Del Giudice:

Mas cada ilusão de harmonia nas coisas contingentes é mistificatória, por isso é preciso buscá-la em outros planos. Assim cheguei ao cosmo. Mas o cosmo não existe, nem para a ciência, é somente o horizonte de uma consciência extraindividual, [...]. Nessa subida não tive nunca nem complacente pânico nem contemplação. Mais sensação de responsabilidade sobre o universo. Somos o elo de uma cadeia que parte em escala subatômica ou pré-galáctica: dar aos nossos gestos, aos nossos pensamentos, a continuidade do antes de nós e do depois de nós, é uma coisa em que acredito. E gostaria que isso fosse recolhido do conjunto de fragmentos que é a minha obra (CALVINO *apud* BARANELLI e FERRERO, 2003, p. 181).⁵

Calvino chega ao cosmo com *As cosmicômicas*, obra que narra, sempre de forma cômica e irônica, a formação do universo e as origens do mundo, buscando uma continuidade com essa história do mundo ao imaginar o “antes de nós” e o “depois de nós”. Mas, para vislumbrar essa continuidade, o escritor italiano precisa narrá-la de forma lacunar, fragmentária, “discreta”, reconstituindo a formação do universo a partir de fragmentos científicos deturpados pelo humor, pela fantasia e pela realidade. Se o escritor italiano, nessa obra, faz falar células, animais ou o próprio vazio das origens, é sempre como se fossem homens, brincando “com o velho jogo do *antropomorfismo*” (CALVINO, 2009i, p. 223), como comentado pelo próprio Calvino diante de críticas que consideravam seu livro mais endereçado à célula, ao cálculo matemático e ao impulso mental. Diante disso, o autor aceitou “esse *antropomorfismo* e o reivindi[cou] em cheio como procedimento literário fundamental, e – antes que literário – mítico, ligado a uma das primeiras explicações do mundo do homem primitivo, o *animismo*” (CALVINO, 2009i, p. 223).

Seduzido, então, pelos livros científicos, mas ao mesmo tempo imerso nas possibilidades imaginativas das invenções literária e mítica, Calvino exercitará a escrita cosmicômica em diferentes períodos de sua vida, como se este fosse um projeto que, a seu ver, nunca estivesse completamente finalizado. As histórias cosmicômicas fazem parte de um

⁵ “Ma ogni illusione d’armonia nelle cose contingenti è mistificatoria, perciò bisogna cercarla su altri piani. Così sono arrivato al cosmo. Ma il cosmo non esiste, nemmeno per la scienza, è solo l’orizzonte di una coscienza extraindividuale, [...]. In questa ascesa non ho mai avuto né compiacimento panico né contemplazione. Piuttosto senso di responsabilità verso l’universo. Siamo anello di una catena che parte a scala subatomica o pregalattica: dare ai nostri gesti, ai nostri pensieri, la continuità del prima di noi e dopo di noi, è una cosa in cui credo. E vorrei che questo si raccogliesse da quell’insieme di frammenti che è la mia opera”.

projeto que o escritor inicia em 1963 – quando assiste à conferência “Fato antigo e fato moderno” [“Fato antigo e fato moderno”], de Giorgio de Santillana, a qual lhe despertará o interesse pela mitologia e sua relação com o saber cosmológico, determinante para que pudesse perceber a inseparabilidade entre poesia e saber científico –, dando continuidade a esse procedimento narrativo até 1984, um ano antes de sua morte.

Tal experiência de escrita foi retomada logo após a publicação d’*As cosmicômicas* com *Ti con zero* [*T=Zero*],⁶ uma continuação do primeiro livro, publicada em 1967. No entanto, em *T=Zero*, embora nos encontremos na primeira parte da obra com o protagonista de nome impronunciável Qfwfq d’*As cosmicômicas*, notaremos que, “nos últimos contos, Qfwfq desaparece, assim como desaparecem as pequenas ‘introduções científicas’ que eram um preâmbulo a cada história” (CALVINO, 2008, p. 1302).⁷ Com essa obra, Calvino iniciaria uma nova experiência de escrita, pois não mais usaria, exclusivamente, teorias científicas para colocar seus contos em funcionamento, valendo-se de uma lógica mais matemática ao escrever contos baseados em raciocínios dedutivos.

O escritor italiano continuará escrevendo contos para este projeto até 1984, embora com menor intensidade, reunindo-os ou recombinao-os em mais dois livros, a saber: *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* [*A memória do mundo e outras histórias cosmicômicas*], de 1968, e *Cosmicomiche vecchie e nuove* [*Cosmicômicas velhas e novas*],⁸ publicado em 1984. Consideramos, assim, que a escrita cosmicômica se impunha a Calvino, o qual tinha a ambição de completar com seus contos uma espécie de cosmologia – um livro-cosmologia; talvez por isso ele acabasse voltando a este projeto e exercitando a escrita criativa através da ciência, da matemática e da ficção.

Se, como vimos, o projeto cosmicômico sempre era retomado na escrita calviniana, embora o próprio escritor tivesse declarado, no prefácio que abre o livro *A memória do mundo e outras histórias cosmicômicas*, que tal experiência tinha sido esgotada (CALVINO, 2008, p. 1302), podemos notar que Calvino reconsidera tal afirmação ao retomar a escrita

⁶ Nesta pesquisa nos deteremos, sobretudo, na obra *As cosmicômicas*, embora, em alguns momentos, reflitamos também sobre alguns contos incluídos em *T=Zero*. A nossa preferência pelas *Cosmicômicas* se justifica por serem estas as primeiras histórias escritas nesse gênero híbrido e novo. Além disso, não nos centramos no livro *T=Zero*, porque nele nem todos os contos apresentam Qfwfq como protagonista, além de se basearem em modelos dedutivos que visam criar uma linguagem mais matemática, sem o caráter mítico que percebemos nas primeiras narrativas cosmicômicas, e que aqui nos interessa mais diretamente.

⁷ “Negli ultimi racconti Qfwfq scompare, così come scompaiono le piccole ‘introduzioni scientifiche’ che facevano da ‘cappello’ a ogni storia”.

⁸ *A memória do mundo e outras histórias cosmicômicas* é uma reordenação de algumas histórias anteriores, acrescidas por oito contos inéditos em livro: “A Lua como um fungo”, “As filhas da Lua”, “Os meteoritos”, “O céu de pedra”, “Enquanto o Sol durar”, “Tempestade solar”, “As conchas e o tempo” e “A memória do mundo”. Por outro lado, a reorganização dos contos cosmicômicos para o volume *Cosmicômicas velhas e novas* incluirá somente dois contos inéditos: “O nada e o pouco” e “A implosão”.

cosmicômica justamente por não julgá-la concluída e por acreditar que esse projeto foi “o mais rico em potencialidade nova”, como afirma em carta enviada a Giovanna Gronda em 26 de fevereiro de 1984:

Li [o seu ensaio sobre *O motorista noturno*] com grande satisfação e até com saudade, dando-me conta que aquele momento – a fase do meu trabalho que parte das Cosmicômicas e culmina com os últimos contos de T=Zero – foi o mais rico de potencialidade nova e de confiança em uma literatura como conhecimento (CALVINO *apud* MILANINI, 2008c, p. 1473).⁹

Calvino reconhece, portanto, a originalidade criativa de sua produção cosmicômica, que partia de uma literatura como conhecimento para lançar-se ao ficcional, numa constante tensão entre termos técnicos e coloquiais, entre ciência e literatura, entre imaginação e real. E, mesmo imerso no cosmo, Calvino nunca deixou de evidenciar uma preocupação com o mundo buscando, assim, trazer a densidade do real para suas narrativas cosmicômicas, tal como escreveu a Gian Carlo Ferretti em 15 de fevereiro de 1966:

Sim, eu gostaria de, em um tipo de narrativa como *As cosmicômicas*, conseguir concentrar também os conteúdos de uma pesquisa ideal, de um comentário da realidade; mas gostaria de fazê-lo não simplesmente nos modos da palavra simbólica, ou melhor, alegórico-polivalente: gostaria de chegar a expressar tudo pensando por imagens, ou imagens-palavra, mas que tenham o rigor quase de abstração [...] e dali chegar a articular um discurso que seja o *meu* discurso sem ser uma sobreposição de significados. [...]

Naturalmente esta acentuação do componente *abstrato* nas *Cosmicômicas* deve ser acompanhada por uma presença contínua da *representação*, através de materiais linguísticos e figurais que deem o *espessor da vida real*. Isto é o que define as *Cosmicômicas*, para mim (CALVINO, 2000b, p. 919-920).¹⁰

Foi partindo da própria definição de Calvino sobre o que seria *As cosmicômicas* para ele que buscamos constituir este trabalho ao percorrer como questão central a representação literária dessa obra que transgride referenciais externos, por relacioná-los à própria linguagem. Se Calvino rompe com uma *mimesis* tradicional, a nossa reflexão problematiza uma nova e ressignificada *mimesis* que parte de outros campos do conhecimento, da

⁹ “Ho letto [il Suo saggio sul *Guidatore notturno*] con grande soddisfazione e anche con rimpianto, rendendomi conto che quel momento – la fase del mio lavoro che parte dalle Cosmicomiche e culmina con gli ultimi racconti di Ti con zero – è stato il più ricco di potenzialità nuove e di fiducia in una letteratura come conoscenza”.

¹⁰ “Sì, io vorrei in un tipo di racconto come Le Cosmicomiche riuscire a concentrare anche i contenuti d’una ricerca ideale, d’un commento della realtà; ma vorrei farlo non semplicemente nel modo della parola simbolica o meglio allegorico-polivalente: vorrei arrivare a esprimere tutto pensando per immagini, o immagini-parola, ma che abbiano il rigore quasi di astrazione [...] e di lì arrivare ad articolare un discorso che sia il mio discorso senza essere una sovrapposizione di significati. [...]. Naturalmente questa accentuazione della componente *astratta* nella *Cosmicomiche* dev’essere accompagnata da una presenza continua della *rappresentazione*, attraverso materiali linguistici e figurali che diano lo *spessore della vita reale*. Questo è ciò che definisce le *Cosmicomiche*, per me”.

potencialidade narrativa e da própria palavra para atingir o “espessor da vida real”. Propomos, assim, a repensar algumas questões cruciais para os estudos literários que, na obra *cosmicômica* de Calvino – a nosso ver, a obra de maior poder de transgressão dos sentidos dentro do universo calviniano –, aparecem diluídas umas nas outras, tais como: ficção e realidade; representação e autorreferencialidade; mundo e livro.

No primeiro capítulo, investigamos as relações entre a literatura e o mundo em diferentes fases da produção literária de Calvino, evidenciando como em sua obra, mesmo nos livros mais fantásticos ou metaficcionais, há o embate entre “mundo escrito” e “mundo não escrito”, conforme nomenclatura do próprio escritor. As relações entre linguagem e realidade nos levaram a percorrer o conceito de ficção, aqui entendido como criação de mundos possíveis, já que *As cosmicômicas* cria múltiplos universos paralelos, origina outras realidades.

No segundo capítulo, após considerarmos que, mesmo em obras que pendam para o fantástico, há uma base reconhecível e ancorada em dados reais, refletimos sobre a prática mimética efetuada por Calvino em *As cosmicômicas*, que se distingue das formas de representação convencionais por explorar a potencialidade da palavra numa literatura como mapa do saber. A *mimesis*, na obra calviniana, não é, simplesmente, a representação de uma única realidade, pois, ao criar outros mundos, ela abarca a própria linguagem como referência da sua ficção.

Se o mundo cosmicômico é feito de signos, de palavras, basta que eles estejam em constante movimento, numa incessante combinação e recombinação de letras para que múltiplos mundos imaginários possam ser criados. Partindo, assim, das possibilidades combinatórias, depreendemos, no terceiro capítulo, uma forma de *mimesis* da potencialidade, que não se restrinja a uma mera indicação da realidade, que não represente um único universo, mas que se apresente como o próprio universo transformado na soma infinita dos seus possíveis: o universo em um livro.

1 UMA IDEIA DE LITERATURA: POR UMA ESTÉTICA MOVENTE ENTRE O MUNDO ESCRITO E O MUNDO NÃO ESCRITO

O mais pesado dos fardos nos esmaga, verga-nos, comprime-nos contra o chão. Na poesia amorosa de todos os séculos, porém, a mulher deseja receber o fardo do corpo masculino. O mais pesado dos fardos é, portanto, ao mesmo tempo a imagem da realização vital mais intensa. Quanto mais pesado é o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais real e verdadeira ela é.

Em compensação, a ausência total de fardo leva o ser humano a se tornar mais leve do que o ar, leva-o a voar, a se distanciar da terra, do ser terrestre, a se tornar semirreal, e leva seus movimentos a ser tão livres como insignificantes.

Milan Kundera

A ideia de literatura para Italo Calvino está associada aos seis valores literários que, a seu ver, deveriam ser mantidos neste nosso milênio e que foram testamentados em suas lições americanas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência.¹¹ Esses valores, para Calvino, somente a literatura poderia salvar, frente a uma crise contundente que assola a linguagem. A literatura, com seus meios específicos, procuraria dar forma à vida e à imaginação numa relação mediada entre as formas do mundo e as formas da linguagem, de modo a não haver um limite rígido entre a literatura e a realidade, o mundo escrito e o mundo não escrito, para usarmos uma conceituação marcante na literatura e no pensamento calvinianos.

Assim, ao discorrer sobre a leveza, por exemplo, Calvino nos apresenta sua visão sobre a relação entre a literatura e o mundo, a fim de conceber sua ideia de literatura, a qual sempre buscou, ao retirar o peso, alcançar a leveza. Sobre o seu processo de composição literária, ele diz: “no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem” (CALVINO, 1990, p. 15). Para o escritor italiano, a escrita leve possibilitaria, portanto, experimentar o próprio lugar da linguagem, de modo a evidenciar a própria linguagem como *topos* de reflexão.

¹¹ Em 1984, Calvino foi convidado a proferir um ciclo de seis conferências durante o ano acadêmico na Universidade de Harvard, chegando a preparar cinco dessas seis conferências, as quais foram publicadas postumamente, em 1988, sob o título de *Seis propostas para o próximo milênio*. A sexta lição – consistência –, que Calvino pretendia escrever já nos Estados Unidos, não chegou a ser produzida, sendo que sobre ela se sabe que faria referência ao *Bartleby*, de Herman Melville. A tradução brasileira para *Seis propostas para o próximo milênio* segue o título em inglês, *Six memos for the next millenium*, referência que se encontra no original datilografado. Calvino deixou esse livro sem um título italiano, de modo que coube a Esther Calvino, sua viúva, decidir pelo título *Lezioni americane*, devido à forma como Pietro Citati se referia a esse trabalho ao perguntar a Calvino: “Como vão as lições americanas?”.

Diante disso, percebe-se que a relação entre mundo escrito e mundo não escrito acontece, em Calvino, mediada pela leveza, de modo que, ao retirar peso à linguagem, o escritor italiano estaria rompendo, justamente, com a tradicional concepção de que a literatura deveria representar o mundo, a realidade. Para o escritor italiano, quando se usa os próprios acontecimentos do mundo como material de escrita, esta também se torna pesada e opaca, pois “o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo [são] qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir delas” (CALVINO, 1990, p. 16).

Como uma alegoria da relação do poeta com o mundo, Calvino, então, nos apresenta o mito de Perseu e da medusa ao considerar que sempre que o poeta tentar uma evocação direta da realidade ele será surpreendido ao se deparar com a medusa e se petrificar. Nesse sentido, caberá ao poeta agir como Perseu, que “se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” (CALVINO, 1990, p. 16). Por meio de uma visão oblíqua, Perseu derrotará a medusa, pois é “na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver” (CALVINO, 1990, p. 17). A literatura calviniana, portanto, ao refratar o peso da realidade, chegando por vezes a recusá-la, torna a realidade mais leve quando a incorpora em sua obra, pois rompe as barreiras entre esta e a ficção, aceitando e adentrando o mundo ficcional em suas imagens de leveza.

Assim, a relação do poeta com o mundo reside na recusa da sua visão direta, sendo a linguagem para o poeta o que foi o espelho para Perseu, já que somente através dela as reflexões sobre a vida e o mundo podem transparecer de forma leve, espelhando o mundo de forma refratária, indireta, deformativa. A experiência da linguagem constitui, para Calvino, um voar para outro espaço, abandonando o peso que condena o “reino do humano”, pois esse experimentar a palavra se dá no lugar da leveza, da fabulação, da imaginação e da magia:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. (...) Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle (CALVINO, 1990, p. 19).

É, pois, a fim de repensar sobre essa tensão entre a literatura e o mundo que este capítulo se propõe, pois a literatura calviniana não se limita a uma prerrogativa do que é possível na ordem do real, mas pauta-se na concepção de criação de mundos possíveis permitida pela ficção.

1.1 Os livros, a cidade, o mundo

A obra literária é uma destas mínimas porções em que o universo se cristaliza em uma forma, em que adquire um sentido, não fixo, não definitivo, não enrijecido em uma imobilidade mortal, mas vivo como um organismo.

Italo Calvino

Italo Calvino, em sua conferência sobre a visibilidade, questiona-se sobre um ideal de literatura moderna que, ao romper com uma autoridade ou tradição, visaria à novidade, à originalidade, à invenção (CALVINO, 1990, p. 102). Num primeiro momento, poderíamos pensar que, preocupada em se inovar, a literatura calviniana se enclausuraria em si mesma, em questões internas à própria língua e à própria literariedade, passando a se referir somente ao universo dos livros, ao universo da literatura. No entanto, em Calvino há sempre o embate entre as formas do mundo e as formas da linguagem, tema este que muito interessou ao escritor italiano e que desperta ecos em sua própria concepção de literatura, visto que Calvino tem uma ideia de literatura não totalizante, mas como espaço de experimentação.

A literatura, para ele, não se esgota numa imitação da realidade e da experiência, nem se fecha no espaço hermético de uma literatura autossuficiente, mesmo que em determinadas fases de sua obra sua tendência narrativa e estilística penda ora para a primeira ora para a segunda forma de composição literária. O que Calvino busca, acima de tudo, é a liberdade de invenção e de experimentação, como nos é permitido observar ao longo de toda a sua obra, pois, sua “literatura se coloca como algo intrinsecamente parcial, que só adquire sentido enquanto consciente de sua própria parcialidade: algo que tem significado e valor enquanto não cessa de confrontar-se com aquilo que não é” (BARENGHI, 2005, p. 41). Assim, Calvino nos diz, em seu ensaio “O miolo do leão”, que são poucas, mas insubstituíveis, as coisas que a literatura pode nos ensinar:

a maneira de olhar o próximo e a si próprios, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente (CALVINO, 2009b, p. 21).

A literatura pode, assim, ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia e o humor. Essas são algumas coisas, entre outras, que a literatura calviniana pode nos ensinar, ao assumir diferentes trajetórias com a ambiciosa pretensão de construir “uma nova literatura que

por sua vez servisse para a construção de uma nova sociedade” (CALVINO, 2009a, p. 7), como afirma Calvino em sua apresentação a *Assunto encerrado*.¹²

Nesse sentido, o escritor italiano começa a tatear o espaço literário – sempre com o ambicioso projeto de construir uma nova literatura – ainda nos anos de sua juventude,¹³ período no qual está profundamente marcado pela experiência da Segunda Guerra Mundial, quando participou da resistência ao fascismo na Itália. Durante a década de 1940, a escrita literária calviniana se centrou nas relações entre a literatura e a política,¹⁴ resultando desse interesse uma literatura engajada, preocupada em representar uma consciência social da Itália do pós-guerra. A partir das experiências como militante comunista, o jovem Calvino publicou sua primeira narrativa literária – *A trilha dos ninhos de aranha* (1947) –, obra com traços marcadamente autobiográficos, ou melhor, uma “autobiografia de uma geração literária” (CALVINO, 2004b, p. 8), embora narrada sob o olhar infantil do protagonista Pin, pois Calvino considerava que o único modo de tratar do tema da guerra sem que este o subjugasse seria de esguelha, indiretamente, e não em primeira pessoa, como declarou no prefácio à segunda edição d’ *A trilha*, escrito em 1964.¹⁵ Publicou também, em 1949, uma compilação de contos sobre a luta partigiana intitulada *Por ultimo viene il corvo*.

O Calvino do pós-guerra se inseria no contexto do neorealismo, buscando na literatura um lugar para se expressar e, na linguagem, uma mediação fiel de suas experiências, pois o que o impelia a escrever era a necessidade de expressar “o áspero sabor da vida” (CALVINO, 2004b, p. 7) que ele próprio e seus contemporâneos de guerra acabavam de conhecer. Nesse clima, se impunha à literatura relatar os motivos extraliterários, pois estes “estavam ali tão sólidos e indiscutíveis que pareciam um dado natural”. Assim, para Calvino,

¹² Nessa coletânea de ensaios organizada por Calvino em 1980, o escritor italiano reúne escritos que vão desde 1955 até 1978, os quais publica com o intuito de colocar uma “pedra sobre” (como nos diz o próprio título em italiano, *Una pietra sopra*) uma experiência juvenil política e literária. O tom com o qual Calvino abre esses escritos é, pois, um tanto quanto pessimista ao considerar ilusória a crença, que teve durante muitos anos (décadas de 1950, 60 e 70), em uma função transformadora da literatura.

¹³ Se apresentamos, a seguir, um breve percurso cronológico da obra calviniana, no qual por vezes a vida se mistura à obra, é com o único intuito de apontarmos as diferentes concepções de literatura de Calvino, revelando a maleabilidade com a qual a entendia o escritor italiano e, sobretudo, a fim de mostrarmos como se traçavam as relações entre literatura e realidade, mundo escrito e mundo não escrito, nas diferentes fases de produção literária pelas quais Calvino se enveredou.

¹⁴ Sobre a forte relação entre literatura e política que define a primeira fase da produção calviniana, é importante destacarmos que, em 1944, Calvino ingressa no Partido Comunista Italiano, do qual se desliga apenas em 1957, após exercer inúmeras atividades como militante comunista, publicando artigos, entre outras revistas, no periódico comunista *L’Unità*.

¹⁵ A resenha que Cesare Pavese dedica a *A trilha dos ninhos de aranha*, de certa forma, foi decisiva para que Calvino encontrasse sua opção de escrita literária nas obras seguintes, pois, para Pavese, Calvino narrou a luta partigiana como uma fábula. Embora, a princípio, Calvino tente escapar desse diagnóstico, na década de 1950, ele reconhecerá na fábula sua forma de escrita mais espontânea, como comprova sua obra de 1952, *O visconde partido ao meio*.

o problema consistia em saber como “transformar em obra literária aquele mundo” (CALVINO, 2004b, p. 7), como traduzir em palavras aquela experiência extrema de violência.

A literatura possibilitaria dar “voz àquilo que não tem voz”, dar “um nome àquilo que ainda não tem nome”, como nos diz Calvino em “Usos políticos certos e errados da literatura”, sendo necessária à política, por evidenciar situações do mundo exterior e do mundo interior. Dessa forma, “a literatura é como um ouvido que pode escutar além daquela linguagem que a política entende; é como um olho que pode ver além da escala cromática que a política percebe” (CALVINO, 2009m, p. 345), pois por meio da criação literária – da sua “capacidade de impor modelos de linguagem, de visão, de imaginação, de trabalho mental, de correlação dos fatos” (CALVINO, 2009m, p. 345) – muitos valores seriam esboçados, não só estéticos como também valores éticos.

Os relatos sobre as experiências sofridas pela guerra permaneceram ainda na década de 1950, sobretudo após a publicação de *O visconde partido ao meio* (1952), pois, ao buscar uma escrita fabular nessa obra, Calvino foi seriamente criticado por ter abandonado as causas políticas. Em função disso, o escritor italiano publicou mais um volume de contos sobre a guerra – *L’entrata in guerra* (1954) –, ainda inédito no Brasil. No entanto, nos anos 50 muitas coisas haviam mudado, sobretudo, para o jovem Calvino, que além de perder seu principal mestre (com o suicídio de Cesare Pavese), viu também “Vittorini encerrado num silêncio de oposição” (CALVINO, 2004b, p. 22).¹⁶ Desse modo, o jovem escritor teve que aprender a caminhar sozinho, fazendo escolhas literárias próprias, o que o fez distanciar-se do neorrealismo inicial e traçar um percurso literário que o levaria cada vez mais a uma concepção de literatura como espaço híbrido.

Se a política parecia ser uma questão predominante nos anos da juventude calviniana, ela passou a ser cada vez menos explorada pelo escritor italiano, pelo menos entre seus textos ficcionais, resultando numa virada da sua concepção de literatura. Ao passo que, ao iniciar sua produção literária, Calvino procurava refletir o mundo de forma mais direta, mesmo que tal representação estivesse dissolvida num gênero fabular (na obra *A trilha dos ninhos de aranha*, a estética neorrealista se mistura à escrita fabular pelo olhar infantil do protagonista), a partir

¹⁶ A partir de 1945, em Turim, Calvino inicia uma amizade com o já célebre romancista e influente intelectual, Cesare Pavese, o qual, por ser diretor editorial da Einaudi, convidará Calvino a trabalhar na editora e o apresentará a grandes escritores do momento. Também atuante na Einaudi era Elio Vittorini, na época diretor da revista *Il Politecnico*, na qual Calvino publicará uma série de colaborações. A amizade construída entre eles foi determinante para a formação intelectual de Calvino, sobretudo a estabelecida com Pavese, o leitor ideal de seus textos. Por isso foi tão difícil para Calvino, nesse momento, distanciar-se da escrita neorrealista em que tinha enveredado com seus mestres e encontrar uma concepção própria de literatura.

da segunda metade dos anos 1950, ele iniciará uma literatura de teor marcadamente fabular – é central, para isso, seu envolvimento com a escrita das *Fábulas Italianas*, obra em que recolhe, a pedido da editora Einaudi, narrativas populares reunidas em livros e manuscritos de museus e bibliotecas – e fantástico.

Segundo Adriana Iozzi Klein (2004), a narrativa de Calvino começa a alcançar seus resultados mais originais com os livros *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959), obras de traço fantástico, pela impossibilidade de suas propostas: um visconde que sobrevive após um tiro de canhão que o divide ao meio em duas partes antagônicas: uma boa e outra má; um menino que decide morar nas árvores e desde então nunca mais desce à terra; e um personagem que se distingue dos outros pelo fato de não existir, o cavaleiro Agilulfo, a mais alva armadura. Essas três obras seriam posteriormente reunidas no volume *Os nossos antepassados* (1960) e podem ser consideradas uma alegoria do homem moderno. Nessas narrativas, já podemos perceber que o escritor italiano reelabora o real, rompendo com uma linguagem de cunho puramente representativo, ao explorar o mundo pela fantasia, sob a forma da ficção.

Se, para escrever sua trilogia fantástica, Calvino usou de uma mente precisa e geométrica, num pensamento binário e dicotômico ao, por exemplo, partir seu personagem em duas partes iguais, a partir da década de 1960, ele passa a se interessar por uma literatura que trata de temas como o infinito, o multiforme, o cosmos, o descontínuo... tal como podemos perceber em suas obras *As cósmicas* (1965) e *T=zero* (1967).

O escritor italiano apresentaria, então, uma nova forma de considerar o fazer literário, incluindo em sua escrita reflexões sobre outros campos do saber. Tal aspecto também marcou a década de 1960 na Itália, que ia se renovando completamente ao incorporar a linguística, a psicanálise, a sociologia e a antropologia, usadas como “instrumentos habituais para desmontar o objeto literário e decompô-lo em seus elementos primários” (CALVINO, 2009m, p. 340). Nesse sentido, se na citação que vimos de “O miolo do leão”, Calvino especificava as poucas coisas que a literatura pode nos ensinar, dizendo que o resto que se vá aprender em outro lugar, podemos considerar que sua literatura da década de 1960 pretendia resgatar esses outros campos do conhecimento e aderi-los à própria literatura ao mesclar, sobretudo, ciência e ficção. Assim, ele traz esses outros lugares de produção do saber para o próprio espaço literário, constituindo-o, por si só, como um espaço híbrido, múltiplo e potencial.

Envolvido em leituras de textos sobre astronomia, biologia, física, Calvino exercita a escrita cósmica, isto é, partindo de teorias científicas, ele desenvolve esse especial tipo de conto que aborda algum aspecto do surgimento do universo ou dos seres vivos através do

olhar do personagem proteiforme Qfwfq, nome impronunciável de um ser (não se sabe se é um homem, pois já viveu sob todas as formas possíveis) da idade do universo. Nessa obra, sobre a qual nos deteremos mais especificamente ao longo deste trabalho, temos uma literatura concebida como “mapa do conhecimento”.

O interesse pelas outras disciplinas vem relacionado também ao contexto parisiense, já que no período que abarca os anos de 1968 a 1980 Calvino se exila em Paris, onde vivenciará uma efervescência cultural que contempla o estruturalismo de Lévi-Strauss, Barthes e Greimas, o qual o levará a perceber as relações entre as operações lógico-linguísticas, sintático-literárias. Em Paris, a relação calviniana com a própria cidade será determinante para a sua concepção de literatura como multiplicidade potencial do narrável, lugar do jogo e da experimentação criativa.

Paris é a cidade da maturidade de Calvino, onde as aproximações com o mundo não se dão mais através da exploração, da descoberta (como pretendia o jovem Calvino), mas através da consulta, pois Paris é um lugar que, antes mesmo de ser uma cidade real, foi uma cidade imaginada através dos livros, e, tal como um livro, Paris é uma cidade que pode ser consultada, “uma cidade que se consulta como uma enciclopédia” (CALVINO, 2006c, p. 187). Paris é uma gigantesca seção de objetos perdidos, que convida a colecionar de tudo e a, a partir desses objetos, propor novas classificações, novos ordenamentos. É por isso que Calvino consultará Paris para escrever, ou pelo menos se pautará nessa atitude da consulta e da combinatória para criar seus textos: como o mundo não depende dele, do escritor, basta consultar esse mundo para combinar, selecionar e transmitir seus dados, sem, entretanto, deixar que o mundo seja corroído pelo “eu”. Nas palavras de Calvino:

Passei, em minhas relações com o mundo, da exploração à consulta, isto é, o mundo é um conjunto de dados que estão lá, independentemente de mim, dados que posso comparar, combinar, transmitir, talvez de vez em quando, moderadamente, desfrutar, mas sempre meio do lado de fora (CALVINO, 2006c, p. 190).

Nesse contexto parisiense, Calvino participará do Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle* – Ateliê de Literatura Potencial), grupo literário-matemático fundado por Raymond Queneau e François Le Lionnais, e que pretendia criar restrições (*contraintes*, em francês) para a escrita de textos literários. Os oulipianos criam, assim, regras internas que deveriam ser obedecidas para a produção de textos ficcionais; nessa lógica de construção narrativa, a literatura funcionaria como um jogo, no qual devem ser respeitadas e seguidas determinadas regras e imposições para que se alcance a completude do texto. Influenciado

pelo Oulipo, Calvino escreve seus livros mais metaliterários¹⁷ ao partir da combinatória para evidenciar as múltiplas possibilidades de reordenamento que gerariam sempre novas histórias, como acontece em *As cidades invisíveis* (1972), *O castelo dos destinos cruzados* (1973) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979).

Se Paris era essa enciclopédia aberta que deveria ser consultada, os romances calvinianos também se impunham como enciclopédia ao propor multiplicar as narrativas, de modo a tentar conter – sempre de forma múltipla e potencial – os saberes de uma biblioteca. Calvino impõe, portanto, uma nova forma de se pensar a literatura que, consciente da sua limitação ao campo da linguagem, percebe que os livros são feitos de palavras e que, em muitos casos, eles se referem uns aos outros. Assim;

[s]e outrora a literatura era vista como espelho do mundo, ou como uma expressão direta de sentimentos, agora nós não conseguimos mais esquecer que os livros são feitos de palavras, de signos, de procedimentos de construção; nunca podemos esquecer que o que os livros comunicam por vezes permanece inconsciente para o próprio autor, que os livros dizem por vezes algo diferente daquilo que se propunham a dizer, que em todo livro há uma parte que é do autor e uma parte que é obra anônima e coletiva (CALVINO, 2009m, p. 346).

Nesse sentido, a literatura seria feita a partir de uma biblioteca, da organização dos livros, canônicos e apócrifos, inseridos ou excluídos nas prateleiras, pois “cada obra é diferente de como seria se estivesse isolada ou inserida em outra biblioteca” (CALVINO, 2009j, p. 240), nos diz Calvino em seu texto “A literatura como projeção do desejo”. Os livros, então, mudam em função daqueles com os quais se aproximam ou distanciam numa prateleira ideal, ou seja, um livro sempre se refere a outro livro, mas no caso da literatura calviniana, há uma busca especial pelos livros apócrifos, isto é, os livros “escondidos”. A literatura de Calvino busca “o livro escondido distante, que muda o valor dos livros conhecidos, é a tensão em direção ao novo texto apócrifo a ser reencontrado ou inventado” (CALVINO, 2009j, p. 241). Tal foi a estratégia utilizada em *Se um viajante numa noite de inverno*, obra que relata a busca do Leitor pelos textos apócrifos, dos quais só conhece o primeiro capítulo.

No entanto, esse pensamento metaliterário de Calvino o levou a considerar que a tensão criada entre a literatura e o mundo é sempre mais complexa e interrogativa, pois sua obra não se fecha sobre si mesma impedida de olhar para fora, mas também não busca mais

¹⁷ É importante ressaltar, contudo, que a reflexão metaliterária aparece em outras obras do escritor num período anterior, por exemplo, em obras como *O cavaleiro inexistente* e *As cósmicas*. No entanto, tal reflexão será exercitada ao extremo na fase oulipiana de Calvino, quando o escritor italiano utilizará a “combinatória narrativa” para criar textos literários.

refletir a vida humana como num jogo de espelhos¹⁸: mundo e livro passam a ser consultados pelo escritor italiano, como ele mesmo declarou em “Eremita em Paris”: “até o mundo se tornou algo que eu consulto de vez em quando, eis que entre essa prateleira [de livros] e o mundo de fora já não há aquele salto que parece haver” (CALVINO, 2006c, p. 187). O mundo ganha, assim, um caráter de livro ou mesmo de dicionário, onde as coisas recebem a qualidade de significantes, ou seja, de palavras.

Calvino, então, inicia a década de 1980 percebendo não haver mais um salto, uma distância entre literatura e mundo, parecendo retomar algumas de suas concepções literárias anteriores a sua fase metalinguística, como nos mostra em *Palomar* (1983) – último livro ficcional publicado em vida –, cuja temática principal é a de descrever, narrar e refletir sobre si mesmo e sobre o mundo, mas focalizando o olhar para o que há de mais próximo e cotidiano. Assim o senhor Palomar, espécie de *alter ego* de Calvino, observa fatos mínimos como um seio nu, o andar das girafas, os queijos parisienses, mas também reflete sobre acontecimentos maiores, como o movimento das ondas, as constelações, as sociedades e a própria linguagem.

Ao percorrermos de forma breve as fases da escrita de Calvino, o nosso intuito foi o de mostrar como a sua literatura assumiu diferentes concepções com relação ao mundo, ao real, e disso pudemos concluir que, mesmo quando o escritor italiano se vale de elementos extraliterários para escrever, a realidade que cria é sempre inovada, modificada, pois podemos nele perceber essa necessidade de, ao retomar o clássico e a tradição, romper com eles. Se é perceptível que a concepção de literatura de Calvino traçou e retratou suas diferentes atitudes perante o mundo, podemos observar também que ele sempre procurou dar uma forma literária a esse mundo.

Ao longo de toda essa discussão, vimos que “o problema de fundo [...] continua sendo aquele da possibilidade ou impossibilidade de conhecer o mundo” (CALVINO, 2009e, p. 157). Apropriando-nos das palavras do próprio Calvino, ao discorrer sobre a literatura de Vittorini no texto “Vittorini: planejamento e literatura”, as desdobramos também para o contexto de sua literatura, que busca constantemente renovar a relação entre linguagem e realidade. Partindo desse ponto de vista, o título da conferência que Calvino proferiu na New York University como “James Lecture” em 1983 alude exemplarmente a essa relação:

¹⁸ O espelho é uma metáfora comumente usada para evidenciar o modo como a literatura representa dados do real. A nossa crítica é sobre uma concepção do espelho que acredita que a literatura reflete o mundo, pois acreditamos que, ao se basear em dados da realidade, a literatura cria um mundo próprio, um mundo paralelo, por mais que este se assemelhe ao mundo real. Assim, a metáfora do espelho só poderia ganhar relevância no nosso estudo ao se considerar que a imagem que ele produz foi deturpada, de modo a abandonar semelhanças com o objeto do real do qual é a sua continuação e se impor como algo novo, original.

“Mondo scritto e mondo non scritto” (“Mundo escrito e mundo não escrito”), comparando e interligando esses dois mundos, a literatura como mundo e o mundo real.

A discussão levantada já pelo próprio título dessa conferência aponta para uma possível transição do mundo não escrito em direção ao mundo escrito, visando reencontrar esse limiar. No entanto, Calvino não considera que os dois mundos devam refletir-se um ao outro, pois para se pensar nas relações entre esses mundos deve-se entender claramente a distinção entre o que é linguístico e o que não é. Isso não quer dizer, entretanto, que o escritor de *Palomar* não recorra ao mundo não escrito para criar: ele captura as rápidas imagens dos “poços do não escrito” para colocar em movimento a sua “fábrica de palavras” (CALVINO, 2007d, p. 1867), para usarmos suas próprias expressões.

Essa relação criada por Calvino entre o mundo escrito e o mundo não escrito, também já evidenciada no título de sua conferência, soa bastante dualista e binária, como se Calvino estivesse propondo ou uma ruptura entre os dois mundos ou a sua fusão. No entanto, considerando a própria concepção da ideia de literatura calviniana bem como a sua evolução, entendemos que, quando propõe uma relação entre o mundo não escrito e o mundo escrito, o escritor italiano visa um movimento constante entre eles. Assim, não se trata de refletir, mas de iluminar, isto é, um mundo pode jogar luz sobre o outro, já que, embora recorra ao mundo não escrito, Calvino não o traduz em palavras, mas o subverte e o transforma em material literário.

A escrita calviniana é usada, portanto, para explorar a multiplicidade do mundo dando forma a sua fantasia e imaginação. E, para isso, o escritor italiano oscila entre dois caminhos divergentes na sua forma de composição criativa, ora se movendo “no espaço mental de uma racionalidade desincorporada, em que se podem traçar linhas que conjugam pontos, projeções, formas abstratas, vetores de forças”, ora se movendo “num espaço repleto de objetos” e buscando “criar um equivalente verbal daquele espaço enchendo a página com palavras, num esforço de adequação minuciosa do escrito com o não escrito, da totalidade do dizível com o não dizível” (CALVINO, 1990, p. 88), conforme nos diz Calvino ao tratar da exatidão em suas lições americanas, propondo, assim, uma analogia entre material real e material verbal.

É, pois, partindo desse ponto de vista que Calvino especifica, em “Mundo escrito e mundo não escrito”, as duas correntes filosóficas do século XX que pensam a linguagem e sua relação com o mundo. A primeira corrente, que segundo ele estabeleceu suas fontes principais em Paris, considera que “o mundo não existe; existe somente a linguagem” (CALVINO,

2007d, p. 1867);¹⁹ a segunda, partindo de Viena, diz que “a linguagem comum não tem sentido; o mundo é inefável” (CALVINO, 2007d, p. 1867).²⁰ Ao apresentar essas correntes filosóficas, Calvino parece aludir ao Estruturalismo e à teoria de Wittgenstein e, embora tais concepções exerçam sobre ele certo fascínio, o escritor italiano prefere deslocar-se sobre elas sem necessariamente seguir uma ou outra, como declarou na primavera de 1967 a Madeleine Santschi:

Eu não estou entre aqueles que creem que exista somente a linguagem, ou somente o pensamento humano. (Também não estou entre aqueles que passam por “realistas”). Creio que exista uma realidade e que seja uma relação (mesmo se sempre parcial) entre a realidade e os signos com os quais a representamos. A razão da minha inquietude estilística, das insatisfações referentes aos meus procedimentos, deriva justamente desse fato. Creio que o mundo exista independentemente do homem; o mundo existia antes do homem e existirá depois, e o homem é somente uma ocasião que o mundo tem para organizar algumas informações sobre si mesmo. Por isso a literatura é para mim uma série de tentativas de conhecimento e de classificações das informações sobre o mundo, tudo muito instável e relativo mas de qualquer modo não inútil (CALVINO *apud* MILANINI, 2008a, p. 1347).²¹

Nesse depoimento, percebemos que o próprio Calvino reconhecia a sua inquietude estilística, pois, como vimos, o escritor italiano estava sempre em busca de novas formas de conceber seus livros. A literatura calviniana é, pois, instável e relativa, sempre à procura de novos conhecimentos sobre o mundo, seja o mundo galáctico d’*As cósmicas*, seja o mundo minucioso e detalhista de *Palomar*. É nesse sentido que Barengi considera que “o campo de ação da literatura [calviniana] é o mundo a escrever: justamente a fronteira” (2005, p. 42), a fronteira entre o mundo escrito e o mundo não escrito, entre o dizível e o indizível, entre o visível e o invisível.

Para Calvino, a palavra não só se identificaria com o mundo nem só conheceria a si mesma, pois “o justo emprego da linguagem [...] permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com descrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras” (CALVINO, 1990, p. 90-91). Assim, estaríamos sempre “no encaixe de alguma coisa oculta ou pelo menos potencial ou hipotética, de que seguimos os traços que afloram à superfície do solo”, que afloram à superfície da

¹⁹ “[...] il mondo non esiste; esiste solo il linguaggio”.

²⁰ “[...] il linguaggio comune non ha senso; il mondo è ineffabile”.

²¹ “Io non sono tra coloro che credono che esista solo il linguaggio, o solo il pensiero umano. (Ce ne sono anche tra coloro che passano per ‘realisti’). Io credo che esista una realtà e che ci sia un rapporto (seppure sempre parziale) tra la realtà e i segni con cui la rappresentiamo. La ragione della mia irrequietezza stilistica, dell’insoddisfazione riguardo ai miei procedimenti, deriva proprio da questo fatto. Io credo che il mondo esista indipendentemente dall’uomo; il mondo esisteva prima dell’uomo ed esisterà dopo, e l’uomo è solo un’occasione che il mondo ha per organizzare alcune informazioni su se stesso. Quindi la letteratura è per me una serie di tentativi di conoscenza e di classificazione delle informazioni sul mondo, il tutto molto instabile e relativo ma in qualche modo non inutile”.

linguagem, pois “a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (CALVINO, 1990, p. 90).

Nessa perspectiva, haveria sim uma relação entre linguagem e realidade, visto que só a palavra permitiria ir em busca dessa coisa oculta e ausente, revelando seus traços, mesmo que sutilmente, pelo campo linguístico, mas consciente de sua própria fragmentariedade, pois ao traçar relações com a realidade, a linguagem revela também que é lacunar: “ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável” (CALVINO, 1990, p. 88). Se dizer da totalidade do mundo por meio das palavras é uma tarefa impossível de ser plenamente realizada, Calvino passará a se interessar pelo que resta fora, pelo não escrito, procurando “fugir ao que já foi dito, ao que já se sabe, [para] escrever a respeito daquilo que ainda não se sabe, para tornar possível que o mundo não escrito se exprima através da escritura” (BARENGHI, 2005, p. 41-42).

Esse mundo não escrito que Calvino busca continuamente escrever possui três acepções diversas, segundo Domenico Scarpa: “o mundo *não ainda* escrito”, “o mundo *nunca* escrito” e o “mundo *não mais* escrito” (1999, p. 180-181).²² Assim, para fugir do que é dito incessantemente, para fugir do consensual e das generalidades, Calvino visaria iluminar na escrita o mundo que ainda não foi escrito, pois mesmo quando escreve sobre temas insólitos ou temas banais, estes seriam narrados sempre por meio de um viés inusitado e diferencial. No entanto, não é somente “o mundo não ainda escrito” o objetivo do nosso escritor: vale lembrar que eram os livros apócrifos que lhe interessavam mais, de modo que as histórias escondidas ou perdidas eram seu objeto de busca, além de lhe permitirem o desenrolar da imaginação. Por isso, os outros dois mundos também desafiam a escrita calviniana, isto é, “os mundos do saber arcaico perdido, precedente e sucessivo à invenção da escrita, que falam a língua daquele saber cosmológico e científico mitológico dos quais perdemos a memória, que não sabemos mais interpretar e que nos exige novamente atenção” (SCARPA, 1999, p. 180-181).²³

Ao buscar na escrita uma forma de explorar o mundo não escrito, Calvino observa que também este está colonizado pelas palavras, está saturado de linguagem escrita, de modo que o mundo, a realidade, as cidades se tornam também escritos. Diante dessa proliferação verbal,

²² “il mondo *non ancora* scritto”, “il mondo *mai* scritto” e “il mondo *non più* scritto”.

²³ “[...] i mondi del sapere arcaico perduto, precedente e successivo all’invenzione della scrittura, che parlano la lingua di quel sapere cosmológico e scientifico-mitológico del quale abbiamo perso la memoria, che non sappiamo più interpretare e che ci chiede nuovamente ascolto”.

a linguagem parece ser usada de forma descuidada e aproximativa, sendo atingida por uma espécie de peste que torna a língua abstrata, artificial, genérica. Contra tal uso da linguagem, somente a literatura, por meio da exatidão e da justa escolha das palavras, permitiria o encontro entre mundo escrito e mundo não escrito, permitiria que as palavras tocassem o real, visto que “a linguagem, em seu uso, sempre toca o real” (LIMA, 2000, p. 400).

Nesse contexto em que a realidade parece já dita antes mesmo de ser avaliada, antes mesmo que se possa escrever algo sobre ela, Calvino acredita que para renovar a relação entre linguagem e realidade deve-se lançar sobre o mundo um olhar inédito, como se ele fosse visto pela primeira vez, ou seja, deve-se “fixar a atenção sobre um objeto qualquer, o mais banal e familiar, e descrevê-lo minuciosamente como se fosse a coisa mais nova e mais interessante do universo” (CALVINO, 2007d, p. 1872-1873).²⁴ Assim, a palavra calviniana nasce do confronto com o real, com o mundo não escrito, para que a partir desse choque o escritor construa o seu próprio mundo literário, ficcional.

As relações entre mundo escrito e mundo não escrito não significam, portanto, uma fusão entre os mundos, mas um ponto de contato, um limiar entre eles que permite, partindo da potencialidade infinita do mundo não escrito, restringir-lhe uma parte em escrita. Assim, ao escrever, Calvino conseguirá dar forma aos seus mundos imaginários, partindo sempre de algo que gostaria de conhecer, algo que o desafia, mas que ao mesmo tempo lhe escapa, pois, a seu ver, somente buscando dizer o indizível, buscando escrever sobre o não escrito é que as palavras conseguirão sair da fixidez e do silêncio em que se encontram na página. É sempre por esse ponto sutil e de fronteira que se traça o caminho da literatura calviniana, pois nesse entrelugar, nesse *intermezzo* as palavras tocam o real: “do outro lado das palavras há algo que busca sair do silêncio, significar através da linguagem, como que dando golpes em um muro de prisão” (CALVINO, 2007d, p. 1875).²⁵

Partindo do mundo, Calvino chega à escrita e, partindo da escrita, toca o mundo, num movimento polar – tal como um pêndulo –, pois a sua literatura se situa às margens do inexprimível, ora buscando imagens do mundo, ora perpassando o signo linguístico para criar um outro mundo. Assim, a palavra está sempre em tensão com outras dimensões expressivas, como a imagem, a ciência e o saber mitológico, por exemplo. Como, então, se tocam as margens entre o mundo escrito e o não escrito, entre a ficção e a realidade? Como se dá o

²⁴ “[...] fissare l’attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e più interessante dell’universo”.

²⁵ “dall’altro lato delle parole c’è qualcosa che cerca d’uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione”.

encontro do mundo com a palavra, do visível com o invisível, do dito com o não dito? Como a literatura, por meio do arranjo de signos e palavras, cria outros mundos?

1.2 Mundos possíveis: intersecções entre o real e o ficcional

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro. [...]. No atlas do seu império, ó Grande Khan, devem constar tanto a grande Fedora de pedra quanto as pequenas Fedoras das esferas de vidro. Não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas. Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não é; as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo.

Italo Calvino

A cidade de Fedora, descrita por Marco Polo ao imperador Kublai Khan em *As cidades invisíveis*, é composta pela grande Fedora de pedra e pelas pequenas Fedoras sonhadas que foram representadas em esferas de vidro. As pequenas Fedoras são, assim, microcosmos do macrocosmo, isto é, da grande Fedora, e são consideradas como cidades possíveis, cidades que poderiam ter correspondido à cidade real caso esta não estivesse em constante mudança. Nesse sentido, a construção de uma Fedora ideal será sempre inalcançável, pois tanto ela quanto o conceito de “ideal” mudam a cada segundo; não à toa as pequenas Fedoras aparecem em grande quantidade enquanto a Fedora de pedra é uma só. No entanto, Marco Polo não faz distinção entre a cidade real e as cidades sonhadas, pois são todas cidades supostas, presumidas; por isso, tanto a cidade de pedra quanto as cidades nas esferas de vidro devem constar no atlas do império, pois uma não existiria sem a outra.

As Fedoras das esferas de vidro podem ser comparadas à própria ficção²⁶, no sentido de que a ficção cria mundos, ou seja, partindo da lógica das possibilidades, a ficção produz seus próprios mundos, sua própria realidade. Os mundos criados pela ficção podem ou não tomar a realidade como modelo; mas vale ressaltar que tanto a realidade quanto a própria

²⁶ Embora pretendamos elucidar o conceito de ficção ao longo desta seção, é importante distinguirmos com que sentido entendemos aqui “literatura” e “ficção”. Quando tomamos o termo “literatura” (cf. Antoine Compagnon, no capítulo “A literatura” de seu *O demônio da teoria*), cientes de se tratar de um nome novo que remonta ao início do século XIX, bem como de sua maleabilidade conceitual – pois varia segundo as épocas e as culturas –, o pensamos em relação ao conjunto da obra de Calvino, incluindo textos ficcionais, ensaísticos, epistolares, teóricos, etc. Um texto de ficção, por seu turno, que pode ser ou não considerado literatura (o que vai depender do cânone de uma dada época, discussão sobre a qual não nos interessa alongar ao longo desta dissertação), poderia ser definido como escrita imaginativa, que cria um tempo e espaço próprios e que descreve personagens em ação.

Fedora de pedra também podem ser consideradas “mundos possíveis”. Nesse sentido, a ficção é tomada enquanto possibilidade, de modo que a obra literária passa a ser um mundo possível, ou seja, um mundo paralelo (ou semelhante ou análogo), e não um esboço do mundo real.

Embora a ficção seja comumente tomada como irreal e falsa, Iser (1999) nos adverte que tal equívoco é esclarecedor no sentido de que assim como a mentira, que para exceder a verdade, de alguma forma a incorpora, também a obra ficcional, para ultrapassar o mundo real, acaba o tomando como referência: “O fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos [o real e o ficcional] que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa” (ISER, 1999, p. 68). Nesse sentido, por mais fantástica que seja uma obra de ficção ela não será possível sem o real, mas também o real, em alguma medida, acaba recorrendo ao ficcional, pois, como considera o próprio Iser, os seres humanos parecem necessitar de ficções. Assim, a ficção transgrediria o real, embora sempre o tomando como pano de fundo, para criar e produzir novos mundos.

A noção de mundo possível – inicialmente utilizada no domínio da semântica formal e introduzida em narratologia por meio de uma interpretação metafórica da expressão – se refere, portanto, ao próprio mundo ficcional, narrativo, pois “cada texto narrativo apresenta-nos um mundo com indivíduos e propriedades, um mundo possível cuja lógica pode não coincidir com a do mundo real (é o que acontece nos contos maravilhosos, nas narrativas fantásticas ou na ficção científica)” (REIS; LOPES, 1987, p. 237).

Se a lógica do real pode ser transgredida, podemos constatar que as narrativas constroem o seu próprio domínio de referência ao promover um mundo ficcional. Assim, em uma obra de ficção, o leitor precisa aceitar um acordo ficcional, no qual, ao adentrar o mundo da obra, ciente de se tratar de um mundo imaginário, aceita as regras impostas como algo possível, ainda que o saibamos impossível pela lógica do mundo real, pois aceitamos a ficção como uma “realidade paralela”. Entretanto, por mais que uma obra artística rompa com os critérios de referencialidade estabelecidos pelo real, há sempre alguma base conhecida ou reconhecível, necessária, inclusive, para a possibilidade de invenção e criação. Nesse sentido, o real e o ficcional se mesclam, não com o propósito de se coincidirem, mas a fim de abrangerem a variedade infinita e complexa das formas inesgotáveis do campo do possível e das construções hipotéticas.

A ficção permite, portanto, a abertura para a criação de novos mundos possíveis, sendo que alguns mantêm certa correlação com o mundo real, enquanto outros escapam de uma lógica consensual ao proporem fundar um princípio de ordenamento próprio, tal como acontece com as narrativas de teor fantástico. Diante disso, Umberto Eco, ao tratar de

“pequenos mundos” em seu livro *Os limites da interpretação* (1995), apresenta diferentes concepções para a noção de mundos possíveis, revelando que o sentido de “possíveis” nessa expressão engloba o inesgotável campo da imaginação e não restringe a criação ficcional às regras do mundo real. Assim, os mundos possíveis podem ser verossímeis e críveis; inverossímeis, tal como as fábulas onde os animais falam; ou inconcebíveis, também denominados mundos possíveis impossíveis, pois violam as regras e as lógicas estabelecidas (ECO, 1995, 173-174).

Os mundos possíveis impossíveis, à primeira vista, nos dão a ilusão de um mundo coerente até os observarmos mais atentamente, quando percebemos que estamos diante de uma obra que nos desafia perante a sua impossibilidade, que nos força o olhar para aceitarmos algo possível somente no campo da ficção e da imaginação. Sendo assim, “o prazer que haurimos dos mundos possíveis impossíveis é o prazer de nossa derrota lógica e perceptiva – ou o prazer de um texto autorrevelador que fala de sua própria incapacidade para descrever *impossibilia*” (ECO, 1995, p. 175).

Diante disso, uma interessante ilustração para pensarmos sobre essa noção de mundo possível impossível é a figura de Lionel e Roger Penrose, que provoca a ilusão de uma realidade possível conquanto, na verdade, não passa de uma imagem tridimensionalmente impossível.

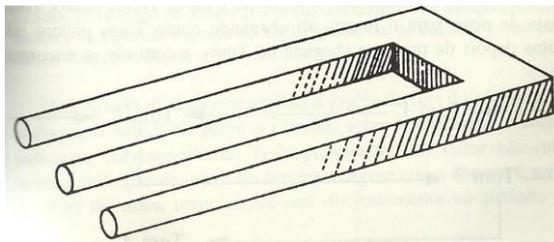


FIGURA 1 – Lionel e Roger Penrose
Fonte: ECO, 1995, p. 175.

Ao observarmos a figura acima, tendemos a invalidá-la por inseri-la numa lógica que obedece às mesmas regras do mundo real; assim, munidos de um olhar que espera algo possível na lógica do real, constatamos se tratar de uma imagem inconcebível. Porém, sua realização só seria impossível em uma representação tridimensional, pois na superfície bidimensional a vemos realizada. A figura de Penrose nos tira de um ponto de observação estanque, nos tira de nossa zona de conforto, isto é, do nosso mundo, e nos convida a adentrar em outras lógicas, em outros mundos possíveis, nos quais até podemos adotar o mundo real como pano de fundo, mas sempre de modo a questioná-lo e a refletir sobre ele. O mundo real

passa, assim, a ser apenas um dos mundos possíveis, perdendo o *status* de ser “o mundo”, pois, com o esboço de outros mundos, a realidade perde sua posição de mundo absoluto e único, passando a ser relativa.

A grande contribuição da ficção talvez seja essa de ser “herética”, no sentido de questionar qualquer pretensão ao absoluto; a narrativa, por lidar com a questão da representação, não defende uma verdade (a não ser que tenha um caráter religioso ou político), pois parte da pluralidade das representações possíveis, mostrando que aquilo que chamamos de “realidade” também não passa de uma representação. Diante disso, podemos supor que os limites entre ficção e realidade não são, como comumente considerados, tão rígidos, já que mesmo os mundos imaginários significam alguma realidade; independentemente de sua existência real ou de seu caráter inventivo, eles criam a ilusão de uma realidade, enquanto a própria realidade não passa de um constructo simbólico e cultural.

Os jogos de ilusão esboçados na imagem de Penrose potencializam a nossa capacidade de desrealização, de devaneio e fantasia, revelando-nos outras possibilidades criativas. Outro artista que também se interessou pelos conflitos de perspectivas para causar a ilusão de que uma figura plana pudesse ser vista como uma imagem tridimensional foi o artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher. Mas, além de uma ilusão espacial, a obra de Escher envolve o observador, que acaba por se perder dentro de suas imagens labirínticas que levam a outros mundos:



FIGURA 2 – Maurits Cornelis Escher, *Um outro mundo II*, xilografia, 1947

Fonte: Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/escher/mundo2.html>>. Acesso em: 19 abr. 2012.

Ao observarmos a xilografia acima,²⁷ composta por Escher em 1947, vemos não somente uma possibilidade de leitura, mas três, dependendo da direção em que lançamos nosso olhar. Assim, se fixarmos o olhar nas duas janelas do meio, à altura dos olhos, veremos um horizonte possivelmente lunar; se mudarmos de perspectiva e ativermos nossa atenção às duas janelas que se encontram na parte superior da imagem, notaremos o solo lunar; e, se novamente mudarmos nosso ângulo de observação, veremos outra paisagem ao nos debruçarmos nas janelas de baixo: astros e estrelas no firmamento.

Usando técnicas como relatividade, ponto de fuga, zênite (baixo para cima) e nadir (cima para baixo), Escher, em *Um outro mundo II*, nos leva para o interior de um recinto cúbico, onde a parede que se apresenta no centro da imagem pode ser ao mesmo tempo chão e teto se direcionarmos o olhar para o ponto nadir ou zênite, respectivamente. Outro aspecto emblemático dessa xilografia se refere ao pássaro com rosto de homem que se encontra em diferentes ângulos e por isso se mostra sob diferentes aspectos. Escher parece, assim, romper com qualquer fronteira espacial, como considera Bruno Ernst em seu livro *El espejo mágico de M. C. Escher* (1989), ao mesclar em cima e em baixo, direita e esquerda, frente e atrás (ERNST, 1989, p. 46), revelando a relatividade de tal desenho provocada pelos jogos de perspectiva usados.

Na obra do artista holandês, o recurso à geometria viabiliza a criação de outros mundos, tanto pelo recurso espacial que permite que o traçar das linhas crie a ilusão de uma profundidade que vai para além da página – ou seja, de uma superfície bidimensional alcança-se a ilusão de objetos tridimensionais –, quanto pelo imaginário de Escher, que trabalha com imagens que procuram retratar o infinito, a continuidade, a simetria de modo a romper com qualquer perspectiva limitante e limitadora de seus desenhos. Por mais que a obra de Escher esteja enclausurada numa superfície plana, ela se projeta para o infinito, deixando sempre em aberto uma possível continuação para seus desenhos, os quais nunca revelam ponto de partida nem ponto de chegada.

Ressaltamos, entretanto, que as imagens de Penrose e Escher distorcem o mundo conhecido para criar o seu próprio mundo. Assim, as imagens só surtem efeito por que o observador partirá dos hábitos de observação do mundo real, os quais entram em conflito com os desvios apresentados. Se *Um outro mundo II* revela-nos, então, novas estruturas espaciais ao conjugar diferentes mundos – mundos possíveis, impossíveis, imaginados, estranhos –, não é coincidência que tal imagem tenha sido escolhida para compor a capa da primeira edição do

²⁷ *Um outro mundo II* é uma nova versão para o desenho feito por Escher um ano antes, em 1946, *Um outro mundo I*, o qual a seu ver apresentava defeitos que foram eliminados na nova versão.

livro *As cosmicômicas* (*Le cosmicomiche*), de Calvino, publicado em 1965, e que versa sobre as mesmas questões levantadas por Escher em sua xilografia.

A escolha desse fundo para a capa d'*As cosmicômicas*, embora não confirmada, parece-nos ser, sem dúvida, atribuída ao próprio Calvino, que também deseja nos levar para um outro mundo, um mundo verbal, mas sem deixar de tecer relações com o mundo de fora, o mundo vivido ou vivível, ou seja, o mundo não escrito. Assim, numa obra singular como *As cosmicômicas*, o escritor italiano questiona a maneira de nos situarmos em relação à realidade, as formas de representação na literatura, a maneira de olharmos as coisas do mundo e sobre elas tecermos sempre relações genéricas e predeterminadas. Ao escrever uma obra que se quer inédita, num novo gênero literário, Calvino testa o seu olhar de míope perscrutando as coisas do mundo como se as visse pela primeira vez, repelindo as noções correntes de ficção e realidade ao mostrar que tanto o mundo vivido quanto o seu mundo hipotético são alguns dos tantos mundos possíveis.

As cosmicômicas parece querer conter o universo em suas histórias, criando inumeráveis mundos possíveis, ou impossíveis, se os compararmos com a lógica do real, de modo a entrecruzar os limites rígidos que diferenciam o real do ficcional, o mundo do livro, o mundo não escrito do mundo escrito. Nesse sentido, como não compararmos *As cosmicômicas*, de Calvino, com o “Livro” de Mallarmé, aquele que, para se revelar o único, deveria conter em si o universo?

Interessado, portanto, em escrever um livro sobre a história do mundo ou mesmo um tratado de filosofia natural, em *As cosmicômicas* Calvino questiona a relação do homem com o universo ao propor novas formas de se refletir sobre a origem do mundo e da vida. Diante de um tema difícil de se conhecer plenamente, para o qual existem várias hipóteses, o escritor explora sua curiosidade e começa a inventar, a imaginar. Assim, diferentemente de uma escrita que tende para a seriedade e a cientificidade suposta para tal tema, Calvino busca um novo gênero literário capaz de mesclar as fronteiras entre a filosofia – ao refletir sobre questões relacionadas à ontogênese dos seres vivos e, mais especificamente, do homem –, a ciência – por partir sempre de hipóteses da ciência moderna para construir suas histórias – e a literatura – por se permitir entrar nos territórios da ficção e da imaginação. Essa junção entre diferentes campos do conhecimento leva Calvino a escrever contos cosmicômicos.

O termo “cosmicômico” já nos indica as intenções de Calvino para essa obra, pois ele cria um neologismo que, além de evocar os *comics*,²⁸ conjuga as palavras “cósmico” e

²⁸ Calvino, no prefácio à obra *A memória do mundo e outras histórias cosmicômicas*, afirma ainda que o elemento cômico da obra, além de evidenciar a comédia presente no cinema mudo, foi também inspirado nas

“cômico”. Desse modo, percebemos que os contos cosmicômicos se apropriam do espaço e dos objetos celestes, temas caros a Calvino, de modo a reconsiderar o conhecimento que já se tem sobre o universo pela mediação do elemento cômico. Como observa o escritor no prefácio à obra *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* [*A memória do mundo e outras histórias cosmicômicas*]:

Combinando em uma só palavra os dois adjetivos, *cósmico* e *cômico*, procurei colocar juntas várias coisas que me estão no coração. No elemento *cósmico* para mim não entra tanto o chamamento da atualidade “espacial”, quanto a tentativa de me pôr outra vez em relação com alguma coisa muito mais antiga. No homem primitivo e nos clássicos o sentido cósmico era a atitude mais natural; nós, ao contrário, para afrontar as coisas maiores e excelsas temos necessidade de uma proteção, de um filtro, e essa é a função do *cômico* (CALVINO, 2008, p. 1300-1301).²⁹

O elemento “cômico” tem grande importância na obra de Calvino, aparecendo desde a sua primeira obra literária – *A trilha dos ninhos de aranha*, na qual, embora faça referência à Segunda Guerra, o autor mescla o realismo ao fabular para narrar sua própria experiência como *partigiano*, guerrilheiro da resistência ao nazifascismo, admitindo um efeito cômico proporcionado pela visão infantil do protagonista da obra, o menino Pin, mesmo ao narrar uma questão tão “séria” quanto à luta contra o nazismo – e permanecendo, mesmo que de modo sutil, em obras de maior amadurecimento literário, como *Palomar* (1983).³⁰

Diante disso, vemos que para Calvino divertir é uma função social, conforme seus dizeres a respeito da obra *O visconde partido ao meio* (1952); isso não quer dizer, entretanto, que a escolha pelo cômico se justifique simplesmente para fins de entretenimento, pois para o escritor a presença da comédia mostra que “uma coisa pode ser dita ao menos de duas maneiras”, como declara em “Definições de territórios: o cômico”:

histórias em quadrinhos. Vale destacar, como considera o próprio escritor em sua quarta lição americana, “Visibilidade”, que as histórias em quadrinhos, principalmente os *comics* americanos, definiram a sua tendência de ler por imagens quando, em sua infância, lia os quadrinhos sem os balões. Essa técnica Calvino tentou incorporar em obras como *As cosmicômicas* e *Marcivaldo ou As estações na cidade*, além de ter cogitado a possibilidade de escrever uma terceira parte à sua obra *O castelo dos destinos cruzados* – “O motel dos destinos cruzados” – sob a forma de quadrinhos.

²⁹ “Combinando in una sola parola i due aggettivi *cosmico* e *comico* ho cercato di mettere insieme varie cose che me stanno a cuore. Nell’elemento *cosmico* per me non entra tanto il richiamo dell’attualità ‘spaziale’, quanto il tentativo di rimettermi in rapporto con qualcosa di molto più antico. Nell’uomo primitivo e nei classici il senso cosmico era l’atteggiamento più naturale; noi invece per affrontare le cose troppo grandi ed eccelse abbiamo bisogno d’uno schermo, d’un filtro, e questa è la funzione del *comico*”.

³⁰ Ressalta-se, no entanto, que a prevalência da comédia em detrimento da tragédia parece ser mais uma característica da cultura italiana do que exclusivamente de Calvino, o que remonta à escolha do título do livro *A Divina Comédia* por Dante, conforme considera Agamben em “Comédia”, primeiro capítulo do livro *Categorie Italiane* (2010), ao afirmar que a decisão de Dante de abandonar um projeto poético trágico por um poema cômico exerceu uma influência determinante sobre a cultura italiana (AGAMBEN, 2010, p. 3). Diferentemente da tragédia, a comédia permite transformações.

O que busco na transfiguração cômica ou irônica ou grotesca ou na chalaça é o caminho de saída da limitação e univocidade de toda representação e de todo julgamento. Podemos dizer uma coisa ao menos de duas maneiras: a maneira como quem a diz quer dizer aquela coisa e somente ela; e uma maneira como queremos dizer, sim, aquela coisa mas ao mesmo tempo recordar que o mundo é muito mais complicado e vasto e contraditório (CALVINO, 2009f, p. 189).

Diante disso, podemos considerar que o que Calvino busca na transfiguração cômica dos seus contos cosmicômicos – talvez esses contos demarquem o ápice da veia cômica calviniana – é justamente a saída da univocidade, do caráter de verdade da ciência, mostrando que há, sim, duas maneiras de se dizer uma mesma coisa. O cômico sempre teve essa função de alertar para possíveis alternativas, pois divertir não é só brincar, mas é também apontar para caminhos diversos, para a diversidade ou a alteridade, e Calvino revela essa diversidade em sua obra ao usar o cômico para apresentar mundos possíveis. Por isso, o escritor italiano busca no cômico uma saída da limitação de toda representação, tendo na escrita cosmicômica um lugar, por excelência, de experimentação.

Nesse lugar de experimentação, além de mesclar a comédia a temas aparentemente sérios como aqueles relativos à formação do universo, Calvino propõe ainda uma simbiose entre fantasia e razão, partindo de teorias científicas que lhe permitem extrair imagens e desenvolvê-las nesse especial tipo de conto. Diante de uma proposta tão nova, observamos que o escritor italiano recusa as tentativas simplificadoras de representação do mundo, mostrando que a literatura pode “brotar” até mesmo da linguagem científica:

Meu intento era demonstrar como o discurso por imagens, característico do mito, pode brotar de qualquer tipo de terreno, até mesmo da linguagem mais afastada de qualquer imagem visual, como é o caso da linguagem da ciência hodierna. Mesmo quando lemos o livro científico mais técnico ou o mais abstrato livro de filosofia, podemos encontrar uma frase que inesperadamente serve de estímulo à fantasia figurativa. Encontramos aí um destes casos em que a imagem é determinada por um texto escrito preexistente (uma página ou uma simples frase com a qual me defronto na leitura), dele se podendo extrair um desenrolar fantástico tanto no espírito do texto de partida quanto numa direção completamente autônoma (CALVINO, 1990, p. 105).

Em *As cosmicômicas*, Calvino rompe o silêncio que o branco da página suscita ao iniciar seus contos com introduções científicas, *incipits*, evidenciando, assim, que podemos extrair imagens literárias mesmo dos terrenos mais inusitados, como a ciência, a qual pode parecer, num primeiro momento, incompatível com o próprio fazer literário. Mas a ciência não é incorporada por Calvino de forma pedante ou taxativa, pois ela se mescla ao lirismo dos contos, tornando-se também parte da ficção calviniana.

Destaca-se, ainda, que o *incipit* ou começo “corresponde ao lugar de demarcação de uma fronteira, de certo modo separando esse mundo ficcional que vai ser representado, do mundo real em que se encontra o leitor” (REIS; LOPES, 1987, p. 191). O início conduz, pois, o leitor a um mundo verbal, no qual, como nos diz Calvino em “Cominciare e finire” (“Começar e terminar”), limitamos a possibilidade infinita de temas que nos são dados a escrever a “um discurso, uma narrativa, um sentimento” (CALVINO, 2007b, p. 734).³¹ Nas palavras do escritor:

O início é também o ingresso em um mundo completamente diferente: um mundo verbal. Fora, antes do início há ou se supõe que haja um mundo completamente diferente, o mundo não escrito, o mundo vivido ou vivível. Passado este limiar entra-se em um outro mundo, que pode entreter com o primeiro relações decididas um pouco de cada vez, ou mesmo nenhuma relação (CALVINO, 2007b, p. 735).³²

N’*As cosmicômicas* cada conto é desencadeado por esse *incipit* científico, ressaltado em itálico, que permite a saída do mundo real e a entrada no mundo galáctico de Qfwfq, no qual teremos acesso a suas lembranças de tempos remotos. A primeira de suas lembranças – “A distância da lua” – corresponde ao afastamento da lua em relação à Terra, pois, segundo “sir George H. Darwin”, a Terra e a lua já estiveram muito próximas uma da outra: “*Houve tempo, [...], em que a Lua esteve muito próxima da Terra. Foram as marés que pouco a pouco a impeliram para longe: as marés que a própria Lua provoca nas águas terrestres e com as quais a Terra vai perdendo lentamente energia*” (CALVINO, 1992, p. 7).³³ Tal teoria serviu, portanto, de estímulo à fantasia calviniana que, ao imaginar a proximidade entre o planeta e o satélite, atribui ao seu personagem proteiforme a capacidade de se lembrar desse tempo:

³¹ “[...] un discorso, un racconto, un sentimento”.

³² “L’inizio è anche l’ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale. Fuori, prima dell’inizio c’è o si suppone che ci sia un mondo completamente diverso, il mondo non scritto, il mondo vissuto o vivibile. Passata questa soglia si entra in un altro mondo, che può intrattenere col primo rapporti decisi volta per volta, o nessun rapporto”.

³³ Em *As cosmicômicas*, Calvino marca em itálico os *incipits* científicos com os quais abre cada um de seus contos bem como a voz narrativa em terceira pessoa que aparece nos contos cosmicômicos. Embora a voz narrativa predominante seja a primeira pessoa do singular, com o próprio Qfwfq rememorando suas aventuras, em dez das doze narrativas cosmicômicas – exceto nos contos “A forma do espaço” e “Os anos-luz” – há uma voz enigmática em terceira pessoa que confirma que aquele relato está sendo contado por Qfwfq. Ao início do relato do protagonista, encontramos marcações em itálico como: “*narrou Qfwfq*” (CALVINO, 1992, p. 63), “*perguntou Qfwfq*” (CALVINO, 1992, p. 141), “*confirmou Qfwfq*” (CALVINO, 1992, p. 51), “*disse o velho Qfwfq*” (CALVINO, 1992, p. 45). O uso da marcação em itálico só será explorado de forma diferente no conto “A espiral”, no qual este realce aparece também em outros fragmentos. Como acreditamos que o destaque em itálico não foi usado de forma aleatória por Calvino, manteremos, aqui, o uso do itálico quando este tiver sido atribuído ao texto pelo escritor.

Bem sei disso!, *exclamou o velho Qfwfq*, vocês não podem se lembrar, mas eu posso. A Lua estava sempre sobre nós, desmesurada: no plenilúnio – as noites claras como o dia, mas com uma luz cor de manteiga –, parecia a ponto de explodir; quando chegava a lua nova, rolava pelo céu como um negro guarda-chuva levado pelo vento; e, no crescente, avançava com o chifre de tal forma baixo que parecia prestes a espetá-lo na crista de um promontório e ali ficar ancorada (CALVINO, 1992, p. 7).

Ao aproximar um enunciado científico à ficção evidencia-se uma contraposição, por si só já irônica, e deslocante, pois ao se mudar “a maneira de dizer” da ciência, se está mudando toda uma postura do pensamento racional, científico, cartesiano, predominante até fins do século XIX e ainda bastante impactante ao longo do século XX. Observamos, então, que a ciência não é apropriada por Calvino como algo neutro, mas “como uma consciência literária, com uma participação expressiva, imaginativa e até mesmo lírica” (SANTOS, 2002, p.77-78), já que “é desse enunciado conceitual que deve nascer o jogo autônomo das imagens visuais” (CALVINO, 1990, p. 105). *As cosmicômicas* é, pois, um lugar de experimentação, no qual a ciência e o jogo (lúdico) não se excluem, já que o jogo experimental faz parte da busca de uma verdade sempre provisória. Nessa perspectiva, a linguagem literária mesclada à científica potencializa nessa obra o jogo combinatório de possibilidades narrativas, revelando a “multiplicidade e complexidade de representações do mundo que a cultura contemporânea nos oferece” (CALVINO, 2009d, p. 115).

Partindo de um discurso científico, o qual, geralmente, aceitamos como verdadeiro e real,³⁴ o escritor de *As cidades invisíveis* o transforma em ficção. Assim, poderíamos pensar haver certo paradoxo em *As cosmicômicas*, pois a ciência (estigmatizada pela crença de ser um discurso verdadeiro) é contada como fantasia, no terreno da ficção, revelando um segundo modo de se dizer uma mesma coisa. Há, então, nessa obra, uma simbiose entre ficção e realidade proporcionada pela simbiose entre a ciência (considerada realidade) e a imaginação (capacidade de formar imagens a partir das teorias científicas), que faz dessa narrativa uma aventura rumo ao conhecimento. Calvino se apropria dos objetos celestes em *As cosmicômicas*, desse modo, com o intuito de alcançar conhecimento, como afirma em “A relação com a lua”: “O que me interessa [...] é tudo o que é apropriação verdadeira do espaço e dos objetos celestes, ou seja, *conhecimento*: saída de nosso quadro limitado e certamente

³⁴ Essa postura científicista, questionada por Calvino em *As cosmicômicas*, já foi muito questionada na filosofia. No entanto, com certeza, essa visão da ciência ainda faz parte do discurso oficial, segundo o qual aquilo que não é reconhecido pela ciência como existente, não existe. No entanto, por mais que a literatura contrarie tal lógica, isso não é um problema, pois os seres humanos, segundo Iser em *O fictício e o imaginário*, parecem necessitar de ficções.

enganoso, definição de uma relação entre nós e o universo extra-humano” (CALVINO, 2009h, p. 217).

Assim, para sua primeira aventura em direção ao conhecimento, Calvino recorre a um tema que sempre lhe foi bastante caro, a lua; mas, além de um conhecimento científico sobre o satélite, o escritor italiano resgata também a imagem lírica e romântica com a qual a lua sempre esteve associada, pois “desde que surgiu nos versos dos poetas, a lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento” (CALVINO, 1990, p. 37). Como os poetas lunares, Calvino também contemplará a lua, mas não numa atitude passiva e distanciada, pois pretende estreitar sua relação com o satélite em sua prosa: “Quem ama a Lua realmente não se contenta em contemplá-la como uma imagem convencional, quer entrar numa relação mais estreita com ela, quer ver *mais* na Lua, quer que a Lua lhe *diga mais*” (CALVINO, 2009h, p. 218).

Nesse sentido, saindo de uma imagem convencional que se tem da lua e procurando explorá-la como fonte de conhecimento, o escritor recorrerá a pequenos dramas humanos, pois Qfwfq, enquanto narra a origem do universo, rememora também suas experiências amorosas. Temos, então, a relação entre os assuntos “sérios”, da ordem da ciência, e os assuntos banais, da ordem do cotidiano e do humano, sendo que essa inusitada relação contribui para fazer, dos contos cosmicômicos, contos insólitos. Em “A distância da lua”, além de narrar a subida dos homens à lua e o que se fazia lá, Qfwfq nos conta também uma história paralela, uma história de amor, consistindo nesse fato a reverência calviniana à lua, uma vez que a heroína desse conto, ao subir à lua no exato momento de seu afastamento da Terra, acaba também se tornando lua, aos olhos do apaixonado protagonista:

[...] e meus olhos se dirigiam para a Lua para sempre inalcançável, procurando-a. E a vi. Estava lá onde a havia deixado, estendida numa praia situada exatamente acima de nossas cabeças, sem dizer nada. Estava da cor da Lua; segurava a harpa de lado, e movia uma das mãos em lentos e raros arpejos. Distinguia-se bem a forma do peito, dos braços, dos flancos, assim como agora a recordo, agora que a Lua se tornou aquele círculo achatado e distante e que continuo sempre a buscá-la com o olhar mal se mostra no céu o primeiro crescente, e quanto mais vai crescendo mais imagino vê-la, ela ou qualquer coisa dela, mas nada mais que ela, em cem em mil visões distintas, ela que faz da Lua a Lua e que faz a cada plenilúnio os cães ladrarem a noite inteira e eu com eles (CALVINO, 1992, p. 22).

Entrar no mundo cosmicômico de Calvino é, pois, percorrer vários outros mundos que respondem às suas próprias condições de possibilidade, onde o tempo avança e retrocede sem qualquer orientação linear e entrecruza, em diferentes pontos, a realidade, a imaginação e a ficção. Nesse sentido, a configuração da obra calviniana se assemelha à própria xilografia de

Escher, pois tanto o livro quanto a imagem são como um mágico Aleph borgiano,³⁵ por tentar conter em si o universo inteiro. Diante disso, não seria o homem-pássaro da xilografia de Escher o próprio Qfwfq, protagonista d'*As cosmicômicas*, ser que se metamorfoseia em outros vivendo as mais diversas situações? As possibilidades de se enxergar o mundo na imagem, ora de baixo para cima, ora de cima para baixo, ora da esquerda para a direita, ora da direita para a esquerda, não correspondem às inusitadas histórias cosmicômicas, nas quais o personagem Qfwfq ora está preso num único ponto com todos os outros personagens, ora está a cair no vazio, ora está a cruzar passado, presente e futuro?

Em *As cosmicômicas*, notamos uma mistura explosiva entre a ciência, o real, a fantasia e a ficção criando um universo particular que é aquele da palavra escrita. O texto cosmicômico procura, assim, “arrastar o leitor, passo a passo, para o encanto de um evento imaginário, até o ponto em que ele passa a acompanhar os fatos contados como se fossem reais” (HABERMAS *apud* CASTRO, 2007, p. 123). Por isso Calvino ressalta, em “Os níveis da realidade em literatura”, que o leitor deve assumir um pacto de leitura com o escritor, posicionando-se num lugar especial de credibilidade que é aquele interno à literatura:

[...] uma credibilidade como entre parênteses, à qual corresponde por parte do leitor o posicionamento definido por Coleridge como “*suspension of disbelief*”, suspensão da incredulidade. Essa “*suspension of disbelief*” é a condição de êxito de toda invenção literária, mesmo que esta se encontre declaradamente no reino do maravilhoso e do inacreditável (CALVINO, 2009o, p. 372).

Assim, dentro do universo ficcional, aceitamos suas representações convencidos de que o que é narrado pertence a um mundo paralelo, a um dos tantos mundos possíveis, pois a literatura não conhece a realidade, uma realidade, mas somente realidades, níveis de realidades, multiplicando suas espessuras inesgotáveis de formas e significados (CALVINO, 2009o, p. 384).

Criar realidades. Esse seria, portanto, o princípio da ficção. Mas, para isso, a noção de realidade tal qual a entendemos poderia ser de alguma valia para a criação dos textos ficcionais. Nessa perspectiva, a oposição da ficção com a realidade não seria de modo algum profícua, pois desconsideraria que mesmo no texto ficcional há muita realidade: “como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o

³⁵ No conto “O Aleph”, o personagem borgiano Carlos Argentino afirma ter encontrado no porão de sua casa um Aleph, isto é, um ponto do espaço que contém todos os outros. O Aleph é, pois, um lugar onde estão todos os lugares do mundo, um ponto limitado no qual se vê o inconcebível universo. A metáfora do Aleph, a nosso ver, responde à intenção da obra *As cosmicômicas*, um livro que se pretende o próprio universo, visando conter todo o conhecimento do mundo ao englobar passado, presente e futuro num livro.

seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário” (ISER, 1996a, p. 13).

Considerando, então, que a ficção teria a função de mostrar outras possibilidades de mundo, mas ao mesmo tempo de se valer e de repetir dados do real sem se esgotar neles, Iser, em “Atos de fingir”, rejeita a oposição entre ficção e realidade, substituindo-a pela tríade do real, fictício e imaginário. Assim, a realidade, quando transgredida no “fingir” da ficção, se transforma em signo linguístico ocorrendo, para Iser, uma transgressão de limites, o que a seu ver definiria o próprio ato de fingir (inerente a toda produção ficcional). A ficção seria, portanto, a irrealização do real e a realização do imaginário.

Diante desse pressuposto, Iser diferencia os atos de fingir em “seleção”, “combinação” e “autodesnudamento”, considerando que o conjunto desses atos permitiria a produção do texto literário e sua forma de acesso ao mundo. A “seleção” consistiria na decomposição de elementos do real, para transgredi-los e valer-se deles como ponto de referencial comum. Além de fazer incursões nos campos de referência extratextuais, a “seleção” faria ainda incursões intertextuais, invadindo e reposicionando na obra tanto dados do real, quanto dados textuais. Já a “combinação”, que funcionaria “como revelação da diferença no semelhante” (ISER, 1996a, p. 19), criaria relacionamentos intratextuais, multiplicando os sentidos do texto, de modo que cada palavra se tornaria, assim, dialógica, e a ficção uma máquina de gerar significados.

Embora o próprio Iser reconheça um caráter mecânico entre os atos da “seleção” e da “combinação”, eles marcam a interação entre o texto literário e seu contexto extratextual, sendo que a partir desse cruzamento de fronteiras entre o real e o ficcional haveria um ato de duplicação, com a produção de um mundo ficcional. Tem-se, assim, o que Iser denomina o terceiro ato de fingir: o “autodesnudamento”, que imporia o “como se” da ficção, permitindo que a representação literária seja tomada como se fosse equivalente ao real. Nesse sentido, a ficção se desnuda de qualquer referencial para transgredir os limites impostos pelo texto com o objetivo de pôr um novo mundo “entre parênteses”, ou seja, um mundo imaginado “que permite ‘ver’ o não existente como uma realidade” (ISER, 1996b, p. 269).

Voltemos, pois, ao conto “A distância da lua”. Partindo do referencial científico de que as marés terrestres foram repelindo e distanciando a lua e também evocando a devoção lunar dos homens, sobretudo, dos poetas, Calvino transgredir tais referenciais ao buscar relatar em seu conto possibilidades irrealizadas do real, isto é, ao adentrar no “como se” que só existe no texto literário, o qual amplia “nossa compreensão do real, por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem” (PERRONE-

MOISÉS, 1990, p. 108). Assim, o escritor propõe a existência de um tempo no qual fosse possível a subida dos homens até a lua com o objetivo de recolher um leite lunar que “formava-se nos interstícios entre uma escama e outra pela fermentação de diversos corpos e substâncias de proveniência terrestre, que se desprendiam dos prados, das florestas e das lagoas que o satélite sobrevoava” (CALVINO, 1992, p. 10).

Partindo, portanto, da lógica do “faz de conta” (expressão que é usada para explicar a ficção) e do “como se”, Calvino fantasia, de modo paródico, a subida dos homens à lua, bem como o *glamour* da viagem com uma situação absolutamente prosaica (já que a finalidade dessa viagem era a de se obter o alimento lunar), mas, para dar forma concreta a sua imaginação, numa narrativa, por vezes, considerada fantástica, elementos do real são resgatados pela linguagem. Barthes, em seu texto “O efeito de real”, evidencia que certos “pormenores inúteis” são inevitáveis à narrativa, não só por sua função estética, mas por produzirem um efeito de real (1988, p. 164). Assim, no conto calviniano, referências a barcos e escadas portáteis – “Bastava ir até embaixo dela [da lua], de barco, apoiar-lhe uma escada portátil e subir” (CALVINO, 1992, p. 8) – revelam a presença de elementos do real mesmo em um texto que se quer como ficção, como tradução do imaginário pela linguagem, pois a realidade é atingida somente por meio da ficção. Diante disso, podemos considerar, juntamente com Leyla Perrone-Moisés, que “a literatura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica” (1990, p. 109).

Essa interação entre a realidade e o fictício transforma o mundo textual em pura possibilidade, permitindo a produção de mundos, de mundos possíveis. Nesse sentido, relembremos as cidades de Fedora, pois tanto a Fedora de pedra, também considerada a cidade real, quanto as Fedoras das esferas de vidro, as cidades imaginadas e sonhadas, originam-se umas das outras, numa relação complementar entre as possibilidades e a realidade, já que não necessariamente a primeira se originará da segunda. Assim, as possibilidades não derivam da realidade, podendo até anteceder-lhe ao criar seus próprios mundos de referência, pois se ascende ao inacessível inventando possibilidades.

Essas considerações nos permitem observar que a ficção, ao criar outros mundos e realidades mediadas pelo imaginário, permite a articulação do real com o “fingido” que proporcionará a ilusão de que esse mundo especial dos textos de literatura ficcional, embora não seja real, pareça real, consistindo num paradoxo que nos remete novamente à ilusão óptica causada pelos desenhos de Penrose e Escher. A obra de arte, portanto, significa algo;

ela não representa uma forma existencial real, mas simbólica; e, ao confrontar-se com o real, absorve alguns de seus fragmentos para reconstruí-los numa nova visão e num outro mundo, o mundo da ficção.

A ficção, nesse sentido, não se pautará numa tradução de um dado contexto, de uma dada realidade, mas na criação de uma imagem cósmica com vistas a se tornar um espaço múltiplo que permita a entrada de várias zonas do saber. A ficção é, portanto, tramada por Calvino como simulação, artifício, configurando-se como um encaixe de livros dentro de livros, na qual o real remete ao ficcional enquanto o ficcional finge ser real. Em *As cosmicômicas*, sobretudo, notamos que a construção da ficção permite a mescla de vários conhecimentos, ou seja, dentro do território da ficção entrecruzam-se também a ciência e a imaginação, por exemplo, criando um tempo e um espaço próprios através das várias possibilidades de teorias sobre a formação do universo. Assim sendo, Calvino se apropria dos recursos da literatura e da ciência para escrever uma obra na qual viajaremos, junto com seu protagonista de nome impronunciável, agarrados na cauda de uma galáxia, pelas páginas e universos que vão se criando e rompendo em *As cosmicômicas*.



O que se pretendeu, com este capítulo inicial, foi traçar um panorama dialógico do pensamento calviniano buscando identificar como sua orientação teórica determinou sua concepção de literatura. A partir de tal esboço, foi-nos possível identificar como a literatura para Calvino está associada à construção do saber a partir de temáticas muitas vezes inusitadas e fantasiosas, de modo que sua produção ficcional viabiliza a criação de outros mundos. Além disso, pudemos evidenciar que o escritor italiano, embora sistematize o seu pensamento em um dualismo, como ao traçar as relações entre mundo escrito e mundo não escrito, visou, sobretudo, a um movimento pendular entre esses dois mundos, num dualismo dialético, de modo a romper as barreiras entre o fictício e a realidade e a permitir a justaposição desses dois mundos, num jogo de analogias no qual um passa a interferir no outro.

Queremos, portanto, finalizar este primeiro capítulo evocando duas figuras literárias caras a Calvino: o cristal e a chama, dois modos de se conceber o universo que evidenciam como a literatura calviniana se encontra numa tensão entre racionalidade geométrica e intensidade das relações humanas. Enquanto o cristal é a imagem do acabado e delimitado, do rigor formal e princípio ordenador, a chama se vincula ao fogo e à paixão e, embora Calvino

afirme que sempre teve por emblema o cristal, “com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz” (CALVINO, 1990, p. 84), ele não se esquece do valor da chama “enquanto modo de ser, forma de existência” (CALVINO, 1990, p. 85). Essas figuras refletem-se na obra *cosmicômica*, na qual um universo regular e ordenado convive com uma proliferação caótica proporcionada por um protagonista cômico, jocoso e marcadamente humano, constituindo a sua literatura como uma complexa rede: “Cristal e chama, duas formas da beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no tempo, de desprender a matéria circunstante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias para classificar fatos, ideias, estilos, sentimentos” (CALVINO, 1990, p. 85).

Calvino tangencia o mundo, o real, o humano ao relacionar a chama ao cristal, com a regularidade de uma estrutura narrativa definida. Portanto, ao apresentarmos como a literatura calviniana se constrói pela mediação do mundo escrito ao mundo não escrito, da ficção à realidade, visando à criação de mundos possíveis, procuramos englobar os diversos modos de representação da literatura, evidenciando-a como um mundo, um universo vivo e em constante crescimento, tal como um organismo.

Diante disso, no próximo capítulo procuraremos identificar como Calvino, de forma herética, constrói um mundo particular com sua literatura, agregando novos valores ao entendimento da *mimesis* ao propor um jogo de reflexos que se refratam entre mundo escrito e mundo não escrito, isto é, como o escritor reconstrói o mundo ao valer-se de fragmentos deste e rearranjá-los sob uma nova óptica, com um novo princípio ordenador. Assim, ao repensarmos o estatuto mimético na obra *As cosmicômicas*, procuraremos evidenciar o modo como Calvino entende a literatura e, conseqüentemente, a *mimesis*, articulando precisão geométrica (rigor formal) e jogo em sua produção ficcional.

Podemos pensar, portanto, numa *mimesis* que enfatiza o papel da linguagem como constituinte da realidade ao propor uma ponte entre presença e ausência, realidade e aparência, sentido e forma, cristal e chama, todas essas figuras num movimento constelar que permitam uma nova forma de constituição da obra literária, ao deturpar qualquer referencial que não seja tirado da própria linguagem, seja esta a linguagem científica, seja a linguagem literária.

2 MÍMESIS E CRIAÇÃO NARRATIVA EM CALVINO

Num átimo compreendi que com isto que parecia um casual amontoado de palavras eu havia atingido uma reserva infinita de novas combinações de cujos signos a realidade compacta, opaca e uniforme iria servir-se para mascarar sua monotonia, e talvez a corrida para o futuro, aquela corrida que eu fora o primeiro a prever e auspiciar, tenderia apenas, através do tempo e do espaço, a uma trituração de alternativas desse gênero, para enfim se dissolver numa geometria de invisíveis triângulos e rícochetes como o percurso da bola entre as linhas brancas do campo do modo que eu procurava imaginá-las traçadas no fundo de um turbilhão luminoso do sistema planetário, decifrando os números inscritos sobre o peito e as costas de jogadores noturnos irreconhecíveis na distância.

Italo Calvino

Neste discurso, proferido pelo protagonista Qfwfq, lampejam alguns aspectos relativos ao mundo criado por Calvino em *As cósmicas*, um mundo que obedece a lógica de um jogo, no qual, se o protagonista lança os dados sobre a sorte do universo, o escritor apostará em palavras lançando-as na página, numa lógica similar à dos jogos de azar. Desse modo, ao apostar com o decano (k)yK sobre qualquer possibilidade por ele suposta e imaginada, “porque não havia mesmo nada mais para fazer” (CALVINO, 1992, p. 86), Qfwfq compreende que as infinitas possibilidades de combinações dos signos serviriam para mascarar a monotonia da realidade, essa realidade por ele descrita como opaca, compacta e uniforme. A realidade é, assim, inventada pelo próprio protagonista cósmico ao apostar em acontecimentos que viriam ou não a acontecer e em coisas que viriam ou não a surgir, de modo que, segundo Qfwfq, a realidade foi se constituindo a partir das hipóteses, ou, antes, das “hipóteses sobre a possibilidade de fazer hipóteses” (CALVINO, 1992, p. 87) formuladas pelos dois personagens.

Tal como Qfwfq e o decano, que vão jogando com a sorte do mundo, Calvino utiliza a lógica do jogo para mascarar uma realidade opaca e pesada, já que “o fascínio poético do jogo é o contrário da monotonia: a possibilidade de iniciar sempre, de criar, fantasiando ou [...] descobrindo novas relações entre as coisas reais” (PIERANGELI, 1997, p. 66-67).³⁶ Nesse sentido, o autor italiano, intencionando instaurar uma configuração de composição narrativa nova, experimenta outras formas de representação ao testar diversas possibilidades textuais, reais ou virtuais, numa constante relação entre invenção e fantasia. Nesse sentido, conforme as palavras do próprio protagonista cósmico, a realidade vai se dissolvendo numa geometria de invisíveis triângulos, ou seja, numa geometria de signos e símbolos, na qual a

³⁶ “Il fascino poetico del gioco è il contrario della monotonia: la possibilità di iniziare sempre, di creare, fantasticando o [...] di scoprire nuovi rapporti tra le cose reali”.

única referência possível é a própria palavra: “nada havia que pudesse servir de referência, daí jogarmos na base da palavra” (CALVINO, 1992, p. 87).

Se Qfwfq faz previsões para a ocorrência de acontecimentos que se seguiriam, apostando tanto em fenômenos naturais grandiosos e que influenciariam a configuração do universo – como, por exemplo, a existência de átomos – quanto em aspectos banais da vida cotidiana – como o caminho a ser percorrido por uma certa senhorita Giuseppina Pensotti: “No dia 8 de fevereiro de 1926, em Santhià, província de Vercelli, correto?, na rua Garibaldi, número 18, está me acompanhando?, a senhorita Giuseppina Pensotti, de vinte e dois anos, sai de casa às cinco e quarenta e cinco da tarde: e segue para a esquerda ou para a direita?” (CALVINO, 1992, p. 90) –, Italo Calvino, também, apaixonado pelo jogo instaurado pelas palavras, fará previsões e prognósticos na elaboração de possibilidades narrativas.

Diante disso, para dar forma narrativa a possibilidades, hipóteses e conjecturas, científicas ou imaginárias, Calvino se baseia numa “rede elástica de jogos textuais em que o mundo é uma malha feita de signos” (MIRANDA, 1990, p. 8), buscando, assim, por meio de um jogo de reflexos entre realidade e ficção, entre mundo escrito e mundo não escrito, deturpar qualquer referencial que não seja à própria linguagem, inovando, portanto, o discurso de que a literatura deve ser moldada a partir de algo anterior, de algo previamente dado. As inovações narrativas e artimanhas literárias exploradas por Calvino em sua obra, ao recorrer ou a *incipits* científicos (*As cosmicômicas* e *T=zero*), ou a regras impostas (*Se um viajante numa noite de inverno*), ou ao baralho de tarô (*O castelo dos destinos cruzados*), por exemplo, evidenciam, a nosso ver, como sua produção textual está relacionada a um novo e ressignificado conceito de *mimesis*.

Nesse sentido, acreditamos que, para repensar o conceito de *mimesis*, Calvino questiona toda uma tradição narrativa, baseando-se em acrobacias da inteligência e da imaginação, como um bom oulipiano, para tecer histórias que o desafiassem perante a sua impossibilidade. *As cosmicômicas*, então, sem se isentar do mundo, faz do jogo e da dissimulação o seu princípio narrativo, “combinando pois apresentação (produção de algo não derivado ou não visível na *physis*) com representação, não rerepresentativa de algo anterior, mas constituída a partir do efeito produzido” (LIMA, 2000, p. 25). Para cumprir um diálogo com o mundo, o escritor de *Palomar* o põe pelo avesso, evidenciando a diferença em sua obra, pois “a *mimesis* não é uma adequação – uma *imitatio* – mas um processo que [...] contrai, absorve, deforma as formas como o real historicamente aparece para o autor e o leitor” (LIMA, 2000, p. 398).

Usando, portanto, a palavra para dar forma à variedade infinita de possibilidades, tanto das formas motivadas pelo mundo quanto daquelas motivadas por outros discursos, pretendemos evidenciar como a *mimesis* é readquirida por Calvino em sua obra cosmiômica ao distorcer imagens e transmutar realidades.

2.1 A metamorfose da *mimesis*

O que era a natureza? Ervas, plantas, lugares verdes, animais. Eu vivia no meio daquilo e queria estar em outro lugar. Diante da natureza permanecia indiferente, reservado, por vezes hostil. E não sabia que eu também estava buscando uma relação, talvez mais afortunada que a de meu pai, uma relação que a literatura acabaria me dando, devolvendo significado a tudo, e, de repente, cada coisa se tornaria verdadeira e tangível e possuível e perfeita, cada coisa daquele mundo já perdido.

Italo Calvino

Nesta citação – retirada do ensaio “O caminho de San Giovanni”, incluído em livro homônimo –, Italo Calvino faz um exercício de rememoração dos anos de sua infância e adolescência, nos quais o seu mundo era dividido em dois continentes, sendo sua casa a fronteira entre eles: para baixo em direção à cidade e para cima rumo ao campo. Enquanto o pai de Calvino só se interessava pelo caminho que ia de sua casa para cima, procurando pelos mistérios da natureza, o olhar do jovem Calvino estava ávido pelas luzes, sons e agitação da cidade. Nesse sentido, refletindo sobre sua relação com a natureza – relação esta motivada pelo interesse dos pais (seu pai era agrônomo, sua mãe botânica)³⁷ – Calvino se conscientiza, como vimos na citação acima, de sua atitude indiferente e hostil frente aos animais e às plantas, pois acreditava que ele e seu pai seguiam caminhos díspares, o pai interessado pelo reino vegetal, o filho atraído “por outra vegetação, a das frases escritas” (CALVINO, 2006a, p. 10).

No entanto, se durante a sua infância o jovem Calvino não percebia que ele também estava buscando, tal como seu pai, uma relação com a natureza, quando já era um escritor consolidado percebe que a literatura viabilizaria essa relação, por serem ambas geradoras de vida, produtoras de significados. Assim, o escritor italiano traça não só a relação entre

³⁷ Filho de cientistas numa família voltada aos estudos científicos, Calvino afirma se sentir a ovelha negra da família por não ter escolhido, conforme seus pais e seu irmão, a área das ciências naturais, tendo optado pela literatura. Em suas palavras: “Sou filho de cientistas: meu pai era agrônomo, minha mãe botânica; ambos professores universitários. Entre meus familiares, só os estudos científicos eram prestigiados; um tio materno era químico, professor universitário, casado com uma química (aliás, tive dois tios químicos casados com duas tias químicas); meu irmão é geólogo, professor universitário. Eu sou a ovelha negra, o único literato da família” (CALVINO, 2006b, p. 27).

literatura e natureza, como também as afinidades entre o seu caminho e o de seu pai, pois que suas escolhas não os levavam mais a trajetos diferentes:

Afinal, que caminho eu buscava senão o mesmo de meu pai, cavado na densidão de outra estranheza, no supramundo (ou inferno) humano? O que buscava com o olhar pelos átrios mal iluminados da noite (a sombra de uma mulher, às vezes, desaparecia ali) senão a porta entreaberta, a tela do cinema a ser atravessada, a página a ser virada que introduz num mundo em que todas as palavras e figuras pudessem se tornar reais, presentes, experiência minha, não mais o eco de um eco de um eco? (CALVINO, 2000a, p. 21).

Tal como seu pai, Calvino também buscava entender a natureza para, ao olhar pelos “átrios mal iluminados da noite”, atravessar essa realidade aparente, de modo que com o simples movimento de virar as páginas de um livro ou de observar a tela do cinema, ele fosse levado a um novo mundo, diferente daquele no qual vivemos. O escritor italiano queria, assim, tornar as palavras reais e presentes, não mais o eco que evoca a coisa propriamente dita. Calvino parece anunciar, então, que, mais do que referenciar a realidade, a linguagem poderia tomar o caráter da própria coisa, constituindo a materialidade da própria palavra, ou seja, a linguagem como corpo, como realidade.

O ponto de contato entre o caminho de Calvino e o de seu pai se refere a uma possível correspondência entre as palavras e as coisas. Ao lembrar que a linguagem do pai era ancorada na natureza, Calvino retoma toda uma tradição que concebia a linguagem como um espaço de mediação e representação harmoniosa da natureza, já que para o pai havia uma correspondência natural entre palavras e coisas. Embora o escritor não entendesse essa relação “como confirmação das coisas e como sinal de posse” (CALVINO, 2000a, p. 21), por pretender que as palavras se tornassem reais, seu pensamento se assemelhava ao de seu pai, por aspirar uma relação com a realidade que somente a literatura poderia criar.³⁸

Calvino parece, dessa maneira, levantar um questionamento já muito presente e muito discutido nos estudos sobre a teoria da literatura: se esta imitaria a natureza. Essa relação entre a arte e a natureza emerge desde o pensamento clássico, no qual poderíamos dizer, de forma bastante generalizada, que a arte estaria subordinada à natureza,³⁹ ou seja, a arte teria a

³⁸ Partindo das diferenças que marcavam uma conflituosa relação com seu pai, Calvino ressalta a principal delas, o interesse pela natureza biológica. Mas, além das considerações sobre a natureza biológica, é importante ressaltarmos também a “natureza *latu sensu*”, que seria sinônimo de realidade e que nos permite desenvolver argumentos sobre a relação entre natureza (realidade) e literatura para Calvino. Evidenciamos, ainda, que o tema da natureza biológica está presente em várias obras calvinianas, como em algumas fábulas do livro *Fábulas italianas*, e em livros como *Marcovaldo ou As estações na cidade* e *Palomar*, entre outros.

³⁹ Luiz Costa Lima, no capítulo “Desembarçar a *mimesis*”, do livro *Mimesis: desafio ao pensamento*, analisa algumas passagens de autores gregos anteriores a Platão a fim de delimitar o campo pré-conceitual da *mimesis* antiga. Ressaltamos, desse capítulo, as considerações tecidas pelo escritor brasileiro sobre a terceira estrofe da

natureza como modelo e a ela se assemelharia. Mas tal relação, se serviu para definir a arte num primeiro momento, continuou em discussão mesmo que para ser contestada, e atingiu um grau máximo de reversibilidade com as vanguardas do século XX, as quais reivindicavam sua própria autonomia. Podemos considerar, nesse sentido, que a presença da natureza e sua relação com a obra de arte, seja por esta afirmar ou negar aquela, seria determinante para a construção do lugar da arte e, mais especificamente, da literatura no pensamento ocidental, já que o princípio da imitação esteve presente na teoria das artes desde as suas origens e, mesmo tendo caído no ostracismo em alguns momentos, sofreu inúmeras transformações ao longo da história.

Diante disso, como não considerarmos também a presença da natureza no pensamento de Italo Calvino, sendo que, nas palavras do próprio escritor, seria a literatura que acabaria lhe dando uma relação com a natureza? A natureza e sua correspondência ao fazer ficcional foram, portanto, determinantes para a formação intelectual de Calvino, ou por negá-la, revelando estar mais interessado naquilo que lhe pareceria contrário ao natural, ou seja, a cidade, o cinema, a literatura, ou por retomá-la, ao acreditar que a literatura devolveria significado à própria natureza sem, contudo, ser uma imitação desta, como nos diz em “O caminho de San Giovanni”.

A relação entre a literatura e a natureza, desde a *Poética*, de Aristóteles, é o caminho mais corrente para se refletir sobre a própria definição da literatura, a qual era comumente entendida como *mimesis*. Para Aristóteles, a epopeia, a tragédia e a comédia se enquadravam nas artes de imitação, sendo que esta capacidade imitativa seria intrínseca ao homem. Entretanto, o filósofo grego já ressaltava que a imitação seria produzida por meio “do ritmo, da linguagem e da harmonia” (ARISTÓTELES, 1973, p. 443), ou seja, a *mimesis* seria mediada pela linguagem, pelo ritmo e pela harmonia para promover o contato do homem com a natureza, não havendo assim uma relação tão imediata, como poderíamos pensar num primeiro momento, entre a literatura e a natureza. Nesse sentido, embora o filósofo grego acreditasse em uma literatura homóloga à natureza, tal definição era “antes homóloga à *natura naturans*, i. e., produtora de formas, que à *natura naturata*, i. e., considerada quanto às formas já produzidas” (LIMA, 2000, p. 25).

“Ode pítica XII”, de Píndaro (521 a.C. - 441 a.C.), pois se a palavra *mimeisthai* já aparecia, ela apreendia o sentido tanto de uma equivalência quanto de uma diferença. Para Costa Lima, quando Píndaro diz que a flauta poderia imitar o grito da Górgona, evidencia-se que o instrumento poderia estabelecer uma correspondência com os sons da medusa, mas ao mesmo tempo manter a sua própria diferença. Diante disso, mesmo entre os antigos, que tinham a *mimesis* como uma imitação da natureza, tal delimitação já permitia contestações.

Segundo Hans Blumenberg (2010), ao apresentar a formulação de que a “arte é imitação da natureza”, Aristóteles definia o conceito de *tékhnē*, que para os gregos resultava no poder de atuação dos homens no real, o qual era entendido não só como “técnica”, mas como “todas as habilidades humanas de operar e configurar, que abrangem o que hoje tão fortemente distinguimos: tanto o ‘artificial’ como o ‘artístico’” (BLUMENBERG, 2010, p. 87). Diante dessas considerações, podemos evidenciar como o legado aristotélico tem sido subvertido ao longo de todos esses anos, já que o próprio filósofo grego não desconsiderava a técnica, o fazer artístico como uma produção artificial, de modo que os artistas não imitariam o que a natureza teria de essencial e perfeito, como consideraram os renascentistas em sua releitura de Aristóteles, mas representariam o que poderia ter acontecido, ou seja, o “possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1973, p. 451).

Embora Aristóteles relacionasse a *mimesis* ao sentido natural, ele invocava a produção de uma ficção verossímil, que estaria no âmbito das possibilidades, de como as coisas poderiam ter acontecido. Diante disso, o filósofo ressaltava a importância da persuasão nas artes imitativas, pois de nada adiantaria ser a arte imitadora da natureza, caso não fosse também persuasiva: “é preciso preferir o que é impossível mas verossímil ao que é possível mas não persuasivo”, pois “um impossível persuasivo é preferível ao não persuasivo, ainda que possível” (ARISTÓTELES *apud* COMPAGNON, 2001, p. 105-106). Aristóteles, assim, já evidenciava o caráter ficcional da arte poética.

Enquanto para Aristóteles a *mimesis* era entendida em sua relação com a natureza, para a modernidade ela se torna “a verossimilhança em relação ao sentido cultural” (COMPAGNON, 2001, p. 102).⁴⁰ O princípio de referencialidade externa foi, portanto, questionado pela literatura moderna, que “insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação” (COMPAGNON, 2001, p. 97).

Ao perpetuar uma incessante ruptura com a tradição, buscando sempre “criar o novo”, tal como denuncia Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade*, a arte contemporânea tende a ser concebida como um jogo autônomo de palavras, no qual há a

⁴⁰ Se optamos por um salto temporal, deslocando a abordagem conceitual de *mimesis* do pensamento aristotélico para a modernidade, esse salto se justifica por não termos por objetivo traçar um panorama sobre a evolução do pensamento da *mimesis*, temática com larga tradição na crítica literária e que exigiria um estudo amplo, dedicado apenas ao assunto, o que não é de nosso interesse com esta dissertação. Nossa pretensão, ao ressaltar a *mimesis* para Aristóteles, consiste em evidenciar como tal conceito tem sido deturpado e simplificado ao longo dos anos. Além disso, o nosso interesse maior é o de verificar como esse conceito ainda é necessário para se pensar o lugar da arte na contemporaneidade e, em especial, em como essa discussão articula-se à obra literária de Italo Calvino, que é nosso objeto de estudo.

perda da função representativa e referencial em função de sua autorreferencialidade: “O modernismo, então, se torna a procura de uma arte-objeto pura, autorreferida” (BERMAN, 1986, p. 29). É diante desse quadro que a arte contemporânea chega a um impasse, por acreditar que a autonomia da arte deve acarretar numa exclusão do mundo, não havendo, portanto, possibilidade de conciliação entre elas. Esta seria, portanto, a armadilha preparada pela própria modernidade para si mesma, conforme anuncia Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*.

Nessa perspectiva, reconsiderar o estatuto da *mimesis* é fundamental para se contornar tal armadilha, pois, ainda que a poética da modernidade tenha rompido com qualquer perspectiva sublimadora da linguagem – sobretudo com Charles Baudelaire, ao mostrar que a lírica também pode abordar temas triviais e cotidianos –, esta mesma modernidade buscou romper com qualquer relação com o mundo exterior, mesmo que, para se firmar como uma obra inédita – que rompa com a tradição e estabeleça o novo –, ela conserve “um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza” (LIMA, 2000, p. 56).⁴¹ Diante disso, por mais conflituosa e complexa que seja a relação entre literatura e mundo/natureza, aquela só se mantém porque pode ser reconhecível, pois mesmo ao criar um mundo ficcional, este, de alguma maneira, estará ancorado na realidade, por exemplo, pela própria linguagem.

Calvino, por sua vez, não rompe totalmente com o mundo, com a natureza, como vimos em seu ensaio “O caminho de San Giovanni”, pois, a seu ver, a literatura moderna procuraria uma relação inovadora com a natureza, no sentido de serem *estruturalmente* equivalentes. Ao trazer à superfície da memória lembranças de seu pai, Calvino percebe que eles buscavam adentrar em outros mundos, em mundos que acabariam se assemelhando pela necessidade de confrontar o “que resta fora”; o pai, com o intuito de resgatar cada coisa daquele mundo já perdido, o mundo natural, enquanto o filho, pela entrada no mundo da literatura, percebia que as palavras se tornavam reais. Ou seja, conforme o pensamento calviniano, pela própria capacidade produtora da literatura de criar outras realidades, a palavra se tornaria a própria natureza e não mais a imitação de uma natureza perdida:

Mas o que movia meu pai a cada manhã pelo caminho de San Giovanni acima – e a mim abaixo, pelo meu caminho –, mais que o dever de proprietário laborioso, ou o

⁴¹ A tese defendida por Luiz Costa Lima em seu livro *Mimesis: desafio ao pensamento* é a de reconsiderar o conceito de *mimesis* na modernidade, buscando “diminuir o divórcio com o mundo, acentuado com a tradição da negatividade, a que pertencem a poesia pós-mallarmiana e a pintura não figurativa” (LIMA, 2000, p. 21).

desprendimento de inovador de métodos agrícolas – e o que movia a mim, mais que as definições daqueles deveres que aos poucos iria me impor –, era a paixão feroz, dor de existir – o que mais podia nos impelir, ele a subir pragais e bosques, eu a me entranhar num labirinto de muros e papéis escritos? –, confronto desesperado com o que resta fora de nós, desperdício de si em oposição ao desperdício geral do mundo (CALVINO, 2000a, p. 26).

Esse confronto desesperado com o que resta fora impelia pai e filho, pela paixão com a qual executavam seus respectivos trabalhos – o pai se entranhando em bosques e o filho nos labirintos da escrita –, para que pudessem desvendar os mistérios da natureza, no caso do primeiro, e traçar sua relação com esta como modelo para a arte, como pretendia o filho. Calvino, então, reconhece haver certa relação entre a literatura e a natureza, mas não uma relação mediada pelo princípio da imitação – entendimento que, como vimos, se inicia com Aristóteles e se dissemina até o século XVIII,⁴² ao tentar explicar o processo de criação artística como imitação da natureza –, e sim proporcionada pela capacidade de produção e criação conferida tanto à natureza quanto à literatura. Rompendo com o princípio representativo da arte como imitação da natureza, a poética da modernidade, ao enfatizar suas próprias diferenças, não pretende simplesmente estender seu domínio ao âmbito do real, mas deseja abarcar também temas insólitos, buscando criar formas, imagens e realidades próprias.

Se, como vimos, a modernidade busca sempre se diferenciar do já dado, pretendendo ser mutante ao explorar novas formas, o conceito de *mímesis* nesse contexto inclui essa principal característica da modernidade, de modo que a metamorfose da *mímesis*, além de significar a mudança no seu próprio entendimento, revela também a sua capacidade de metamorfose, ou seja, *mímesis* que engendra mudanças, possibilidade de transformação, e que mesmo conservando rastros de semelhança com o mundo real se propõe como um ato dialético entre o “velho” e o “novo”, entre o semelhante e o diferente. Esse movimento dialético conferiria à *mímesis* um caráter dinâmico e mutável, tal como considera Luiz Costa Lima em seu *Mímesis e Modernidade*:

A *mímesis* diz, portanto, de uma decisão que nos define. Ser capaz de *mímesis* é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos e, da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser, i.e., uma forma, que nos acompanharia além da destruição da matéria. Como o próprio do contemporâneo é ser mutável, o próprio da conquista da forma é fixar esta dinâmica no produto, a obra poética, que a apresenta. Como decisão, *mímesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre

⁴² Vale ressaltar, contudo, que a *mímesis* foi abominada durante a primeira fase do romantismo alemão, sobretudo com Novalis e os irmãos Schlegel, os quais defendiam que a poesia é a expressão de uma individualidade. A expressão subjetiva não seria mais imitação objetiva de um objeto, sendo que a palavra começaria a se “soltar” do referencial externo.

mutante. O ato da *mimesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança. (LIMA, 1980, p. 3).

Com a definição acima apresentada, acreditamos que o próprio fazer mimético é explorado na obra *As cosmicômicas* desde a construção do protagonista da série, um ser fragmentado, metamorfoseante, ou seja, um personagem que por si só já é um ser mimético: Qfwfq é uma permanência – durante toda a obra, durante toda a evolução do universo –, sempre mutante. O protagonista d’*As cosmicômicas* é, assim, uma testemunha ocular que confirma, com um extravagante relato, cada evolução do universo por ter vivido sob diferentes formas, já que participou da vida celular, animal, humana:

Protagonista das “Cosmicômicas” é sempre um personagem, Qfwfq, difícil de definir, porque dele não se sabe nada. Não é nem ao menos dito que seja um homem: provavelmente podemos considerá-lo tal do momento no qual o gênero humano começa a existir; com maior evidência resulta que participou ao longo da vida animal (como dinossauro, entre outros). Antes, ainda, não vem nunca claramente dito quem era e como era, mas somente que existia, que estava ali. Quantos anos tinha? Dado que não há acontecimento de milhões ou de bilhões de anos que não tenha assistido, se deve calcular que tem mais ou menos a idade do universo. Basta que o discurso toque de leve a formação do sistema solar ou os cataclismos geológicos, ei-lo a começar a contar que existia também ele (CALVINO, 2008, p. 1301).⁴³

Se a composição do próprio nome Qfwfq anuncia tanto uma relação com uma fórmula matemática quanto uma combinação, impronunciável, de letras, tal nome concentra em si a linguagem em sua potência, capaz de gerar inúmeras histórias por sua característica incessante de permutabilidade e combinação. Assim como o protagonista cosmicômico viveu a constituição das mais diversas formas físicas, seu nome encerra em si “a constituição de cada palavra, sua mutação, seu anacronismo, concentrando em si mesmo, nesse seu nome sem sentido, nem nome próprio nem substantivo comum, a existência de toda a linguagem” (SIGRIST, 2012, p. 239).

Nos contos d’*As cosmicômicas* a relação entre o homem e o mundo e, mais especificamente, entre o protagonista de nome impronunciável e o seu mundo ainda em formação é sempre mediada pela linguagem, já que Qfwfq se vale de qualquer recurso para se expressar, “como se somente a linguagem escrita [...] pudesse realmente explicar o que havia

⁴³ “Protagonista delle ‘Cosmicomiche’ è sempre un personaggio, Qfwfq, difficile da definire, perché di lui non si sa nulla. Non è nemmeno detto che sia un uomo: probabilmente possiamo considerarlo tale dal momento in cui il genere umano comincia a esistere; con maggiore evidenza risulta che ha partecipato a lungo della vita animale (come dinosauro, tra l’altro). Prima ancora, non ci viene mai chiaramente detto chi era e com’era, ma solo che c’era, che era lì. Quanti anni ha? Dato che non c’è avvenimento di milioni o di miliardi di anni fa cui non abbia assistito, si deve calcolare che ha più o meno l’età dell’universo. Basta che il discorso tocchi di sfuggita la formazione del sistema solare o i cataclismi geologici, eccolo saltar su a raccontare che c’era anche lui.”

se passado em sua ausência” (SIGRIST, 2012, p. 215). A percepção mimética seria, assim, sempre motivada pela própria palavra e não necessariamente pela pretensão imitativa conferida à *mimesis*.

A linguagem é tomada, nesse sentido, tanto como ponto de partida das histórias cosmicômicas quanto como referência ao cosmo de Qfwfq, de modo que seria a palavra a lhe permitir experimentar as constantes metamorfoses do universo, bem como a entender e a se adaptar a tais fenômenos. Assim, no conto “Ao nascer do dia”, Qfwfq, ao narrar sua vida familiar em um tempo no qual não havia luz e tudo era “uma escuridão danada” (CALVINO, 1992, p. 23), relembra que não havia como calcular o tempo, “dado que no escuro não [dispunha] de pontos de referência” (CALVINO, 1992, p. 24). Mas, mesmo sem pontos de referência que lhe permitissem calcular o tempo, ele já usava a linguagem para corroborar a sua existência: “preferíamos deixar os séculos correrem como se fossem minutos; não nos restava senão esperar, mantermo-nos cobertos o maior tempo que pudéssemos, cochilar, trocar umas palavras de vez em quando para estarmos certos de que continuávamos ali” (CALVINO, 1992, p. 24).

A linguagem e a constante associação do mundo cosmicômico à página de um livro são temas marcantes em várias cosmicômicas, evidenciando que, mesmo num contexto que se quer como um “vazio”, como um “nada”, somente a linguagem pode servir de referência para a compreensão, seja do cosmo de Qfwfq, seja das disparidades lançadas por Calvino em sua obra. Em “Ao nascer do dia”, por exemplo, as metamorfoses do universo dizem respeito à solidificação dos planetas e ao aparecimento da luz, com a divisão do dia e da noite, a separação da luz e da escuridão, e, conforme a grande mudança acontecia, as palavras se carregavam de sentido e significado, correspondendo às sensações experimentadas:

Senti – não me recordo se dormindo ou já desperto – a exclamação de nosso papai: “Algo está nos tocando!”, uma expressão sem significado (dado que antes disso nada havia tocado em nada, podemos estar certos) mas que adquiriu um significado no instante exato em que foi dita, ou seja, significou a sensação que começávamos a experimentar, levemente nauseante, como uma lâmina de lodo que passasse por baixo de nós, plana, e sobre a qual parecêsemos quicar (CALVINO, 1992, p. 26).

Qfwfq, portanto, usa a linguagem para se expressar, para entender o mundo, para, ao dizer uma palavra, fazer a coisa surgir em seu universo, de modo que, se não havia ainda um mundo exterior do qual pudesse se valer como referência, restava-lhe somente dizer, se comunicar:

Mas quando não podemos fazer coisa nenhuma por falta do mundo exterior, o único fazer que podemos nos permitir dispondo de pouquíssimos meios é aquele tipo de fazer especial que é o dizer. Em suma, eu era impelido a dizer; o meu estado de desejo, meu estado-movimento-desejo de movimento-desejo-amor impelia-me a dizer, e já que a única coisa que eu tinha a dizer era eu mesmo, era impelido a dizer eu mesmo, isto é, a me expressar (CALVINO, 2007a, p. 201-202).

Calvino, então, n'*As cosmicômicas*, mais do que referenciar o mundo, abarca também a própria linguagem como referência de sua ficção, permeando tal tema em vários contos cosmicômicos, inclusive naqueles que compõem outros volumes da série, como pudemos observar no fragmento acima, retirado do conto “Priscilla”, que integra o livro *T=zero* e que evidencia como a linguagem é tratada como precedente a qualquer coisa, ou seja, a linguagem sendo sempre o objeto de referência dela mesma. Tal seria, a nosso ver, a principal característica da *mimesis* ressignificada na modernidade, a *mimesis* da produção, como denomina Luiz Costa Lima, que mesmo se ancorando no mundo exterior envolve ainda “uma cena produzida pela própria tessitura verbal” (LIMA, 1980, p. 160): “o diferencial da *mimesis* da produção está na transformação das referências com que a obra é recebida em referências que nela mesma se constituem, transformação portanto efetuada pela própria linguagem” (LIMA, 2000, p. 321).⁴⁴

Ao transferir suas referências para a linguagem, Calvino coloca em evidência, no centro de sua narração, os signos, os traços, as palavras, derivando assim suas histórias cosmicômicas da própria linguagem. Nesse sentido, podemos afirmar, com Mario Barenghi, que há nos personagens calvinianos uma constante “vontade de comunicar” (BARENGHI, 2007a, p. 48), característica essa que se apresenta em outras de suas obras literárias, mas que acreditamos se define em *As cosmicômicas*, quando a linguagem é usada como a única forma capaz de explicar os acontecimentos de um mundo em formação mesmo quando esta ainda não existia. O cosmo de Qfwfq se constitui, assim, paralelamente à criação da linguagem.

Para Barenghi, “os personagens de Calvino se exprimem, antes que com palavras, usando objetos e combinações de objetos, que vêm investidos de significados particulares, obrigados a tornarem-se portadores de uma mensagem, como logógrafos ou ideogramas” (BARENGHI, 2007a, p. 49).⁴⁵ Essa vontade de comunicação decorre de contextos os mais adversos, como, por exemplo, quando os personagens d'*O castelo dos destinos cruzados* se

⁴⁴ Luiz Costa Lima diferencia duas formas de *mimesis*: a *mimesis* da representação, a qual procura dissimular qualquer marca de diferença para que a obra de arte se confunda com uma cena do real, e a *mimesis* da produção, que, ao contrário, enfatiza seus traços de diferença em relação ao real.

⁴⁵ “[...] i personaggi di Calvino si esprimano, anziché con parole, tramite oggetti e combinazioni di oggetti, che vengono investiti di significati particolari, forzati a divenire portatori di un messaggio, come logogrammi”.

encontram mudos por algum motivo desconhecido e, para se comunicarem, jogam com o baralho de tarô, ou então quando, em *As cidades invisíveis*, o viajante Marco Polo, mesmo antes de aprender a língua tártara, descreve as cidades por ele visitadas para o imperador Kublai Khan recorrendo a mímicas e ao uso de objetos para se expressar.

O impulso de comunicar será, no entanto, ainda mais explorado nos contos cosmiômicos, nos quais as condições exteriores são as mais hostis. A narração de Qfwfq se situa num espaço vazio, neutro, e por mais escassos que fossem os recursos que poderiam viabilizar a comunicação do protagonista proteiforme, ele sempre recorria a algo que permitisse sua expressão. Assim, no conto “Priscilla”, por exemplo, no qual Qfwfq ainda é uma célula, ele se vale de seus cromossomos como sua linguagem, evidenciando, nesse contexto de re-produção, uma explícita analogia com a natureza: “Como linguagem, eu tinha todas aquelas bagatelas ou palitinhos chamados cromossomos, portanto bastava repetir aquelas bagatelas ou palitinhos para repetir a mim mesmo, claro, para repetir a mim mesmo como linguagem” (CALVINO, 2007a, p. 202).

Se o código genético foi usado por Qfwfq para efetivar a sua comunicação, outros meios serão ainda lançados por esse narrador, mesmo aqueles que foram deslocados no tempo, para que possa se comunicar. Em “Os anos-luz”, o cômico personagem manuseará cartazes para interagir com seres de outras galáxias. Nesse conto, Qfwfq se encontra numa situação de comunicação direta com o passado, pois ele vê, primeiramente, um cartaz com o escrito “Eu te vi” provindo de uma galáxia que via “o que sucedia aqui com cem milhões de anos de retarde” (CALVINO, 1992, p. 127).

Preocupado que sua imagem pudesse ser prejudicada por algo que havia feito uma única vez, acontecimento lembrado pelos dizeres do cartaz “Eu te vi”, Qfwfq, impelido a comunicar e esclarecer o mal-entendido, inicia a escrita de uma série de cartazes em resposta a esse primeiro, visando se comunicar com os seres galácticos e comprovar “a única verdade possível sobre [si] mesmo” (CALVINO, 1992, p. 140):

Naturalmente estava em condições de explicar tudo o que havia ocorrido, ou como havia podido acontecer, e de tornar compreensível, se não de todo justificável, o meu modo de agir. Pensei responder imediatamente também com um cartaz, empregando uma fórmula defensiva como DEIXE-ME EXPLICAR ou, antes, QUERIA VER VOCÊ NO MEU LUGAR, mas isso não teria bastado e a explicação a dar seria certamente muito longa para uma escrita sintética que se mantivesse legível a tamanha distância (CALVINO, 1992, p. 128).

Considerando que a melhor conduta seria simplesmente fingir que nada havia acontecido, Qfwfq decide responder ao cartaz com um indiferente “E daí?”, pois se outros

seres tinham por costume observá-lo, eles veriam também as outras atitudes de Qfwfq, as quais mudariam qualquer visão negativa que se pudesse ter dele. Enquanto aguardava uma resposta ao seu cartaz que confirmasse uma mudança de opinião a seu favor, o protagonista de nome impronunciável foi surpreendido ao “ver novos cartazes com o EU TE VI aparecerem em outras constelações” (CALVINO, 1992, p. 131). Calculando que a referência ao “eu te vi” sempre se remetia ao episódio que tentara esconder, Qfwfq, “a cada um daqueles EU TE VI respondia com cartazes nos quais escrevia com desdenhosa indiferença algo como É MESMO? ou PARABÉNS! ou ainda NÃO DOU A MÍNIMA” (CALVINO, 1992, p. 131).

Nessa incessante falta de comunicação, o nosso narrador percebe que a única forma de alterar uma visão errônea a seu respeito seria se também fosse visto em outros momentos que revelassem a sua “verdadeira imagem” (CALVINO, 1992, p. 132). Tranquilo em relação às suas últimas atitudes, Qfwfq espera centenas de milhões de séculos até que a sua imagem chegasse a outras galáxias e até que a resposta a essa sua imagem chegasse até ele, para finalmente ver escrito num cartaz:

TRA-LÁ-LÁ-LÁ. Apenas isto: TRA-LÁ-LÁ-LÁ. No momento em que havia expressado a essência de minha personalidade, com evidência palmar e sem risco de equívocos, no momento em que dera a chave para interpretarem todos os gestos de minha vida passada e futura e para dela extraírem um juízo global e equânime, quem tinha não só a possibilidade mas ainda a obrigação moral de observar o quanto eu fazia e tomar nota disso, que havia afinal observado? Nada que valesse a pena, não se dera conta de coisa alguma, não havia notado nada de particular (CALVINO, 1992, p. 134).

Outros cartazes foram aparecendo e, para cada nova mensagem, Qfwfq identificava a qual ocasião aquela mensagem se correspondia, de modo que, por mais que os comentários se referissem a particularidades insignificantes, eles acabavam conservando alguma atitude do protagonista cosmicômico, gerando sempre um eco daquilo que ele fazia. Assim, qualquer tentativa de explicação era sempre desastrosa, embaraçada, de modo que mesmo na mais absoluta “vontade de comunicar”, através dos cartazes, com o intuito de construir uma imagem positiva a seu respeito, Qfwfq fracassava numa incessante incomunicabilidade.

Nesse sentido, a linguagem, como vimos nos contos “Ao nascer do dia” e “Os anos-luz”, é mote de reflexão para se pensar o cosmo, o universo em sua criação, sendo uma constante metáfora para que Qfwfq consiga descrever o seu mundo, um mundo metamorfoseante e tão diferente do que conhecemos. Em *As cosmicômicas*, a *mimesis* é readquirida por Calvino ao pretender abordar uma imagem cósmica sob uma nova perspectiva, ao aliar as linguagens científica e literária numa ambiência cômica como forma

de se requerer algo a mais da literatura, como proclama o próprio escritor italiano em seu texto “O desafio ao labirinto”: “Hoje, começamos a requerer da literatura alguma coisa a mais que um conhecimento da época ou uma mimese dos aspectos externos dos objetos ou daqueles internos da alma humana. Queremos da literatura uma imagem cósmica” (CALVINO, 2009d, p. 116).

A *mimesis* tramada nesse contexto calca-se, portanto, na própria escrita e em sua potencialidade narrativa, remetendo sempre à própria palavra, num encaixe permanente de discursos, histórias, livros. Diante disso, a *mimesis* ressignificada em Calvino se basearia em sua escrita fragmentada, ou seja, no mundo cosmicômico que se inicia sempre a partir de fragmentos científicos; em sua opção por uma escrita cômica e irônica para intervir sobre as coisas do mundo; e em um entrecruzamento dos tempos passado, presente e futuro, não respeitando linearidades cronológicas nem tendências científicas anunciadas nos *incipits* de cada conto. A preocupação de Calvino, pois, “está em reinventar a história do mundo abrindo possibilidades de contá-la de diversas formas, provocando choques entre elas, fazendo a linguagem acontecer, agir no universo sob diferentes ângulos, escamoteando sua sisudez, até não conseguir mais dela escapar” (SIGRIST, 2012, p. 239).

Diante dessa perspectiva, entendemos que a *mimesis* é tratada na literatura calviniana como simulação, jogo, técnica e artifício, propondo uma literatura que, além de deformar, transforma e cria novas formas, instaurando uma realidade sempre nova; ou uma literatura concebida como *antiphysis*, segundo considera Luiz Costa Lima em seu texto “A antiphysis em Jorge Luis Borges”.⁴⁶ Assim, se a literatura enquanto *physis* tinha por alvo de representação a natureza, estabelecendo um relacionamento de semelhança com esta, a literatura como *antiphysis*, por sua vez, enfatiza a palavra, a linguagem, supondo que a *mimesis* se realiza na superfície de sua escritura.

No conto cosmicômico “Um sinal no espaço”, ao narrar a criação do nosso universo, o protagonista Qfwfq revela-nos a presença de uma natureza que vai se constituindo com signos e sinais, tal como uma página em branco. Objetivando mensurar o tempo que o sol leva “para realizar uma revolução completa da Galáxia” (CALVINO, 1992, p. 35), o protagonista de nome impronunciável faz um sinal no espaço, mas como ainda “não havia nada que pudesse distinguir-se de nada” (CALVINO, 1992, p. 35), o seu sinal acaba se tornando uma representação originária, produzido pela imaginação e vontade de Qfwfq de se expressar:

⁴⁶ Luiz Costa Lima ressalta que o seu estudo sobre a “Antiphysis em Jorge Luis Borges” foi anterior ao que depois veio chamar *mimesis* da produção. No entanto, como todo pensamento segue uma evolução, acreditamos que se o entendimento da *physis* se relacionaria a uma *mimesis* da representação (conforme nomenclatura de Costa Lima), a *antiphysis* se relacionaria à *mimesis* da produção.

[...] naquela época não havia exemplos aos quais referir-me para saber se o fazia igual ou diverso de outro, não havia coisas que se pudessem copiar, nem mesmo uma linha reta ou curva que fosse, não se sabia o que era, nem um ponto, uma saliência ou reentrância. Tinha a intenção de fazer um sinal, isto sim, ou seja, tinha a intenção de considerar sinal uma coisa qualquer que me ocorresse fazer, donde tendo eu, naquele ponto do espaço e não em outro, feito algo com a intenção de fazer um sinal, resultou em verdade que acabei fazendo um sinal (CALVINO, 1992, p. 36).

A inexistência de algo que se pudesse copiar faz do sinal de Qfwfq único, constituindo-o como o termo de comparação para todos os futuros sinais, os quais deveriam imitar o primeiro. A possibilidade de criação do sinal admitiu, portanto, o surgimento de todas as outras coisas a se formarem no universo, ou seja, a presença do sinal permitiu que “o sentido da visão [começasse] em nosso mundo, e conseqüentemente também a vida” (CALVINO, 1992, p. 40), tornando-se referência e modelo para todas as outras criações. O protagonista das cósmicas é, nesse sentido, como um deus, capaz de produzir e criar seus próprios sinais sem, contudo, imitar outro preexistente.

Assim, ansioso por reencontrar sua criação, sua obra, Qfwfq, que “na garupa da Galáxia percorria os anos-luz corcoveando sobre órbitas planetárias e estelares como na sela de um cavalo” (CALVINO, 1992, p. 39), teve o desgosto de encontrar, no lugar do seu sinal, “um esfregaço informe, uma abrasão do espaço, deteriorada e carcomida” (CALVINO, 1992, p. 39). Além de ter o seu sinal destruído, Qfwfq percebe também que outros sinais foram feitos por um certo Sr. Kgwgk, “tipo despeitado e roído pela inveja, que num impulso vandálico havia apagado [o] sinal e depois tentara com grosseiro artifício fazer um outro em seu lugar” (CALVINO, 1992, p. 40). O primeiro sinal criado, aquele que “havia nascido antes do início de todas as formas” (CALVINO, 1992, p. 42), foi copiado, imitado por outros seres, mas para o herói calviniano qualquer sinal semelhante, copiado do seu, seria tosco, “impreciso e absurdamente pretensioso” (CALVINO, 1992, p. 40).

O sinal de Kgwgk, por ser meramente imitativo, é apenas uma cópia imprecisa, diferentemente das outras formas do mundo que surgiram após o sinal de Qfwfq, pois, embora pudessem partir da marca do protagonista como ponto de referência, conseguiram, por sua vez, questioná-la, ressaltando assim seu próprio aspecto de originalidade. Essa relação estabelecida pelos sinais no conto de Calvino nos faz refletir sobre a própria relação da arte com a natureza, pois se a arte clássica esteve, durante muito tempo, marcada pelo axioma de representar e imitar as coisas naturais e reais, a arte moderna questionaria a confiança na *physis* e se basearia na própria linguagem (situação que parece ser corroborada pelo conto “Um sinal no espaço”, já que o sinal de Qfwfq, surgido antes da natureza, passa a servir de

referência para a imitação, ou seja, tal como fez o Sr. Kgwgk, deve-se imitar o sinal, o signo, a palavra, e não mais a natureza).

Após considerar alguns contos cosmicômicos, entendemos que a obra *As cosmicômicas* parte do signo, da própria palavra como seu referencial confirmando, portanto, uma ideia de metamorfose no pensamento conceitual da *mimesis*, pois se, para o pensamento clássico, a natureza era o referente, na contemporaneidade temos palavras como referencial de palavras, numa espécie de *mimesis* intertextual, pois “a língua é [...] sempre necessitada de si mesma, mimética de si mesma [...]. As metamorfoses da linguagem são refletidas no mimetismo da *phýsis*, e é talvez nesse sentido que entre linguagem e natureza a barreira epistemológica não seja insuperável” (CARRERA, 2010, p. 47).⁴⁷

Diante disso, podemos considerar que a literatura calviniana dissolve o real, tomando-o como limite entre o possível e o impossível e rompendo com qualquer correspondência que poderia se estabelecer com a *phýsis*, pois a literatura, como *antiphýsis*, desagrega referências e identificações e “passa a significar multiplicação de falsas correspondências” (LIMA, 1980, p. 239). Assim, para Luiz Costa Lima:

A ficção tramada neste contexto [...] faz-se vida simulada, invenção da vida impossível e não da que poderia ter sido. Esta ficção não remete, sequer como instância mediatizada, a formas de existência, mas sim a um encaixe de ficções, livros dentro de livros, comentários ficcionais a textos também ficcionais, onde figuras muitas vezes reais [...] remetem a diálogos ficcionais e relatos ficcionais fingem-se relatos do real (LIMA, 1980, p. 241).

Temos, então, que a literatura produz simulacros, os quais, por gerarem dissimilitude, perversão e desvio, potencializam o falso a fim de produzir um efeito, diferentemente do que pretendia Platão ao considerá-los cópias de terceiro grau por não buscarem semelhança com a Ideia, mas com a primeira cópia desta Ideia.⁴⁸ Essa revalorização dos simulacros – os quais definem o próprio caráter ficcional ao permitir a criação de mundos (im)possíveis pelos jogos de linguagem – foi apresentada por Gilles Deleuze (2007) em “Platão e o simulacro”, ao propor reverter o platonismo e afirmar os direitos dos simulacros entre os ícones ou as cópias.

⁴⁷ “La lingua è [...] sempre bisognosa di se stessa, mimetica di se stessa [...]. Le metamorfosi del linguaggio sono rispecchiate nel mimetismo della *phýsis*, ed è forse in questo senso che tra linguaggio e natura la barriera epistemologica non è insormontabile”.

⁴⁸ Sobrepondo o discurso filosófico ao discurso literário, Platão, a partir de sua teoria dos mundos inteligível e sensível, expulsou o poeta da sua cidade ideal (no Livro X d’*A república*, Platão confirma a expulsão dos poetas, a qual já havia sido anunciada no Livro III) afirmando que, como o poeta estaria ligado aos sentidos e às paixões, ele não levaria o homem à Verdade. O poeta, como um imitador vulgar, expressaria a sua arte a partir da cópia da cópia, conforme a teoria platônica dos “Três Leitões”, ou seja, se o carpinteiro faz uma cama, por exemplo, vislumbrando a cama ideal, aquela que estaria no mundo inteligível, o poeta imitaria a cama do carpinteiro, que já é uma cópia, e a sua obra resultaria, pois, num simulacro que está “três graus abaixo da Verdade”.

Deleuze define a modernidade, assim, pela potência do simulacro, já que “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto *o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*” (DELEUZE, 2007, p. 267, grifos do autor). Ao simulacro cabe, portanto, a força produtiva e geradora das artes que têm o “falso como potência” (DELEUZE, 2007, p. 268), ou seja, a partir da ficção, criam-se vidas e mundos simulados e, por mais que estes pareçam semelhantes aos reais, “o Mesmo e o Semelhante tornam-se simples ilusões” (DELEUZE, 2007, p. 270).

O fazer artístico, pois, se define como potência do falso, como puro artifício, cuja relação deixa de ser mediada pelo natural e passa a ser estabelecida pela técnica empregada em sua produção, pela potência da ficção. Diante disso, podemos concluir com Blumenberg que, “entre a natureza e a técnica, não há mais uma fronteira definida, [...]: a ‘arte’ é a natureza por outros meios” (BLUMENBERG, 2010, p. 111). A literatura seria, assim, *estruturalmente* equivalente à natureza, por sua capacidade de criar outros mundos, pois “*a poesia não é apenas uma imitação da criação e da natureza do real senão que também do possível*” (BLUMENBERG, 2010, p. 132, grifos do autor). Tal foi a estratégia utilizada por Calvino em *As cosmiômicas*, na qual toma, como matéria de sua criação, a imaginação. Diante disso, por mais que o escritor italiano recorra a dados do real e da ciência para escrever seus contos, ele desvia e deturpa tais lógicas buscando produzir “coisas que não são”, simulando “fatos que não aconteceram” e perpetuando um diálogo constante com a própria literatura.

A literatura calviniana supera, pois, o tradicional axioma de que a arte é imitação da natureza, ao buscar a sua simulação. Dessa forma, o escritor italiano parece alcançar uma relação muito mais afortunada com a natureza, pois, através da literatura, ele se coloca como um “alter deus” que pode fundar uma “natura altera” (BLUMENBERG, 2010, p. 131), para usarmos os termos mencionados por Blumenberg em “‘Imitação da natureza’: contribuição à pré-história da ideia do homem criador”, tornando, pela linguagem, tudo mais verdadeiro, possível e perfeito, como considerou Calvino em “O caminho de San Giovanni”, pois “a obra de arte não mais quer *significar* algo; ela quer *ser* algo” (BLEMENBERG, 2010, p. 134). A *mimesis*, nesse sentido, é transferida à própria palavra, já que esta não seria um eco, mas a coisa em si; desse modo, a palavra não estaria simplesmente a serviço da realidade, mas se tornaria também real.

A arte e, conseqüentemente, a literatura, como *antiphysis*, ao superar a representação imediata do real, busca, por meio do jogo,⁴⁹ criar um universo próprio, uma outra realidade, distanciando-se do postulado da imitação da natureza, pois o jogo cria um sistema próprio de regras combinando em si as ideias de limite, liberdade e invenção. Assim, pelo viés do jogo, o texto poderia criar um mundo próprio que, em muitos aspectos, divergiria da vida real ao propor uma “suspensão sobre a realidade”, conforme considera Roger Caillois em *Los juegos y los hombres*.

Nesse sentido, ao suspender a necessidade de referenciar o mundo externo e real, o jogo cria um universo fechado centrando-se, muitas vezes, em si mesmo. O jogo, então, se definiria para Hans-Georg Gadamer (1997) como “o próprio modo de ser da obra de arte” (GADAMER, 1997, 174), já que ele tem uma natureza própria, isto é, funda sua própria natureza a partir das regras e restrições impostas. Diante disso, poderíamos pensar na própria literatura de Calvino, em sua obra *As cosmicômicas*, como jogo,⁵⁰ pois ao se valer de regras – como o próprio postulado científico no qual se baseia para continuar criando e escrevendo seus contos – trata a literatura como um universo fechado em si mesmo, fechado na própria linguagem, buscando uma maior proximidade com o caráter experimental da arte e da ciência, ao partir de uma para criar a outra e vice-versa.⁵¹

Nessa lógica, há sempre a imprevisibilidade e o elemento de surpresa marcando o jogo e, conseqüentemente, a literatura que se vale da ordem do jogo, já que este vive de suas potencialidades, criando um universo onde tudo pode acontecer. Ao jogar, o jogador deve aceitar as regras do jogo, adentrando, muitas vezes, num outro princípio e ordenamento das regras, pois assume o comportamento de aceitar o jogo como um outro mundo e não mais como um simples objeto: “O modo de ser do jogo não permite que quem joga se comporte em relação ao jogo como em relação a um objeto. Aquele que joga sabe muito bem o que é o jogo

⁴⁹ Ressalta-se, entretanto, que o jogo não é necessariamente algo autossuficiente, embora os estudos sobre o jogo o definam, muitas vezes, como um universo fechado. Ao longo deste trabalho, entretanto, nos propomos a refletir sobre o jogo entre “formas do mundo e formas da linguagem”, pois como nos diz Calvino, “não devemos esquecer que os jogos, dos infantis aos dos adultos, têm sempre um fundamento sério: são sobretudo técnicas para treinamento de faculdades e atitudes que serão necessárias na vida” (CALVINO, 1993a, p. 75).

⁵⁰ A interface entre a literatura e o jogo teve seu auge na produção calviniana durante o seu ingresso no grupo literário-matemático Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle* – Ateliê de Literatura Potencial), o qual defende uma escrita determinada pela aplicação meticulosa de regras para a criação de obras literárias.

⁵¹ Embora o discurso científico marque a obra *As cosmicômicas*, mesmo que seja usado em alguns contos como inspiração para o desenrolar da imaginação e da ficção, não nos aprofundaremos aqui nas relações entre literatura e ciência, tema este que poderia gerar um novo estudo da poética calviniana. Além disso, não podemos nos esquecer que Calvino era um escritor, curioso por qualquer manifestação do conhecimento, e não um cientista, como nos alerta Esther Calvino: “Já se falou muito dos seus interesses pela ciência. Mas é preciso esclarecer: não era um cientista [...] o que lhe interessava era o mistério do universo, não a ciência enquanto tal” (CALVINO, Esther *apud* FRITOLI, 2012, p. 142).

e que o que está fazendo é ‘apenas um jogo’, mas não sabe o que ele ‘sabe’ nisso” (GADAMER, 1997, p. 175).

A mesma postura assumida pelo jogador é assumida pelo leitor de uma obra ficcional, o qual deve aceitar deliberadamente as regras da obra, por mais que as reconheça como fantasiosas ou impossíveis. No caso d’*As cosmicômicas* – que ao tratar de uma temática puramente ficcional e que não se inclui na lógica do que poderia ter acontecido na vida real, tal como considerava Aristóteles – pode parecer difícil que o leitor assumira o pacto de leitura exigido. No entanto, os contos cosmicômicos apresentam uma regra interna tão rigorosa (característica do jogo) que levam o leitor a adentrar nesse outro mundo criado por Calvino e seu protagonista que viaja no tempo e, ao experimentar esse jogo, ele acaba sendo arrebatado. Por mais que a temática retratada n’*As cosmicômicas* baseie-se no impossível, em muitos aspectos assumindo características em comum com a literatura fantástica, a obra mostra-se extremamente persuasiva, sendo preferível àquela não persuasiva mas possível segundo as regras da realidade, como muito bem observou Aristóteles em sua *Poética*.

Diante disso, é importante considerarmos que o fantástico, para a cultura italiana e conseqüentemente para Calvino, implica “uma tomada de distância, uma levitação, a aceitação de uma lógica outra que leva para objetos outros e nexos outros, diversos daqueles da experiência diária” (CALVINO, 2009I, p. 256-257). O escritor italiano busca, assim, criar em *As cosmicômicas* um mundo pautado sob outra lógica, baseado em outras regras, as quais incluem o considerado inverossímil ou inexplicável, pois sua intenção é “representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos” (CALVINO, 2004a, p. 10-11). O fantástico tem, nesse sentido, a pretensão de representar a própria imaginação.

Se os contos cosmicômicos apresentam um tom fantástico, acreditamos que o fantástico dessa obra é determinado pelo “desenvolvimento de uma lógica cujas regras, cujos pontos de partida ou cujas soluções reservam surpresas” (CALVINO, 2009I, p. 257), se impondo como “jogo, ironia, piscadelas, e também como meditação sobre os pesadelos ou os desejos ocultos do homem contemporâneo” (CALVINO, 2009I, p. 257). Assim, acreditamos que Calvino não está preocupado em classificar a sua obra, mas em construí-la obedecendo a certos critérios, coerentes com a lógica anunciada em sua composição narrativa, pois, a seu ver, “no centro da narração não está a explicação de um fato extraordinário, e sim a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal” (CALVINO,

2009l, p. 257). Isto é, não é o fato que “imita” a realidade, mas a ordem, que, como as regras do jogo, reproduz uma possível ordem do mundo.

Diante disso, o elemento fantástico presente n’*As cosmicômicas*, ao permitir novos territórios para a literatura, introduz uma distinta perspectiva frente às coisas do mundo, de modo que, ao dar forma à própria imaginação, o escritor passa a tecer relações muito mais complexas tanto com o mundo exterior quanto com o mundo interior, resultando, portanto, numa nova forma de se ver e conceber a realidade. Calvino exercita em sua obra cósmica e cômica entrar num outro espaço de experimentação, mudando o ponto de observação, o modo como lança seu olhar para as formas do mundo e da linguagem, explorando caminhos “que podem mudar nossa imagem do mundo” (CALVINO, 1990, p. 20), permitidos pelo universo infinito da literatura.

Esta seria também uma atitude coerente à *mímesis* calviniana, que distorce uma perspectiva realista ao criar uma nova forma de se ver e pensar o mundo e a linguagem. Embora tal perspectiva de se entender a *mímesis* seja consoante ao pensamento de Luiz Costa Lima, o estudioso brasileiro afirma que a sua ideia de *mímesis* da produção não se aplica às histórias fantásticas (LIMA, 1980, p. 222), fato este que a nosso ver contraria sua própria argumentação, ao considerar que a *mímesis* é tomada como limite entre o possível e o impossível (LIMA, 1980, p. 170), sendo que a obra mimética moderna estaria justamente nesse limiar.

Produzir a literatura, tal como um jogo, irá permitir a criação de outros universos, já que “também o seu jogar é um acontecimento da natureza. Também o sentido de seu jogar, justamente por ele ser, e na medida em que é natureza, é um puro representar-se a si mesmo” (GADAMER, 1997, p. 179). A literatura, como produtora de simulacros, de ficção, centra-se na própria linguagem e na própria literariedade, desvendando um mundo interno, autorreferencial, o que não quer dizer uma ruptura com o mundo externo, pois “a autorreferência assim afirmada seria impossível sem a permanência de um ‘além do texto’” (LIMA, 2000, p. 287). Desse modo, o segredo da diferenciação entre a *mímesis* clássica e a readquirida por Calvino está no contraste entre uma imitação “escravizada” e outra lúdica, livre, baseada no jogo com as correspondências.

Desse modo, mesmo que certas literaturas – como a de testemunho, por exemplo – se constituam do real, ressaltamos, aqui, uma literatura que tece com o real, com a natureza, uma relação não mais de imitação, pois que esta se pauta como um modelo para a arte, ensinando-a a se renovar constantemente: “A natureza, na medida em que existe sem finalidade e intenção, inclusive sem esforço, e enquanto é um jogo que sempre se renova, pode, por isso mesmo,

surgir como um modelo da arte” (GADAMER, 1997, p. 179). Calvino, nesse sentido, ao escrever, joga com possibilidades, num jogo que se baseia em liberdade e restrição, mas ao criar o seu próprio mundo ficcional, o qual, por vezes, é metarreferencial, busca uma iluminação no mundo não escrito, o mundo real, pois, embora seja o jogo instaurador de um mundo fechado, o próprio Gadamer já aludia à queda de uma parede que permitiria ao espetáculo relacionar-se com seus espectadores.⁵² A obra calviniana, por mais fantástica que seja, como *As cosmicômicas*, permite uma relação de analogias, de iluminação entre um universo e outro, entre o mundo escrito e o mundo não escrito.

Numa literatura como *antiphysis*, pautada no jogo, o que se tece em relação ao mundo não pode ser pensado numa perspectiva de imitação, mas na de analogias decorrentes de sua capacidade de simbolização. Em “Del rigor en la ciencia”, Jorge Luis Borges já parecia fazer uma crítica a essa pretensão imitativa da arte ao falar de um império que procurou tanta perfeição na Arte da Cartografia que fez um mapa “que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele” (BORGES, 1974b, p. 225).⁵³ Mas esse dilatado e impossível mapa é inútil, de modo que dele só restaram despedaçadas ruínas. A obra ficcional, assim, parte das ruínas, de pontos fragmentários de contato com o real, para que o microuniverso do texto (como jogo) represente o macrouniverso de uma realidade, pois, como no mapa de Borges, a representação não pode ser total, coincidente ponto a ponto, tornando-se bem-sucedida somente quando, paradoxalmente, reproduz suas lacunas.

A literatura calviniana, portanto, passa a aludir a ela mesma, embora possa também aludir a referenciais externos, já que tanto a literatura quanto o mundo parecem “ser o espelho um do outro, um e outro minuciosamente historiados de hieróglifos e ideogramas, cada qual podendo ser um sinal ou não ser” (CALVINO, 1992, p. 43).

⁵² Ressalta-se que o termo alemão “Spiel”, assim como o inglês “play”, significa tanto “jogo” quanto “peça de teatro”, de modo que Gadamer, ao anunciar que no espaço do teatro não há uma parede que separe os atores do público, estenda também tal lógica a uma possível queda da quarta parede no espaço fechado do jogo, admitindo, assim, que o mundo real possa tocar o mundo do jogo: “A representação de Deus no culto, a representação do mito no jogo são, portanto, jogos, apenas no sentido de que os jogadores participantes, por assim dizer, revelam-se no jogo representativo, encontrando nisso, intensificada, sua autorrepresentação elevada, mas ultrapassando-se, saem de si para adentrar no fato de que os atores representam uma totalidade de sentidos para o espectador. Portanto, não se trata absolutamente da ausência de uma quarta parede que modificaria o jogo em um espetáculo. Antes, o fato de estar aberto para o espectador também perfaz a inteireza da representação (*Spiel*)” (GADAMER, 1997, p. 185). A diferença está justamente nessa “inteireza”, nessa possibilidade de representação que englobe num único espaço autor, espectador, texto e mundo.

⁵³ “[...] que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él”.

2.2 A linguagem e suas constelações imagéticas

No princípio foi a linguagem. No universo que Luigi Serafini habita e escreve, creio que a palavra escrita tenha precedido as imagens: essa grafia cursiva, minuciosa, ágil e (devemos admitir) claríssima, que sempre nos sentimos prestes a poder ler e que no entanto nos escapa em cada palavra e cada letra. A angústia que esse Outro Universo nos transmite não vem tanto de sua diversidade quanto ao nosso, mas sobretudo pela semelhança.

Italo Calvino

No ensaio “A enciclopédia de um visionário”, que integra *Coleção de areia*, Calvino resenha a obra *Codex Seraphinianus*, do artista italiano Luigi Serafini, obra que reúne o conhecimento de um mundo imaginário, ilustrado e descrito em uma língua inexistente. Desse universo-escrita de Serafini, Calvino chama a nossa atenção para a semelhança que há entre o mundo serafiniano e o nosso, pois “as coisas do universo que essa linguagem evoca, assim como as vemos ilustradas nas páginas de sua enciclopédia, são quase sempre reconhecíveis, mas é a conexão entre elas que nos parece transfigurada, com aproximações e relações surpreendentes” (CALVINO, 2010b, p. 155). Nesse universo que nos escapa, a angústia maior será determinada pelos seus pontos de convergência com a realidade, pela similaridade evocada mesmo num contexto totalmente extraordinário, fantástico, inédito e diferente, pois o universo-escrita serafiniano embaralha e deforma as coisas do nosso mundo para proteger o mistério indecifrável que reina em sua enciclopédia:

[...] se a escrita serafiniana tem o poder de evocar um mundo em que a sintaxe das coisas se embaralha, por outro lado deve conter, oculto sob o mistério de sua superfície indecifrável, um mistério ainda mais profundo, que diz respeito à lógica da linguagem e do pensamento. As imagens do existente contorcem e acavalam seus nexos, o transtorno dos atributos visuais produz monstros, o universo de Serafini é teratológico (CALVINO, 2010b, p. 155-156).

Tal como Serafini, Calvino também procura imagens do existente para produzir suas obras literárias e, ao transformar essas imagens, alcança o seu próprio universo, o qual é produzido e delineado com atributos que acabam o diferenciando do existente. Esse procedimento deformativo, que atingiu seu mais alto grau de experimentação n’*As cósmicas*, revela uma nova forma representacional conferida à estética calviniana, a qual buscava vincular a palavra à criação de imagens. Vimos que essa nova forma de se conceber a arte, não mais entendida como *imitatio*, instigou a produção da diferença. É, portanto, dessa base comum entre o mundo imaginário e o mundo real, proporcionado pelas suas possibilidades de convergências e aproximações, que surge a angústia de Calvino ao falar do

Codex Seraphinianus, decorrente das similaridades criadas pela linguagem numa relação tanto com o mundo real, quanto com o mundo dos sonhos, o mundo mágico.

Embora tenhamos afirmado, baseando-nos em Luiz Costa Lima, que em *As cosmicômicas* prevalece o estatuto da diferença, o qual procura romper com uma perspectiva realista ao buscar sua distorção, até uma obra que visa à criação de outros mundos parte de alguns elementos do real, já que a *mímesis* “tanto contém ecos do mundo das coisas [...] como a ele se acrescenta. Ela não desvela a verdade, [...] mas apresenta (produz) ‘verdades’” (LIMA, 2000, p. 326). As relações entre o mundo mágico das cosmicômicas e o nosso mundo são pautadas, assim, em aproximações surpreendentes, não só pelo fato de Calvino deslocar dados do real que soariam impossíveis e inadmissíveis em seu universo cosmicômico, ainda em formação, mas também pelo fato de que os dados fantásticos e enigmáticos de sua obra, por vezes, soam possíveis e verossímeis no mundo real.

Assim, ao falar sobre o surgimento do espaço no conto “Tudo num ponto”, o narrador Qfwfq busca uma imagem banal e corrente na linguagem atual, criando uma aproximação entre o seu mundo ainda em devir e o nosso, uma aproximação capaz de descrever a sensação da ausência de espaço, quando “*toda a matéria do universo estava concentrada num único ponto*” (CALVINO, 1992, p. 45). Neste tempo remoto, todos os seres do universo ocupavam o mesmo ponto, espremidos como “sardinha em lata”, como desabafa o narrador: “Disse ‘como sardinha em lata’ apenas para usar uma imagem literária; na verdade, não havia espaço nem mesmo para se estar espremido. Cada ponto de cada um de nós coincidia com cada ponto de cada um dos outros em um único ponto, aquele onde todos estávamos” (CALVINO, 1992, p. 45).

Os pontos de convergência entre os mundos real e ficcional abrem caminho, assim, para as suas diferenças, pois mesmo ao comparar a vida num único ponto a uma imagem prosaica como a da “sardinha em lata”, o narrador evoca a extrema diferença do seu mundo, no qual não haviam surgido ainda nem o espaço nem o tempo. Além disso, como é próprio dos contos cosmicômicos, situações cotidianas e “demasiadamente humanas” são vivenciadas pelo protagonista, o qual estando num único ponto junto com todos os outros – era impossível saber quantos eram, dado que “para poder contar, era preciso afastar-se nem que fosse um pouquinho um dos outros, ao passo que [ocupavam] todos aquele mesmo ponto” (CALVINO, 1992, p. 46) –, só conseguia pensar na sra. Ph(i)Nk_o, assim como todos os outros moradores desse ponto:

O grande segredo da sra. Ph(i)Nk_o é que nunca despertou ciúmes entre nós. E nem mesmo mexericos. Que ia para a cama com seu amigo, o sr. De XuaeauX, era mais do que notório. Mas num ponto, se há uma cama, essa ocupa todo o ponto; logo não se tratava de *ir* para a cama, mas de *estar* nela, pois quem quer que estivesse no ponto estava igualmente na cama. Em consequência, era inevitável que ela fosse para a cama também com todos nós (CALVINO, 1992, p. 48).

A mudança desse tempo feliz para Qfwfq, quando se ocultava “puntiforme nela” e a protegia “puntiforme em [si]” (CALVINO, 1992, p. 49), aconteceu com a expansão do espaço provocada pelo “big-bang”: bastou que a sra. Ph(i)Nk_o dissesse “Pessoal, se tivesse um pouco mais de espaço, como gostaria de preparar um tagliatelle!” (CALVINO, 1992, p. 49) para que a grande explosão acontecesse.

Nesse conto, para tornar visível tanto um universo centrado em um único ponto quanto a explosão do “big-bang”, Calvino traça correspondências com “a sardinha em lata” e o “tagliatelle”, respectivamente, vinculando a palavra à criação de imagens e marcando sua comicidade ao subverter teorias científicas sobre o cosmos. Essa conexão pode nos parecer transfigurada tendo em vista o contexto das cosmicômicas; no entanto, é próprio da faculdade mimética estabelecer similaridades e inventar correspondências, mesmo as mais disparatadas, para implicar na atualização de uma diferença. Isso significa que, pela analogia, se depreende tanto um ponto de similaridade quanto uma diferença que, paradoxal e comicamente, aparece nas relações de analogia. Não se trata, portanto, de estabelecer uma correspondência com um modelo predefinido, mas de criar correspondências de modo que a palavra e a coisa possam se interpenetrar.

Sobre essas relações inusitadas, Foucault afirma, em sua conferência “Outros espaços”, que “estamos na época do simultâneo, [...] da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta [...] como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2009, p. 411). Na contemporaneidade, pontos são entrecruzados e colocados em diálogo mesmo quando, aparentemente, não possuem nenhuma relação entre si. Diante disso, ao “justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009, p. 418), abre-se caminho para traçar correspondências mesmo entre coisas diferentes. Tal parece ser a relação criada por Calvino em “Tudo num ponto”, “esse espaço *onde* as coisas se aproximam, [...] marcado por posicionamentos irreduzíveis entre si, por relações de vizinhança que não permitem a sobreposição dos elementos e que muitas vezes dificultam até mesmo o diálogo entre eles” (MOREIRA, 2012, p. 201).

Em “A doutrina das semelhanças”, Walter Benjamin destaca que a habilidade de gerar correspondências pertence a uma das primeiras capacidades humanas, e que esta capacidade permite “a compreensão de grandes setores do saber oculto” (BENJAMIN, 1994b, p. 108). Benjamin ressalta, entretanto, que a capacidade mimética não se restringe exclusivamente a relações previsíveis, como, por exemplo, o comportamento mimético nos jogos infantis, “que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem” (BENJAMIN, 1994b, p. 108). Assim, o filósofo alemão já chama a atenção para a possibilidade de se construir relações que possam nos parecer estranhas e dissonantes com aproximações extraordinárias.

Falar em semelhanças pode nos parecer estranho quando a perspectiva moderna é a de, justamente, se diferenciar de qualquer relação com a natureza ou com o passado, qualquer relação que permita pontos de convergência. No entanto, o conceito de semelhança explorado por Benjamin em seu texto alcança uma definição muito mais vasta, que parte do pressuposto de uma realidade fragmentada e projeta o ponto de convergência para um *telos* no tempo, considerando a prerrogativa da semelhança para os povos antigos. Benjamin, assim, reevoca a capacidade mágica conferida à *mimesis*, “pois o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que a dos povos antigos ou primitivos” (BENJAMIN, 1994b, p. 109).

As correspondências eram, assim, assumidas por uma relação mágica como, por exemplo, as similaridades notadas pelo homem antigo entre uma constelação e o destino humano, já que, como nos diz Jeanne Marie Gagnebin, “as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas” (GAGNEBIN, 1997, p. 98). A nosso ver, o comportamento mimético de Calvino visa tecer relações com o universo procurando correspondências, nem sempre comuns, algumas vezes até mágicas.

Gerar similaridades, portanto, pertence a uma das principais características do fazer artístico, mas as correspondências permitidas pela linguagem não se restringem a um caráter imitativo, sendo antes analógicas, de modo que, para Benjamin, a capacidade mimética humana não se extinguiu entre os homens contemporâneos, mas se concentrou na linguagem e na escrita:

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram elos mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios,

para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extrassensíveis. Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história (BENJAMIN, 1994b, p. 112).

Nesse sentido, a capacidade de criar correspondências a partir de elementos mágicos – a constelação e a linguagem – designa a própria experiência aurática benjaminiana, a qual percebe correspondências entre o eu e o mundo. A faculdade de intercambiar correspondências asseguraria, portanto, a capacidade de intercambiar experiências, pois a escrita “enquanto mônada, reproduz o macrouniverso da experiência humana com todos os seus mistérios. O caráter enigmático da narrativa reproduz os enigmas do mundo” (OTTE, 2012a, p. 64). A semelhança, para Benjamin, não designa uma relação entre elementos iguais, pois se a *mimesis* é um *medium* em que as coisas se encontram, ela confere um caráter material à linguagem numa relação de configuração:⁵⁴ “Saber ler o futuro nas entranhas do animal sacrificado ou saber ler uma história nos caracteres escritos sobre uma página significa reconhecer não uma relação de causa e efeito entre a coisa e as palavras ou as vísceras, mas uma relação comum de configuração” (GAGNEBIN, 1997, p. 98-99).

A linguagem, assim, traz a sua própria realidade ao evocar a coisa, não sendo simplesmente entendida como portadora de significação, de modo que a palavra poética se torna viva, tal como a definiu Calvino ao falar sobre a palavra-imagem do *Codex Seraphinianus*:

A palavra escrita também é viva (basta espetá-la com uma agulha para vê-la sangrar), mas goza de autonomia e corporeidade, podendo tornar-se tridimensional, policroma, erguer-se da folha agarrada a balõezinhos ou pousar nela de paraquedas. Há palavras que, para mantê-las presas à página, é preciso costurá-las, passando a linha por entre as fendas das letras aneladas. E, caso se observe a escrita com uma lente, o fino fio de tinta se revelará atravessado por uma densa corrente de significado: como uma autoestrada, como uma multidão fervilhante, como um rio abarrotado de peixes (CALVINO, 2010b, p. 159-160).

⁵⁴ Benjamin, em “A doutrina das semelhanças”, ao apresentar reflexões sobre a *mimesis*, cria uma teoria sobre a linguagem, a qual, a seu ver, não é um sistema convencional de signos. Quando pensamos numa relação mimética entre a linguagem e a coisa, entendemos que tal relação é proporcionada pela capacidade da escrita de evocar a própria coisa a qual designa numa relação analógica, numa perspectiva consoante ao pensamento por correspondências de Benjamin, que não necessariamente apresenta uma relação de imitação, de relação entre elementos iguais. Diferentemente de Benjamin, Calvino não questiona a tese linguística da arbitrariedade do signo, sobretudo por que, quando escreve *As cósmicas*, está muito envolvido com teorias estruturalistas e semióticas; mas é inevitável não considerarmos que há uma relação entre a realidade e os signos em Calvino.

A dimensão mimética conferida à linguagem e à escrita surgiria, assim, dessa correspondência entre as palavras e as respectivas imagens evocadas, numa relação figurativa, não imitativa, entre a escrita e o real. Esse processo, segundo Benjamin, seria consoante ao da criança em seu aprendizado da escrita, pois quando a criança escreve “a palavra, ela desenha uma imagem (não uma cópia) da coisa, ela estabelece uma relação figurativa com o objeto” (GAGNEBIN, 1997, p. 100).

Benjamin aponta, ainda, que a percepção das semelhanças “dá-se num relampejar” (BENJAMIN, 1994b, p. 110), escapando do tempo de modo tão rápido que, embora possa ser recuperada, não pode ser fixada, a não ser que a costuremos na página tal como na descrição de Calvino da escrita serafiniana, uma vez que a percepção das semelhanças “se oferece ao nosso olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros” (BENJAMIN, 1994b, p. 110). Assim, apropriar-se de uma semelhança requer o mesmo procedimento que apropriar-se de uma reminiscência, ou seja, “tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994c, p. 224), pois a dimensão mimética da linguagem, assim como “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado [a semelhança] só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994c, p. 224). Cabe à linguagem extrassensível acessar não somente aquelas semelhanças visíveis na “pequena ponta do *iceberg*”, mas procurar por aquelas localizadas na “poderosa massa submarina” (BENJAMIN, 1994b, p. 109), para que assim a linguagem possa se converter nos “aromas” das coisas, sendo essa “Terra Prometida em que [...] se torna aquilo que na verdade deveria ser” (CALVINO, 1990, p. 72).

Nesse sentido, passado e presente se relacionam mutuamente num movimento constelar, tal como semelhanças e diferenças e palavras e imagens, estabelecendo correspondências com o universo mágico que perpassa a linguagem, o qual lhe permite associar-se à própria coisa que designa. Em “A imagem de Proust”, Benjamin considera que toda interpretação de Proust deva partir do sonho, pois é “nele que se enraíza [...] seu culto apaixonado da semelhança” (BENJAMIN, 1994a, p. 39), ao buscar a “semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si” (BENJAMIN, 1994a, p. 39).

Temos, então, uma relação entre a linguagem e o mundo dos sonhos, o mundo mágico, na qual a dimensão mimética surge de uma imagem fugaz. Mas as semelhanças, assim como as imagens, não são produzidas sem a imaginação, pois, como já afirmava Baudelaire a respeito de Edgar Allan Poe, a imaginação é uma “faculdade quase divina que percebe tudo

com antecedência, [...] as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (BAUDELAIRE, 2012, p. 16). Para perceber relações íntimas e traçar correspondências é necessário, portanto, imaginar, criar imagens,⁵⁵ já que as relações criadas nem sempre são imediatas, devendo à imaginação certas aproximações.

Para construir imagens, Calvino procura tanto imaginar visualmente as palavras, os textos poéticos que por meio de metáforas criam imagens verbais, quanto imaginar verbalmente o que sonha, o que rememora, o que sente, além do que vê representado em pinturas e desenhos. Assim, para o escritor italiano, a imaginação depende da própria visibilidade, da forma como lançamos o olhar para as coisas do mundo e da literatura, bem como da capacidade de “ver com os olhos da imaginação” (CALVINO, 1990, p. 100), construindo e atribuindo imagens para o que é invisível aos olhos biológicos.

Por isso, em seus procedimentos de composição criativa, Calvino distingue dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem e o que parte da imagem para chegar à palavra. Se a criação de imagens foi tema da sua quarta conferência americana, dedicada à visibilidade, Calvino também explorará tal assunto, porém de forma ficcional, no conto cosmiômico “A espiral”,⁵⁶ no qual o narrador Qfwfq, que neste relato é um molusco, empenha-se em construir uma imagem de si mesmo. Entretanto, como Qfwfq poderia construir uma imagem se ainda nem possuía uma forma? “Forma eu não tinha, ou seja, não sabia que tinha, quer dizer, não sabia que se pudesse ter uma” (CALVINO, 1992, p. 141). Por isso, o protagonista delinear a sua forma ao fazer uma concha, mesmo que de modo inconsciente, pois esta seria a sua forma de se expressar.

Como vimos em outros contos, Qfwfq tinha uma extrema vontade de se expressar, de se comunicar; assim, frente à descoberta da existência das *outras*, que pela água transmitiam “uma vibração especial, como um frin frin frin” (CALVINO, 1992, p. 144), o protagonista foi tomado por uma ansiedade “de responder àquela vibração com uma vibração correspondente, ou melhor dizendo: uma vibração [sua], pessoal” (CALVINO, 1992, p. 144). Qfwfq, assim, começa a distinguir as mensagens que o mar levava até ele, particularizando uma em especial, a mensagem daquela por quem ele estava enamorado. As informações provindas da água permitiam ao narrador imaginar a sua amada, mas não a forma que ela tinha, dado que nesse

⁵⁵ De acordo com Georges Didi-Huberman, em “Cuando las imágenes tocan lo real”, não há imagem sem imaginação.

⁵⁶ O conto “A espiral” em muitos aspectos se aproxima do texto “O homem e a concha”, de Paul Valéry, como uma resposta frente às indagações levantadas pelo escritor francês em seu ensaio. Considerando que Calvino era um leitor apaixonado de Valéry, não nos admiraria que ele tivesse se inspirado no texto “O homem e a concha” para construir seu conto cosmiômico.

tempo ninguém possuía forma ainda, num processo de antecedência da imagem à própria forma:

Podia imaginá-la com uma precisão minuciosa, e não tanto pensar em como era feita, o que seria um modo banal e grosseiro de imaginá-la, mas imaginar como, não tendo forma, ela seria se, transformada, adquirisse umas das infinitas formas possíveis, permanecendo, porém, sempre ela mesma. Ou seja, não que imaginasse as formas que ela teria podido adquirir, antes imaginava a qualidade particular que ela, adquirindo-a, teria dado àquelas formas (CALVINO, 1992, p. 145).

Qfwfq, embora seja um ser galáctico, o grande narrador do cosmo, é assolado a todo momento por sentimentos extremamente humanos, como o ciúme, de modo que, por não ter forma e com receio de que sua companheira não soubesse diferenciá-lo dos outros, começou a secretar material calcário:

Queria fazer algo que marcasse a minha presença de modo inequívoco [...]. Agora é inútil tentar explicar acumulando palavras a novidade dessa minha intenção, já a primeira palavra que disse basta e vai além: *fazer*, queria *fazer*, e, considerando que nunca havia feito nada nem pensado que se pudesse fazer alguma coisa, isso já era em si um grande acontecimento. Assim comecei a fazer a primeira coisa que me ocorreu, e era uma concha (CALVINO, 1992, p. 146-147).

O fato de Qfwfq ter tomado uma forma específica implicou também na criação de todo o resto, pois “tendo a concha uma forma, também a forma do mundo havia mudado” (CALVINO, 1992, p. 151). Se a produção da concha modificou toda a forma do mundo, a capacidade de olhar também deveria surgir, já que produzindo a concha, produzia-se também a imagem e a imagem pressupõe o olho: “uma imagem pressupõe, portanto, uma retina, que por seu turno pressupõe um sistema complexo que está ligado a um encéfalo” (CALVINO, 1992, p. 152). Ao elaborar uma imagem de si mesmo, Qfwfq esperava que a capacidade de olhar viria logo em seguida, mas não tinha previsto que “os olhos que finalmente se abriram para nos ver não eram nossos mas de outros” (CALVINO, 1992, p. 153).

O protagonista de nome impronunciável foi impedido de ver não só a sua amada mas também toda a sua criação, já que ele fornecera a matéria-prima para que os olhos se tornassem possíveis e com eles todo o resto, ou seja, a imagem. Assim, podemos depreender desse conto uma nova relação entre a imagem e seu referente, pois se a imagem é comumente entendida como posterior a um objeto, como a sua continuação, ela ganha, nesse conto, independência em relação ao seu objeto, perdendo a conotação de aparência enganosa e alcançando o *status* de potência.

Segundo Maurice Blanchot, em “As duas versões do imaginário”, tanto a vida prática quanto a arte clássica invertem a relação que é própria à imagem ao relacioná-la com um corpo. No entanto, para o filósofo francês, a condição da imagem está justamente no nada – “quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição” (BLANCHOT, 1987, p. 255) –, ou seja, ela ganha autonomia em relação ao objeto ou referente. A imagem, nesse sentido, “aparece” no momento em que não se liga a um objeto, abandonando-se “à pura semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser” (BLANCHOT, 1987, p. 260).

Tal perspectiva nos parece poder ser abordada no conto de Calvino “A espiral”, quando a imagem passa a ser anterior à coisa, de modo que “a imagem de um objeto não somente não é o *sentido* desse objeto e não ajuda à sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar” (BLANCHOT, 1987, p. 262).

Diante dessas considerações, podemos entender que a *mimesis* em Calvino consiste no fato de que tanto a palavra quanto a imagem possibilitam “recuperar idealmente a coisa” (BLANCHOT, 1987, p. 264), pois “o que fala em nome da imagem, ‘ora’ fala ainda do mundo, ‘ora’ nos introduz no meio indeterminado da fascinação, ‘ora’ nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção” (BLANCHOT, 1987, p. 265). A imagem é a analogia por excelência, é a justaposição simultânea de elementos que, por sua vez, podem representar uma realidade aproximada, com todos os seus contrastes e incompatibilidades, é uma formação espacial que, ao concentrar em si os elementos em uma constelação, evidencia suas próprias lacunas.

Nesse sentido, a produção da *mimesis* calviniana admite uma interpenetração entre a linguagem e as coisas do mundo, produzida pela capacidade da imaginação, que associa palavras a imagens e vice-versa ao permitir múltiplas possibilidades de figuração. A linguagem, portanto, é usada para evocar uma imagem, para evocar uma realidade, pois a percepção de correspondências entre o espaço real e o espaço imaginado dá-se num relampejar, para usarmos uma expressão cara a Benjamin, de modo que será sempre dentro desse universo escrito que encontraremos realidade e fantasia, mundo e ego, ou seja, um universo dentro de um livro:

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia,

representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto (CALVINO, 1990, p. 114).



Neste capítulo, procuramos indicar como *As cosmicômicas*, obra que se vale tanto de um comentário da realidade quanto da imaginação, traça uma nova estética representacional na literatura calviniana ao se valer de dados do real para representá-los de forma diferente, por meio de inusitados arranjos nos jogos de composições narrativas. Buscamos diferenciar da *mimesis* que fecha as coisas, impondo um sentido linear, uma *mimesis* aberta, que, espelhando o mundo, oferece múltiplas possibilidades de interpretação. Vimos, assim, que a *mimesis* se atualiza por ressaltar o seu próprio processo de produção, de modo que na obra cósmica de Calvino estão em pauta questões como a própria linguagem e a imagem. Nesse sentido, mundo e livro se entrecruzam, se interpenetram, pois ao falar do universo, Calvino está sempre falando também da própria escrita: ler o universo, assim, nada mais é do que ler um livro, pois é o texto o lugar – o *médium* – onde as analogias se encontram.

Diante disso, retomamos o conto “Apostamos quanto”, ao qual recorreremos para iniciar nossas reflexões neste capítulo, e que compara justamente as letras negras impressas num jornal às galáxias em movimento no espaço:

E desfralda as páginas dos jornais, brancas e negras como o espaço quando andavam se formando as galáxias, e salpicadas – como agora o espaço – de corpúsculos isolados, circundados de vácuos, privados em si de destinação e de sentido. E penso como era belo então, através daquele vácuo, traçar retas e parábolas, individuar o ponto exato, a interseção entre espaço e tempo em que deveria espoucar o acontecimento, incontestável no relevo de seu fulgor; enquanto agora os acontecimentos fluem ininterruptos, como uma corrida de cimento, uns por cima dos outros, uns incrustados nos outros, separados por títulos negros e incongruentes, legíveis à vontade mas intrinsecamente ilegíveis, uma pasta de acontecimentos sem forma nem direção, que circunda submerge tritura qualquer raciocínio (CALVINO, 1992, p. 94).

Se o universo cosmicômico é a página de um livro, não há mais um abismo entre a palavra e o mundo, pois um e outro se confundem num movimento constelar entre palavra, imagem e realidade. Passaremos então a tecer considerações sobre o livro-universo, o universo-livro de Calvino.

3 O UNIVERSO EM UM LIVRO

Palomar distraiu-se, não arranca mais as ervas, não pensa mais no gramado: pensa no universo. Está tentando aplicar ao universo tudo o que pensou a respeito do gramado. O universo como cosmo regular e ordenado ou como proliferação caótica. O universo, talvez finito mas inumerável, instável em seus limites, que abre dentro de si outros universos. O universo, conjunto de corpos celestes, nebulosas, poeira de estrelas, campos de força, interseções de campos, conjuntos de conjuntos...

Italo Calvino

Partindo do livro, chegamos ao universo. Como Palomar, que, ao observar um gramado e tecer reflexões sobre ele, logo percebe que seus pensamentos não se restringem mais ao gramado, para alcançar o próprio universo, assim também foi marcado o nosso processo de leitura da obra *As cosmicômicas*, pois ao apresentarmos considerações sobre um livro, em algum momento, passamos também a refletir sobre o universo que é toda obra ficcional, esse mundo “instável em seus limites” que, pela leitura, nos leva a diferentes lugares, a diferentes pontos de vista e que nos faz aceitar o impossível tão bem quanto aquilo que é possível. O livro como um conjunto de letras e palavras, mas também como um conjunto de corpos celestes, nebulosas, estrelas, galáxias, que concentra e representa o todo, de forma múltipla e potencial, ao abrir em si outros universos.

Se a nossa discussão se centrou, nos capítulos anteriores, no projeto de escrita de Calvino e em sua tentativa de dar forma à complexidade do universo, optando por uma representação literária “como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990, p. 121), refletiremos, neste capítulo, sobre a possibilidade de a obra calviniana se afirmar como o próprio universo, seja através da perspectiva combinatória de conter a potencialidade do mundo, seja através das letras que se equiparam aos próprios astros celestes. Calvino, nesse sentido, reflete sobre a possibilidade de elaborar um livro total, sobretudo em suas obras das décadas 1960 e 1970,⁵⁷ quando, para confeccionar o Livro, esse livro com L maiúsculo que se pretende único e absoluto, busca na multiplicidade a forma para escrever todos os livros possíveis – pois a obra moderna, para ser total, só pode ser fragmentada, incompleta, labiríntica e infinita, como esse livro-universo em que é fácil entrar e perder-se...

⁵⁷ As obras de Calvino das décadas de 1960 e 1970 são marcadas pela experiência combinatória e oulipiana (embora Calvino só se torne membro efetivo do Oulipo em 1973, na década de 60 suas obras já apresentavam características consoantes ao movimento literário-matemático), levando o escritor italiano a refletir sobre a possibilidade de elaborar uma obra total por meio da combinatória. Esse projeto foi idealizado em obras como, além d'*As cosmicômicas*, *O castelo dos destinos cruzados*, *As cidades invisíveis* e *Se um viajante numa noite de inverno*.

Italo Calvino, em cada livro seu, buscou dar acesso a um mundo, ora cruzando palavras e coisas, ora comparando os próprios sinais gráficos aos sinais celestes. Assim, de um modo ou de outro, a escrita almejada por Calvino “persegue sobre a folha o mundo sensível, transformando-o em sinal gráfico” (BELPOLITI, 2006, p. 65-66),⁵⁸ de modo que o signo sobrecarrega-se de um caráter sensível – não exclusivamente aquele da convenção de um signo atribuído – pelo impacto e densidade de sua materialidade. Diante disso, podemos nos perguntar com o próprio Calvino: “a palavra tem o poder de dissolver o mundo, de ser mundo ela mesma, de substituir a própria totalidade por aquela do mundo não escrito?” (CALVINO, 2007c, p. 1849).⁵⁹ Uma resposta a essas perguntas seria impossível, mesmo para o próprio Calvino, já que palavra e mundo, até em campos opostos, refletem-se mutuamente. Dessa complexa relação entre livro e mundo, biblioteca e universo, Calvino considera importante justamente a fronteira, esse limiar que toca todos os pontos absorvendo e mesclando suas características, “como uma borboleta de asas multicoloridas que se nutre de linguagens diversas, de confrontos, de contradições” (CALVINO, 2007c, p. 1847).⁶⁰

Pensando, pois, tanto nesse livro que aglutina vários outros quanto nesse processo de escrita infinito (que, por sua incompletude, está sempre numa ação de fazer-se e refazer-se, em devir, num movimento que tende ao infinito), refletiremos sobre a metáfora do universo em um livro, considerando para isso que a relação com o livro ou com o universo deve ser, antes de tudo, uma relação “com o nosso mundo interior através do mundo que o livro nos abre” (CALVINO, 2007c, p. 1860).⁶¹

3.1 O Livro, a biblioteca, o universo

Por que não reconhecer que minha insatisfação revela uma ambição desmedida, talvez um delírio megalômano? Ao escritor que deseja anular-se para dar a palavra ao que está fora dele, existem dois caminhos: ou escrever um livro que possa ser o único livro, capaz de esgotar o todo em suas páginas; ou escrever todos os livros e perseguir o todo por meio de imagens parciais. O livro único, que contém o todo, só poderia ser o texto sagrado, a palavra totalmente revelada. Mas não creio que a totalidade possa estar contida na linguagem; meu problema é aquilo que fica de fora, o não escrito, o não escrevível. Não me resta outra saída senão escrever todos os livros, escrever os livros de todos os autores possíveis.

Se penso que devo escrever *um* livro, todos os problemas de como esse livro deve ser e como não deve ser me bloqueiam e me impedem de ir adiante. Se, ao contrário, penso que estou escrevendo uma biblioteca inteira, sinto-me imediatamente aliviado:

⁵⁸ “[...] la scrittura insegue sul foglio il mondo sensibile, trasformandolo in segno grafico”.

⁵⁹ “[...] la parola ha il potere di dissolvere il mondo, d’essere mondo essa stessa, di sostituire la propria totalità a quella del mondo non scritto?”.

⁶⁰ “[...] come una farfalla dalle ali variegata che si nutre di linguaggi diversi, di confronti, di contraddizioni”.

⁶¹ “[...] col nostro mondo interiore attraverso il mondo che il libro ci apre”.

sei que qualquer coisa que eu escreva será integrada, contradita, equilibrada, amplificada, sepultada nas centenas de volumes que me resta escrever.

Italo Calvino

Uma mente obcecada em dar à palavra o mundo ilegível: não somente aquilo que possa ser contido na linguagem, mas também todo o resto, a totalidade dentro dos confins da escrita; esta é a pretensão do escritor Silas Flannery, personagem calviniano do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, o qual se assemelha ao próprio Calvino, por ambos refletirem sobre o processo de composição do livro ou dos livros que encerram em si a totalidade do experimentável, mesmo estando conscientes da impossibilidade de tal projeto. O delírio de Flannery-Calvino consiste no desejo de dar a palavra ao que resta fora, o que para ser alcançado pode ser explorado tanto pela tentativa de se escrever um livro único e absoluto, quanto pela tentativa, não menos megalômana, de esgotar o todo do mundo nas páginas de vários livros. Temos, então, a pretensão de englobar o universo no espaço limitado da escrita, pois “é só pela limitação do ato da escrita que a imensidade do não escrito se torna legível” (CALVINO, 1999a, p. 187).

O livro como metáfora de uma totalidade tem uma longa história, de Galileu Galilei a Stéphane Mallarmé, para citarmos alguns nomes mencionados pelo próprio Calvino, e está no centro de discussões teológicas, que consideram o universo o grande livro de Deus, ou seja, o livro de Deus seria a própria natureza que permite que se leia nela os sinais da criação divina. Mas a ideia do mundo como livro tange ainda a própria literatura profana, sobretudo, com o Livro almejado por Mallarmé, pois, a seu ver, “tudo, no mundo, existe para culminar num livro” (MALLARMÉ, 2010, p. 180). Se nas discussões teológicas, que remontam a Santo Agostinho e ao *tópos* da natureza como livro, as coisas são vistas como signos legíveis, na literatura profana temos a concepção da palavra em sua própria materialidade, ou seja, as palavras como coisas.

O projeto mallarmaico do Livro não chegou a ser realizado, dada a sua própria impossibilidade de efetivação, tendo Mallarmé chegado o mais próximo dele com seu poema constelar “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, que rompe com os limites da página por uma inusitada configuração espacial, já que o “Lance de dados”, segundo Valéry, apresenta a página elevada “à potência de um céu estrelado” (VALÉRY *apud* BLANCHOT, 2005, p. 85). Nessa perspectiva, o Livro, “expansão total da letra” (MALLARMÉ, 2010, p. 182), toca o universo ao mesclar palavras a silêncios, a espaços vazios propondo, assim, várias formas combinatórias que, a partir de um livro, permitirão o nascimento de muitos outros. O livro mallarmaico teria, portanto, “uma forma móvel, seria mesmo um processo

infinito de fazer-se e refazer-se, algo sem começo e sem fim, que apontaria continuamente para novas possibilidades de relações e horizontes de sugestões ainda não experimentados” (MACHADO, 2001, p. 165).⁶²

Se a escrita e o livro são limitados e finitos, se o próprio Livro de Mallarmé, embora contivesse a potência em si, não foi realizado graças à limitação e finitude do mundo e do livro, estes só poderão se tornar infinitos pela constante busca e errância em seus labirínticos territórios, como considera Blanchot ao falar sobre Jorge Luis Borges, aquele que a seu ver recebeu o infinito da literatura, pois “a errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito” (BLANCHOT, 2005, p. 137). Nesse sentido, a literatura é o espaço potencialmente infinito, pois ela, “que é o espaço transformado em poder de comunicar, é o céu ordenado de astros onde o infinito do céu está presente em cada estrela, e onde a infinidade de estrelas não estorva, mas torna sensível a liberdade da extensão infinitamente vazia” (BLANCHOT, 2005, p. 87).

A literatura, mais especificamente o livro, é descrita por Blanchot como o próprio céu, que pela sua extensão infinitamente vazia pode conter potencialmente todos os astros e estrelas, ou seja, todas as letras e palavras formando múltiplas histórias. Diante disso, ao conter a possibilidade do mundo, o livro encerra em si não somente um único mundo, mas “o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis” (BLANCHOT, 2005, p. 140), “pela infinita multiplicidade do imaginário” (BLANCHOT, 2005, p. 140), já que mesmo o livro único, mesmo o poema que se quer a totalidade do experimentável, como o “Lance de dados”, abrangem também a presença e a repetição de todos os livros.

Livro e universo passam, assim, a remeter continuamente um ao outro, de modo que um livro pode se abrir num universo, enquanto o universo pode se fechar como um livro. Se o mundo pode ser considerado um livro, uma malha feita de signos, e se a *mímesis*, tradicionalmente, pressupõe uma relação com o mundo, podemos depreender, desse silogismo, que o mundo ao qual a obra calviniana faz continuamente referência é um livro. A literatura calviniana traçaria, pois, uma relação com a própria linguagem, sendo a palavra a principal referência possível, já que mesmo aquela parte do real que há em toda obra ficcional se constitui a partir de signos e suas possibilidades combinatórias.

A pretensão de conter o universo em um livro é, pois, tanto a pretensão do personagem Silas Flannery – que relata em seu fragmentado diário a angústia por não conseguir escrever,

⁶² Embora Arlindo Machado seja um estudioso da área da comunicação, não tratando de questões propriamente literárias, citamos aqui seu texto “O sonho de Mallarmé”, no qual Machado defende que o projeto de Livro de Mallarmé consiste em sua possibilidade combinatória de ordenamento e reordenamento, apontando assim para infinitos livros.

por não conseguir romper o branco da página que lhe parece bastante limitado para conter o todo do mundo, por não conseguir escrever plenamente o não escrito –, como também a própria ambição de Calvino, o qual, para expressar o todo no espaço limitado de um livro, concentra-se na potencialidade do início ao escrever o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, a metáfora cabal desse livro total e absoluto permitido pela escrita de todos os livros possíveis, no caso, pela escrita de vários começos de romances possíveis.

Essa pretensão totalizante é, em muitos aspectos, ambígua, mesmo para o próprio Calvino, quando se pensa que a realização de uma obra total é decorrente das possibilidades latentes de cada obra literária que alude continuamente a outras obras possíveis, a outros mundos possíveis. Um livro somente seria total, assim, num campo virtual em que, a partir de diferentes combinações, pudesse remeter sempre a um livro outro, a um livro inédito. Como bem pontuou o escritor italiano ao revelar certas precauções com as ideias de totalidade, quando disse:

A bem dizer, sempre tive certa alergia à ideia de totalidade; não me reconheço nas “intenções totalizantes”. A tinta, porém, denuncia: eu mesmo falo – ou fala minha personagem Silas Flannery – justamente de “totalidade”, de “todos os livros possíveis”. O problema concerne não só ao *todos*, mas aos *possíveis* (CALVINO, 1999b, p. 272).

O sentido da totalidade é, assim, comunicado por meio dos possíveis, e não como um conceito paralisante. A obra total a qual Calvino visa é aquela que, por ser um universo – por definição, uma totalidade –, reflete outro universo num mundo de reflexos infinitos, entre micro e macrocosmos. Por ser múltipla, por se tornar um livro diferente a cada leitura, a obra calviniana pode dar a ilusão de uma totalidade, mas não pode haver o “todo”, “apenas uma poeirinha de possibilidades que se agregam ou se desagregam” (CALVINO, 2007b, p. 751).⁶³

A temática do livro que quer ser mundo e do mundo que quer culminar em um livro, assim, se faz presente em Flannery-Calvino por meio do reconhecimento de que, para ter sentido, o livro único necessita de todos os outros livros que orbitam ao seu redor, numa multiplicidade de livros, pois “um livro único tem sentido somente enquanto se põe ao lado de outros livros, enquanto segue e precede outros livros” (CALVINO, 2007c, p. 1847).⁶⁴ Diante disso, mesmo o Livro sagrado só alcançará seu sentido completo por meio da interação com todos os outros livros que dialogam com ele, que transitam em torno dele, pois este também pode

⁶³ “[...] solo un pulviscolo di possibilità che si aggregano e si disgregano”.

⁶⁴ “[...] un libro singolo ha senso solo in quanto s’affianca ad altri libri, in quanto segue e precede altri libri”.

conter uma multiplicidade de livros, como aquele que justamente chamamos a Bíblia, isto é, *tà biblía*, “os livros” no plural, não “o livro”. E mesmo quando o texto sagrado é realmente um livro no singular, como o Corão, este exige uma produção interminável de comentários e de exegeses, de maneira que se pode dizer que quanto mais um livro é considerado definitivo e indiscutível, mais prolifera preenchendo bibliotecas inteiras (CALVINO, 2007c, p. 1847-1848).⁶⁵

Assim, para conter o universo no branco do papel é necessário recorrer às infinitas possibilidades de ordenamento do todo existente, ou seja, será por meio da combinação e recombinação do mundo num livro, em diálogo com todos os outros livros, que os dois escritores – Flannery e Calvino – poderão encontrar conforto em sua busca pela escrita do livro único. Para isso, escreverão todos os livros possíveis, de todos os autores imaginários, pois somente ao escrever uma biblioteca inteira – não uma biblioteca finita e fechada, mas aberta e infinita, tal como a biblioteca de Babel, de Borges – será possível chegar mais perto da totalidade do universo.

Jorge Luis Borges, ao falar da biblioteca⁶⁶ de Babel, fala também do universo – “O universo (que outros chamam a Biblioteca)” (BORGES, 1989, p. 61), diz Borges no início desse conto –, de modo a revelar que entre esses dois espaços não há diferença, um e outro se entrecruzam e se confundem, pois a biblioteca, para Borges – e estendemos aqui tal perspectiva também a Calvino –, é um grande universo, assim como o universo pode ser lido como uma grande biblioteca. Essa biblioteca (ou poderíamos preferir dizer: esse universo) é infinita, interminável e, diante da potencialidade de conter todos os livros, os já escritos e os ainda por escrever, todos os homens da biblioteca já foram tentados a viajar em busca de um único livro, aquele que contivesse em si o conhecimento da própria biblioteca, do próprio universo, pois “deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito *de todos os demais*” (BORGES, 1989, p. 67).

No entanto, a busca por esse livro absoluto levou muitos viajantes ao desespero, à loucura e à morte ao procurarem um sentido e uma lógica em certos livros encontrados que se revelavam indecifráveis e que, justamente por serem incompreensíveis, poderiam revelar a própria ordem da Biblioteca, do universo. Um desses livros confusos, porém, escrito em dialeto “samoiedo-lituano do guarani”, possuía quase duas páginas compreensíveis que tratavam de noções de análise combinatória. Dessa descoberta, foi possível inferir que “*não*

⁶⁵ “[...] contenere una molteplicità di libri, come quello che giustamente chiamiamo la Bibbia, cioè *tà biblía*, ‘i libri’ al plurale, non ‘il libro’. E anche quando il testo sacro è veramente un libro al singolare, come il Corano, esso esige una produzione interminabile di commentari e di esegesi, cosicché si può dire che più un libro viene considerato definitivo e indiscutibile più prolifera riempiendo biblioteche intere”.

⁶⁶ A questão da biblioteca como metáfora para o tipo de escrita realizada por Jorge Luis Borges e Italo Calvino é desenvolvida exemplarmente por Maria Elisa Rodrigues Moreira em sua tese de doutorado *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino* (2012).

há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos” (BORGES, 1989, p. 65), pois frente à infinita possibilidade de reordenamento dos símbolos ortográficos que potencializam ao infinito os livros da biblioteca de Babel – “a Biblioteca é total [...] suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos [...], ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas” (BORGES, 1989, p. 65) –, se tornou impossível e inacessível alcançar um único livro que encerrasse em si todo o conhecimento do universo. Nesse sentido, o livro absoluto é a própria biblioteca, pois “o saber potencializado pela biblioteca resulta da conjunção de diversos livros e do diálogo que eles estabelecem entre si e com seus leitores” (MOREIRA, 2012, p. 228), ou seja, a biblioteca de Babel encerra o livro absoluto por conter todos os outros *ad infinitum*.

Assim, se o universo é uma biblioteca, o livro único é esse livro múltiplice permitido pela análise combinatória, esse livro que se encontra ao lado dos outros na biblioteca de Babel. Diante disso, ao discorrer sobre o romance como uma enciclopédia aberta, em sua quinta lição americana – “Multiplicidade” –, Calvino considera não ser “mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice” (CALVINO, 1990, p. 131), de modo que esse livro único só pode existir como uma multiplicidade de livros em relação e confronto com outros livros, formando, assim, uma biblioteca. A literatura, portanto, atinge a possibilidade de se tornar infinita por englobar todo o conhecimento latente em suas intermináveis possibilidades de combinação e reordenamento, que ultrapassa uma visão unitária do mundo, por “uma revanche da descontinuidade, da divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo o que é fluxo contínuo, gama de nuances que descolorem umas nas outras” (CALVINO, 2009g, p. 201).

É, pois, a capacidade combinatória, permitindo a proliferação de inúmeros livros e inacabáveis histórias, que acende a hipótese do livro universal. Para Calvino, esse livro universal só tem sentido numa narrativa como processo combinatório em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis, já que a articulação ilimitada de palavras permite deduzir variadas histórias ao explorar a potencialidade da própria linguagem. Assim, pelo processo combinatório chega-se a um texto infinito e total, o qual nunca será esgotado por nenhum escritor nem por nenhum leitor, dada a impossibilidade de se esgotar todas as combinações permitidas pelos símbolos ortográficos, da mesma forma como um jogador de xadrez não viverá o bastante para esgotar todos os lances permitidos pelo tabuleiro:

Sabemos que, assim como nenhum jogador de xadrez poderá viver o bastante para esgotar as combinações dos possíveis lances das 32 peças no tabuleiro, da mesma forma – dado que nossa mente é um tabuleiro em que são postas em jogo centenas de milhares de peças – nem sequer numa vida que durasse tanto quanto o universo chegaríamos a jogar todas as partidas possíveis. Mas sabemos também que todas as partidas estão implícitas no código geral das partidas mentais, por meio do qual cada um formula a todo momento seus pensamentos, dardejantes ou preguiçosos, nebulosos ou cristalinos (CALVINO, 2009g, p. 200-201).

Por mais que não seja possível ler esse livro-universo em todas as suas combinações possíveis, sabemos que essas possibilidades de (re)combinações, permutações e transformações são ilimitadas e estão nele implícitas. Assim, o poder da palavra de “dissolver o mundo” e de “ser mundo ela mesma” advém das infinitas potencialidades permitidas pela arte combinatória. Se a *ars combinatoria* já foi muito discutida na Idade Média pelo monge catalão Raimundo Lúlio, para Calvino, essa experiência encontra plena atualidade com a disseminação da cibernética, sobretudo, no que tange à linguagem. Essa é a proposta anunciada em seu polêmico ensaio “Cibernética e fantasmas”, texto escrito em 1967, no qual o escritor italiano argumenta sobre a possibilidade de chegar a esse livro absoluto (que se permite dizer absoluto por conter todas as suas variações de forma latente) através de uma máquina literária.

Embora Calvino discorra sobre a possibilidade de existência de uma máquina que substitua o poeta e o escritor (tema, este, extremamente perturbador para muitas pessoas), seu interesse não se refere à realização em si de tal feito, mas à sua própria viabilidade teórica, pois o procedimento dessa máquina não ultrapassaria uma capacidade permutativa de um número finito de símbolos linguísticos. Para Calvino, a escrita é um processo definido previamente por meio de refinadas regras, um processo combinatório de determinados elementos – por mais que reconheça que tais regras possam ser extrapoladas –, de modo que ele tende a repudiar uma escrita intuitiva mesmo antes de seu ingresso no Oulipo (grupo que se opunha declaradamente ao Surrealismo), pois concebe a literatura como

uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos especificamente, isto é, que derivamos de outras regras que outros seguem. Nessas operações, a pessoa eu, explícita ou implícita, fragmenta-se em diferentes figuras, num eu que está escrevendo e em outro eu que é escrito, num eu empírico que está atrás do eu que escreve e num eu mítico que serve de modelo ao eu que é escrito. O eu do autor que escreve se dissolve: a chamada “personalidade” do escritor é interna ao ato de escrever, é um produto e um modo da escritura (CALVINO, 2009g, p. 205).

Considerando, pois, que a personalidade do autor é interna ao próprio ato de escrever, Calvino consegue explorar a escrita de inúmeros estilos, diferentes do que costuma escrever, metamorfoseando-se em diferentes autores imaginários em seu romance *Se um viajante numa noite de inverno*, sendo esta uma experiência que lhe incita a percorrer as águas turvas da totalidade do narrável. No entanto, o escritor italiano sabe que a literatura sai das suas possibilidades conhecidas, do seu jogo finito, sistematizado e controlado, em busca do desconhecido, do caótico, da vertigem. Como argumenta:

Dissemos que a literatura está totalmente implícita na linguagem, que é só permutação de um conjunto finito de elementos e funções? Mas a tensão da literatura não estaria porventura empenhada o tempo todo em sair dessa finitude, não procuraria talvez dizer o tempo todo alguma coisa que não sabe dizer, alguma coisa que não pode dizer, alguma coisa que não sabe, alguma coisa que não se pode saber? Não podemos saber alguma coisa quando as palavras e os conceitos necessários para dizê-la e pensá-la ainda não foram empregados naquela posição, ainda não foram dispostos naquela ordem, naquele sentido. A batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem; é da borda extrema do dizível que ela se estende; é o chamado daquilo que está fora do vocabulário que move a literatura (CALVINO, 2009g, p. 207-208).

Para alcançar o todo⁶⁷ e chegar ao livro-universo, a literatura acaba se aproximando do desconhecido, buscando dar a palavra àquilo que permaneceu não dito, pois, por mais que para isso ela recorra à precisão combinatória, a sua pretensão será se mover por todos os caminhos ainda não percorridos, ao que resta fora. Em meio à racionalidade e ao progresso tecnológico, a literatura dá vazão, portanto, aos fantasmas, consciente de que em toda máquina há a atuação humana. “Quanto mais nossas casas são iluminadas e prósperas, tanto mais seus muros se encharcam de fantasmas” (CALVINO, 2009g, p. 209), ou seja, quanto mais a literatura calviniana tende ao racional, ao mecânico, ao cibernético, mais estará rodeada pelo irracional, pelo humano, pelos fantasmas. Tal imagem foi apresentada por Calvino na orelha da primeira edição de *Assunto encerrado*:

um programador de camisa branca no terminal de um circuito eletrônico busca fugir da angústia do inumerável e do inclassificável reduzindo tudo a diagramas geométricos, a combinações de um número finito de elementos; no entanto, às suas costas se prolongam as sombras de fantasmas de uma história e de uma natureza humanas que não se deixam exaurir pelas fórmulas de nenhum código (CALVINO *apud* BARENGHI, 2007b, p. 2934).⁶⁸

⁶⁷ Qualquer repetição da palavra “todo” ou “totalidade” pressupõe a busca, previamente fadada ao fracasso, da realização infinita dos possíveis.

⁶⁸ “[...] un programmatore in camice bianco al terminale d’un circuito elettronico cerca di sfuggire all’angoscia dell’innumerabile e dell’inclassificabile riducendo tutto a diagrammi geometrici, a combinazioni d’un numero finito d’elementi; ma intanto, alle sue spalle s’allungano le ombre dei fantasmi d’una storia e d’una natura umane che non si lasciano esaurire dalle formule di nessun codice”.

Calvino, como esse programador de camisa branca, gosta de manter a ilusão de ter tudo sob controle, dizendo fugir da vertigem do inumerável e do inclassificável; mas o escritor tem consciência de que as regras impostas para escrever, de que a máquina literária são seus instrumentos para criar o texto poético, sabendo quando extrapolar as regras para fazer a literatura cantar (BARTH apud PINO, 2001, p. 49). Nesse sentido, a cibernética e seus fantasmas se encontram, uma vez que, se o jogo da literatura consiste em experimentar certas aproximações de palavras, alguma inusitada combinação poderá carregar-se de um sentido inesperado, e é justamente esse efeito o grande desafio da literatura.

O escritor d'*As cósmicas* não rompe, portanto, com nenhum dos dois percursos esboçados em seu texto “Cibernética e fantasmas”, confirmando que a “literatura é, sim, jogo combinatório, que segue as possibilidades implícitas em seu próprio material, [...] mas é um jogo que, a certa altura, vê-se investido de um significado inesperado, não objetivo” (CALVINO, 2009g, p. 211). Assim, “a máquina literária pode efetuar todas as trocas possíveis num determinado material; mas o resultado poético será o efeito particular de uma dessas trocas no homem dotado de uma consciência e de um inconsciente”, efeito esse que só pode ser sentido no homem e não na máquina, através do “choque que se verifica só na medida em que, ao redor da máquina de escrita, existam os fantasmas ocultos do indivíduo e da sociedade” (CALVINO, 2009g, p. 211).

A literatura, desse modo, para representar a multiplicidade das relações, é assombrada pelos fantasmas do passado, por tudo aquilo que já foi dito, procurando inovar a sua própria forma de representação por meio de uma concepção combinatória do universo, já que a possibilidade combinatória particulariza cada livro, mesmo que ele se diferencie de outros por um único sinal gráfico distinto, como menciona Borges ao dizer que, na biblioteca de Babel, embora cada exemplar seja único, há obras que se diferem apenas por uma letra ou por uma vírgula. A concepção cibernética da literatura calviniana consiste, pois, em extrair de um sistema finito de elementos, o infinitamente complexo, tendo “a combinatória como meio de representar a complexidade e multiplicidade do real, [...] do caráter mutável e cambiante de todo o existente” (UNAMUNO, 2002, p. 148).⁶⁹

Pela combinatória, a literatura não se apresenta somente como um mundo possível, mas como inúmeros mundos que se ocultam numa obra literária. Dentro de uma possibilidade realizada, dentro do texto que foi escrito, há uma fresta para todas as histórias possíveis, todos os livros possíveis. Diante disso, retomando nossa reflexão nos capítulos anteriores, se a

⁶⁹ “La combinatoria como medio de representar la complejidad y multiplicidad de lo real, [...] del carácter mutable y cambiante de todo lo existente”.

mimesis tradicional parte da ideia de haver somente um mundo (ou seja, a realidade), para Calvino esse é um pressuposto equivocado, já que a literatura aponta incessantemente para outros e inúmeros mundos possíveis.

A *mimesis* calviniana calca-se, assim, na potencialidade da narrativa, é um encaixe de livros que oculta uma variedade infinita de possibilidades. Uma *mimesis* que não representa um único mundo, mas o mundo transformado na soma infinita dos possíveis. Se o livro pode ser constantemente metamorfoseado em outros mundos por sua característica combinatória, temos um processo mimético que abarca o livro (que é um mundo) em sua potencialidade, em sua multiplicidade, sendo também ela uma *mimesis* do potencial.

Para alcançar a soma infinita dos possíveis, a literatura só pode partir daquele todo finito de caracteres gráficos, numa oscilação dialética entre o finito e o infinito, como bem pontuou o escritor italiano em seu ensaio de 1969, “A máquina espasmódica”, texto-resposta às discussões geradas pelo seu ensaio anterior, “Cibernética e fantasmas”, quando, neste texto, reconhece suas contradições num caminho contrastante de ida e de volta:

uma ida redutora e tranquilizadora (o mundo parece infinitamente terrível, mas vamos nos tranquilizar: as coisas pensáveis e dizíveis são um número finito) e uma volta tensa em direção ao imprevisto e ao inexplorado (as construções mentais e as palavras parecem repetir-se num número esqualidamente limitado, mas não nos deixemos desmoralizar: mediante elas, abrem-se frestas no caráter terrível e na riqueza inesgotável do mundo) (CALVINO, 2009k, p. 242).

Calvino, ao propor a representação literária da multiplicidade do mundo através da combinatória, não se engana “pensando num universo finito e numerável (ideia mais que errada, infernal)” (CALVINO, 2009k, p. 243); pelo contrário, o escritor italiano tem o processo combinatório como “um método tanto mais necessário quanto nunca exaustivo para nos aventurarmos no infinito emaranhado do possível” (CALVINO, 2009k, p. 243). Esse projeto de se aventurar pelas potencialidades infinitas do narrável foi basilar para a elaboração de alguns de seus livros, além do já mencionado *Se um viajante numa noite de inverno*, a obra *O castelo dos destinos cruzados* se constitui como uma “máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um baralho de tarô” (CALVINO, 1990, p. 135).

A ideia de uma máquina narrativa combinatória, ao permitir um processo de escrita infinito, remete à tentativa de abarcar a totalidade do mundo por meio da criação de livros que se bifurcam e ramificam em diversos outros livros, formando uma rede crescente e vertiginosa de narrações. Esse projeto que anseia conter todo o possível, anseia imprimir marcas no vazio

de um mundo ainda em transformação foi também explorado n' *As cosmicômicas*, obra na qual, para escrever o “livro do mundo” – não só da origem mítica do mundo, mas também do seu devir e porvir –, Calvino tem que adquirir o conhecimento de cada campo do saber. Para isso, o escritor italiano consultaria uma biblioteca-universo, tendo acesso a livros de ciências, bem como a um acervo de mitos, fábulas, poesias e narrativas, assimilando com paixão todo o conhecimento da biblioteca e do universo.

Para dar forma a essa variedade infinita de possibilidades, em *As cosmicômicas* Calvino pretende escrever um livro-mundo por reconhecer a pluralidade de mundos possíveis em sua obra. Assim, cada conto cosmicômico é um microuniverso que evoca um macrouniverso, não no sentido de uma “totalidade totalizante”, na qual a palavra pretende captar a totalidade das coisas designadas por ela, passando por cima de todas as diferenças (numa forma de *mimesis* tradicional), mas, pelo contrário, no sentido de uma “totalidade analógica”, na qual o texto literário – um universo monadológico – reflete outro universo (uma outra forma de *mimesis*, que se realiza na superfície da escrita).

As cosmicômicas, além de se firmar como um livro-universo por buscar conter em cada conto um macrocosmo, constitui-se também como um projeto inacabado – dado a insistência de Calvino na escrita de contos cosmicômicos durante toda a sua vida, nunca concebendo um fim para esse projeto que lhe rendeu quatro livros – ao permitir, justamente por seu caráter lacunar, uma incessante relação de novos ordenamentos para dar forma a uma imagem do mundo sempre diversa e mutante. Mas, se é possível pensar que a obra *As cosmicômicas* está sujeita ao fracasso por se pretender absoluta, pode-se observar também que ela se torna mais interessante, sobretudo, por se concretizar como uma obra incompleta, fragmentária, como a ruína de um ambicioso projeto. A pretensão de conter o universo em um livro, de narrar a história do mundo num livro que poderia ser a cifra de todos os outros, como sugere a proposta cosmicômica, é, pois, essencial à literatura, pois esta só vive “se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização” (CALVINO, 1990, p. 127). O delírio da literatura, assim, ao buscar abranger o universo, é a sua garantia de existência, de continuidade e de prosperidade.

Se a *ars combinatoria* garante ao projeto cosmicômico sua perspectiva múltipla e potencial, tal característica é já evidenciada desde o nome do protagonista da série – Qfwfq – um palíndromo, que pode ser lido tanto da esquerda para a direita quanto da direita para a esquerda. Qfwfq é um nome simétrico, tendo a letra central como dobra. *As cosmicômicas*, assim, que para ser um livro-universo, sugere a entrada de vários outros livros, sobretudo aqueles da ciência, pelas suas possibilidades combinatórias, se abre em direção ao passado,

através das memórias de Qfwfq, e ao futuro, ao permitir uma incalculável pluralidade de mundos e de narrações.

Esse é também o sentido explorado por Calvino em seu conto “O conde de Montecristo”, que figura no livro *T=Zero* (uma continuação de *As cosmicômicas*), e que pode ser lido como uma metáfora da própria constituição de um livro total que conteria em si todas as variantes possíveis de narrativas. Nesse conto, Edmond Dantès e o abade Faria são prisioneiros no castelo de If, uma prisão labiríntica onde a saída é camuflada por um intrigante crescimento de suas repartições, que distancia cada vez mais seus prisioneiros da liberdade. Enquanto Edmond Dantès tenta imaginar a prisão perfeita para que, a partir de suas conjecturas, descubra um erro que lhe possa levar à fuga, o abade Faria cava incansavelmente por baixo das pedras da prisão procurando evadir-se; entretanto, “ao cavar, Faria descobre que no meio sempre há outra cela, e entre esta e o exterior mais uma” (CALVINO, 2007a, p. 264), levando o narrador, que em um dado momento da narrativa se descobre o próprio Edmond Dantès, a concluir que “uma fortaleza cresce à nossa volta, e quanto mais tempo ficamos trancados aqui, mais nos afastamos do exterior” (CALVINO, 2007a, p. 264).

Nesse conto, vemos Calvino cavando o próprio romance *O conde de Montecristo*, de Alexandre Dumas, ao cruzar histórias e outras possibilidades narrativas a fim de ressaltar o caráter mutável e recombinante de seu conto, numa atitude parecida com a do abade Faria, que procura chegar ao “lugar da multiplicidade das coisas possíveis” (CALVINO, 2007a, p. 265), como alcançar a liberdade pelo mar, ou encontrar um mapa de um tesouro nas paredes do castelo de If que o levaria a ilha de Montecristo. Com o desenvolver do conto, as histórias vão se entrelaçando, se ramificando, ou remetendo à própria história de Alexandre Dumas ou permitindo novas conjecturas e hipóteses a partir das possibilidades apresentadas, sendo que “essas interseções tornam ainda mais complicado o cálculo das previsões; há pontos em que a linha que um de nós está acompanhando se bifurca, se ramifica, se abre em leque; cada ramo pode encontrar ramos que partem de outras linhas” (CALVINO, 2007a, p. 266).

O conto calviniano, assim, abre-se em leque, permitindo distintas possibilidades narrativas por meio de variadas perspectivas combinatórias: é como se no livro *O conde de Montecristo* houvesse outras possibilidades narrativas latentes, de modo que tanto Alexandre Dumas quanto Italo Calvino tivessem que extrair destas uma variante possível. No conto calviniano, Edmond Dantès e o abade Faria não estão mais presos no castelo de If, mas no próprio texto literário, num capítulo de livro que narra a história do personagem Edmond Dantès, que foi preso injustamente e que consegue fugir e encontrar o tesouro de Faria, se tornando o conde de Montecristo, aquele que se consumirá pelo desejo de vingança...

As combinações de signos, as relações entre as palavras sugerem, portanto, uma *mimesis* potencial, por não se restringirem a uma mera indicação da realidade, mas por demonstrarem as várias possibilidades implícitas nesse processo. Em “O conde de Montecristo”, o escritor italiano passa a evidenciar o próprio contexto de produção de um livro, o ofício do escritor ao lidar com as possibilidades realizadas e irrealizadas que compõem sua obra, evidenciando um processo mimético que se centra em referir a própria ficção.

Se a prisão de If poderia ser comparada a um labirinto, também o conto calviniano é labiríntico ao permitir que nos percamos em vários planos narrativos que se adentram cada vez mais em outras histórias. Assim, ao ultrapassarmos a trama inicial – a impossibilidade de se escapar do castelo de If – chegamos ao próprio processo de escrita, quando “as interseções entre as diversas linhas hipotéticas definem uma série de planos que se dispõem como as páginas de um manuscrito sobre a escrivania de um romancista” (CALVINO, 2007a, p. 267). O conto calviniano passa, então, a tecer considerações sobre o próprio ato da escrita do romance do escritor Alexandre Dumas, passa a falar do livro *O conde de Montecristo*, misturando os seus personagens Edmond Dantès e abade Faria aos personagens Edmond Dantès e abade Faria de Dumas, bem como relacionando todos eles ao próprio Dumas.

Calvino não narra mais as possibilidades de fuga do castelo de If; ele narra agora o próprio modo operante de Dumas, que precisa extrair o romance *O conde de Montecristo* de todas as variantes possíveis de um hiper-romance, para, partindo de todas essas possibilidades, escolher, descartar, recortar, colar e interseccionar diferentes episódios que constituam e singularizem o seu livro.

Se Edmond Dantès e o abade Faria traçavam nas paredes da prisão diagramas e mapas em busca da saída do castelo de If, também o escritor Dumas escreve esquemas e levanta hipóteses para estabelecer a combinação de seu romance. Temos, então, o cruzamento dos planos narrativos, nos quais o universo da obra ficcional toca o seu próprio contexto de produção: “Dumas ainda está finalizando os capítulos do cativo no castelo de If; Faria e eu nos debatemos lá dentro, imundos de tinta, entre correções emaranhadas...” (CALVINO, 2007a, p. 267).

“O conde de Montecristo” esclarece, portanto, o próprio fazer da obra ficcional como uma máquina combinatória que descarta episódios em detrimento de outros, mas que permite a entrada desses episódios descartados para a formação de outros romances, um romance em negativo, ligado pelas “circunstâncias que impedem a história de continuar” (CALVINO, 2007a, p. 268), que até poderia ter correspondido ao romance verdadeiro. O romance

potencial apresenta, portanto, a forma de uma espiral que, ao se alargar, permite sempre um novo desdobramento possível, uma nova história imaginável. Temos, assim, uma *mimesis* que cobre o movimento da espiral, para dentro de si ou para fora de si, uma *mimesis* que não representa um único mundo, mas todos esses mundos possíveis que se ocultam em cada possibilidade realizada:

Uma espiral pode girar sobre si mesma em direção ao interior ou ao exterior: ao se aparafusar para dentro de si mesma, a história se encerra sem desdobramento possível; ao se desdobrar em espirais que se alargam, poderia a cada volta incluir um segmento do *Montecristo* com sinal de mais, acabando por coincidir com o romance que Dumas entregará para a impressão, ou talvez o superando em riqueza de circunstâncias afortunadas (CALVINO, 2007a, p. 268).

Podemos considerar, pois, que o *Montecristo* de Calvino supera em riqueza de circunstâncias afortunadas o próprio *Montecristo* de Dumas, pois o escritor italiano potencializa outros esboços de continuação para o seu conto, indicando como os personagens da história de Dumas cavam as próprias páginas do livro, rompendo-as para delas se libertarem. Tendo o livro em mãos, o próprio Dumas se surpreenderia ao ver a página se estremecer como por um terremoto e observar, desse desmoronamento, desse rasgo aparecer o abade Faria:

Faria abre uma brecha na parede, penetra no escritório de Alexandre Dumas, lança um olhar imparcial e isento de paixão na extensão de passados e presentes e futuros – como eu não poderia fazer, eu que procuraria me reconhecer com ternura no jovem Dantès que acaba de ser promovido a capitão, com piedade no Dantès prisioneiro, com delírio de grandeza no conde de Montecristo que ingressa majestosamente nos mais altivos salões de Paris; esgotado, eu no lugar desses senhores encontraria igual número de estranhos –, apanha uma folha aqui e uma folha ali, move como um macaco os longos braços peludos, procura o capítulo da evasão, a página sem a qual todas as possíveis continuações do romance fora da fortaleza se tornam impossíveis. A fortaleza concêntrica If-Montecristo-escrivania de Dumas contém a nós, prisioneiros, o tesouro, o hiper-romance *Montecristo* com suas variantes e combinações de variantes da ordem de bilhões e bilhões, mas ainda assim, sempre em número finito. Faria preza uma página entre as tantas, e não perde a esperança de encontrá-la; a mim interessa ver crescendo o monte de folhas descartadas, das soluções que não devem ser levadas em conta, que já formam uma série de pilhas, um muro... (CALVINO, 2007a, p. 268).

Calvino coloca, assim, personagens e autor no mesmo plano, ou melhor, considera o próprio autor um personagem, todos juntos se emaranhando pelos sinuosos e labirínticos territórios da literatura. Enquanto o abade Faria procura pela página que garante “todas as possíveis continuações do romance”, o narrador, pelo contrário, se interessa pelas histórias descartadas, pois são justamente essas possibilidades não realizadas que proporcionam a

perpetuidade do mundo (de um mundo que não acaba num livro total, pois o livro só é total enquanto evoca todas as suas possibilidades, sejam elas os possíveis realizados ou os possíveis irrealizados).

Para comunicar o sentido da totalidade (de uma totalidade sempre potencial e não totalizadora), Calvino se movimenta entre as possibilidades, consciente de que cada livro escrito estampa tudo aquilo que não foi escrito. A escolha por uma continuação para o livro de Dumas escancara todas as outras continuações descartadas e, assim como interessa ao narrador do conto “O conde de Montecristo” justamente aquilo que foi eliminado, também interessará a Calvino um livro que proceda por cancelamentos. Esse foi o trabalho realizado pelo escritor italiano em *Se um viajante numa noite de inverno*, em que “cada ‘romance’ iniciado e interrompido correspondia [a] um caminho descartado” (CALVINO, 1999b, p. 273). Para apresentar um romance possível, Calvino exclui outro, e desse cancelamento se bifurcam outras alternativas de romances, de modo que um romance se originará sempre de uma alternativa excluída: uma forma mimética que abarca tanto o possível realizado quanto o possível irrealizado naquela obra, mas que pode se tornar realizado em outro livro.

A obra calviniana é uma possibilidade dentre o emaranhado infinito de possibilidades; é o que se produziu e o que restou de todas as obras que ficaram ausentes para que esta pudesse se realizar; é, como nos diz Giorgio Agamben (2005) em seu prefácio à *Infância e História*, a “cera perdida” de outras obras jamais escritas. Diante disso, a ideia do livro total se faz possível se reconhecermos que ele alude a outras obras ao manifestar estilhas e decalques de obras ausentes.

Se as possibilidades combinatórias permitem a um livro ser um universo ele mesmo, por conter todas as histórias possíveis ao permitir infinitos deslocamentos e rearranjos que recombinaos se metamorfoseiam em um livro diferente, passemos, em seguida, ao movimento contrário, interessados não somente no mundo como uma combinação de palavras, mas no próprio universo transformado em linhas e letras. Assim, a partir de um livro que sugere a entrada de vários outros, veremos como o personagem Qfwfq apreende o universo a partir do vácuo, numa comparação com páginas em branco, tipos cursivos e letras do alfabeto.

3.2 O universo, o vácuo, a letra

Cair no vácuo como eu caía, nenhum de vocês sabe o que isso quer dizer. [...] Pois lhes falo, ao contrário, de um tempo em que não havia embaixo nenhuma terra nem coisa alguma de sólido, nem mesmo um corpo celeste na distância que pudesse nos

atrair para a sua órbita. Caía-se, assim, indefinidamente, por um tempo indefinido. Afundava no vazio até o limite extremo em cujo fundo é imaginável que se possa afundar, e lá chegando via que esse limite extremo devia ser muito, mas muito mesmo mais abaixo, extremamente longe dali, e continuava a cair para alcançá-lo.

Italo Calvino

Cair no vácuo: esse era o destino de Qfwfq quando o espaço ainda não tinha uma forma e reinava o vazio absoluto, a não ser por três retas paralelas que caíam continuamente levando Qfwfq, Úrsula H'x e o tenente Fenimore a uma queda infinita, sem possibilidade de que tocassem uns aos outros. Essa é a perspectiva anunciada por Calvino em seu conto cosmiômico “A forma do espaço”, no qual o espaço, de impalpável e espessamente vazio, começa a ganhar consistência por meio da matéria que deforma e substitui o vácuo.

O espaço sem forma, ainda vazio, admite cada nova forma, cada imagem, cada coisa para se completar, permitindo potencialmente a impressão de tudo o que há e do que pode haver no universo. No entanto, a harmonia do vazio é rompida pela forma da matéria e, a partir de sua efetivação no espaço, este acaba por perder tudo aquilo que o vazio poderia conceber. Quando uma forma se imprime no espaço, todas as outras passam a defini-lo também, mesmo aquelas mais ínfimas, como a forma de “cada cerejeira e de cada folha de cada ramo que se move ao vento, e de cada borda serrilhada de cada folha, e mesmo como se modela em torno das nervuras de cada folha” (CALVINO, 1992, p. 122); “tudo se imprimindo em negativo na pasta do vazio, [...], de modo que a verruguinha que cresce embaixo do nariz de um califa ou a bolha de sabão que pousa sobre o seio de uma lavadeira modificam a forma geral do espaço em todas as suas dimensões” (CALVINO, 1992, p. 123).

Nesse conto, vemos um mundo se criando a partir do nada: o vazio do espaço é, portanto, comparável à própria página em branco,⁷⁰ que justamente pela ausência de suas respectivas formas (o mundo e a letra), representa todo o possível. Diante disso, o universo e o vácuo tendem com frequência a se identificarem, de modo que a ideia do livro-universo seria por sua vez um livro vazio, já que um livro “sobre o espaço vazio seria, a sua maneira, o livro absoluto, dado que não teria nada que dizer sobre nada” (BLUMENBERG, 2000, p. 307).⁷¹

Abarcar a totalidade do universo beira, assim, o próprio vazio do mundo, de modo que poderíamos pensar que esse projeto de livro que encerra o mundo seria ao mesmo tempo um

⁷⁰ A metáfora da folha em branco, do “white paper”, segundo Blumenberg (2000, p. 306), advém do empirismo inglês, do *Essay*, de Locke. Muito antes da “página em branco”, de Mallarmé, a base “negativa” e vazia possibilita as combinações infinitas.

⁷¹ “[...] acerca del espacio vacío sería, a su manera, el libro absoluto, dado que no tendría nada que decir sobre la nada”.

livro sobre nada. Essa é, pois, a configuração d’*As cosmicômicas*, obra que para conter o universo em suas páginas, parte do vácuo, não só do vazio da página em branco como também do próprio vazio de um espaço que vai se formando conforme as coisas vão se imprimindo na “pasta do vazio”. Diante da impossibilidade de se conceber um livro absoluto, vazios e lacunas surgem nesse projeto totalizador. Se *As cosmicômicas* pode ser lida como um livro que metaforiza o universo por pretender abordar todo o conhecimento da biblioteca e do mundo, é justamente a sua impossibilidade de realização que nos direciona às suas lacunas, aos seus espaços em branco: o livro inacabado marca um vazio carregado de significação.

Afinal, para conter o universo é preciso também englobar o vácuo – a totalidade e o nada convergem –, pois esse é exatamente “o grande enigma do *Lance de dados*, que deve ser ao mesmo tempo a neutralidade idêntica do abismo, a alta vacância do céu e a constelação que, na altitude de um talvez, nele se projeta” (BLANCHOT, 2005, p. 90), ou seja, o poema constelar de Mallarmé é ao mesmo tempo um poema sobre o pleno e o total, assim como é um poema sobre o vazio.

O universo e o vácuo: esses são os dois termos mencionados por Calvino em “Multiplicidade”, “entre os quais vemos oscilar o ponto de chegada da literatura” (CALVINO, 1990, p. 128). Partindo do livro de Hans Blumenberg, *A legibilidade do mundo*, o escritor italiano se detém sobre o capítulo “O livro do mundo vazio”, o qual lhe permite refletir sobre as aproximações entre o nada e o múltiplo a partir de Mallarmé e Flaubert, pois se este afirmava que o que gostaria de fazer era um livro sobre o nada, embora tenha dedicado os seus últimos anos de vida ao enciclopédico romance *Bouvard et Pécuchet*, aquele, que “encontrará no vazio o mais importante de seus atributos estéticos: o da pureza” (BLUMENBERG, 2000, p. 314),⁷² também dedicará o seu último trabalho a conceber um livro absoluto, *Le livre*. Ambos, tendo o nada como princípio ordenador, buscarão alcançar o universo por meio da possibilidade de dar acesso a diferentes mundos a partir de seus livros.

A ambição do escritor, nesse sentido, é fazer coincidir o universo e o texto, para isso visando produzir, “partindo de si mesmo, servindo-se dos instrumentos da legibilidade, o efeito do céu estrelado, colocando-o na brancura do papel” (BLUMENBERG, 2000, p. 318).⁷³ Temos, mais uma vez, a página como metáfora do mundo vazio que, por sua vez, admite o mundo em transformação, pois, como nos diz Blumenberg ao considerar o desafio que representa um papel em branco, “enquanto não se faz uso do horizonte de possibilidades

⁷² “[...] encontrará en el vacío el más importante de sus atributos estéticos: el de la pureza”.

⁷³ “[...] partiendo de sí mismo, sirviéndose de los instrumentos de la legibilidad, el efecto del cielo estrellado, poniéndolo en la blancura del papel”.

aberto, persiste a potência absoluta e parece que toda a força da imaginação fica concentrada no que poderia ser” (BLUMENBERG, 2000, p. 307).⁷⁴ Diante disso, ao optar por romper o branco da página, perde-se a potência que ela evoca, tal como considera Blumenberg parafraseando Lichtenberg: “A virgindade não é [...] mais que uma condição da possibilidade da defloração; não é a perda de fantasia o que ele [Lichtenberg] teme, mas a perda de potência” (BLUMENBERG, 2000, p. 308).⁷⁵ A página branca, enquanto potencial vazio, possui em si todas as histórias, todos os livros.

Talvez a escolha por uma escrita múltipla, combinatória e enciclopédica possibilite a Calvino não perder a potência da página em branco ao rasurá-la pela escrita, numa narrativa que, por liberar diversos sentidos, mantenha-se sempre potencial. A imagem da página em branco como espaço que evoca o infinito sendo ainda, segundo Marco Belpoliti, essa finíssima camada que fica entre a literatura e a vida é recorrente em contos d’*As cósmicas*, que compara o branco e o negro das letras impressas na página ao branco e ao negro do espaço.

No entanto, se a página em branco pode perder sua potência através da escrita, é a escrita que garante o sentido das coisas, ao nomeá-las. Tal abordagem é considerada no conto “Sem cores”, no qual ao falar sobre um mundo onde “tudo o que [se] via era cinza sobre cinza” (CALVINO, 1992, p. 51), Qfwfq reclama o surgimento das cores, “porque sendo tudo igualmente incolor não havia forma que se distinguisse claramente do que lhe estava por trás ou em torno” (CALVINO, 1992, p. 52), assim como seria impossível distinguir as palavras do universo textual, pois é somente através do contraste do negrume das letras ao branco da página que o sentido pode ser visualizado. Era necessário, portanto, que as cores surgissem para que Qfwfq pudesse designar, nomear e conceituar o mundo.

Enquanto Qfwfq “procurava um mundo diverso para além da pátina pálida que aprisionava todas as coisas” (CALVINO, 1992, p. 55), Ayl, sua companheira, acreditava que “ali onde o cinza havia afogado ainda que o mais remoto desejo de ser algo além de cinza, somente ali é que a beleza começava” (CALVINO, 1992, p. 55). Se a ausência de cores e a opacidade sugerem, portanto, a própria invisibilidade do mundo, bastou que este fosse englobado pela luz que reflete todas as cores para que o nosso protagonista pudesse redescobrir e ressignificar todas as coisas:

⁷⁴ “[...] en tanto no se haga uso del horizonte de posibilidades abierto, persiste la potencia absoluta y parece que toda la fuerza de la imaginación queda concentrada en lo que podría ser”.

⁷⁵ “La virginidad no es [...] más que una condición de la posibilidad de la desfloración: no es la pérdida de fantasía lo que él teme, sino la pérdida de potencia”. Lichtenberg usa a metáfora da virgindade comparando a folha em branco a uma pessoa virgem que, por isso, conservaria sua inocência.

A massa líquida que se estendia aos meus pés havia tomado de repente uma coloração inusitada, que me cegava, e prorrompi num urro inarticulado que dali por diante devia assumir um significado bem preciso:

– Ayl! O mar é azul!

A grande alteração havia tanto esperada tinha acontecido. Sobre a Terra agora havia ar e água. E sobre aquele mar azul, que acabara de nascer, o Sol estava se pondo colorido, também ele, e de uma cor absolutamente diversa e ainda mais violenta. Tanto que senti necessidade de continuar meus gritos insensatos, do tipo:

– Como o Sol é vermelho, Ayl! Ayl!, como é vermelho!

Caiu a noite. Até a escuridão era diferente. Eu corria procurando Ayl, a emitir sons sem pé nem cabeça nem cauda para exprimir tudo o que via:

– As estrelas são amarelas! Ayl! Ayl! (CALVINO, 1992, p. 58).

As palavras, que designam cada nova cor e cada nova coisa que surge no mundo colorido de Qfwfq, nascem do encontro entre o opaco e a luz, adquirindo, assim, significação. No entanto, a escrita também é marcada pela ausência, a ausência da própria coisa evocada (segundo Blumenberg (2000, p. 308), o engano do romantismo consiste justamente na crença de que as palavras poderiam chegar à coisa em sua imediaticidade), assim como o mundo ressignificado de Qfwfq será marcado também por uma ausência, a ausência de Ayl, aquela que era o próprio sentido da vida do protagonista. Se a palavra é a presença de uma ausência, será a ausência de Ayl – que se torna presença por meio de um “frio paredão de pedra cinza” – que garantirá a Qfwfq se lembrar do mundo sem cores:

Então, de repente, aqueles prados verde-ervilha nos quais começavam a desabrochar as primeiras papoulas escarlata, aqueles campos amarelo-canário estriando as fulvas colinas que desciam para um mar cheio de cintilações turquesa, tudo me pareceu tão insosso, tão banal, tão falso, tão em contraste com a pessoa de Ayl, com o mundo de Ayl, com a ideia de beleza de Ayl, que compreendi por que seu lugar jamais poderia ser *aqui*. E me dei conta com espanto e dor de que eu permanecera *aqui*, de que jamais poderia fugir àquelas cintilações douradas e argêntas, àquelas nuvenzinhas que de azul-celeste se tornavam rosadas, àquela verde folhagem que amarelava a cada outono, e de que o mundo perfeito de Ayl estava perdido para sempre, tanto que já não podia sequer imaginá-lo, e nada mais restava que me pudesse recordá-lo ainda que de longe, nada a não ser aquele frio paredão de pedra cinza (CALVINO, 1992, p. 61).

Remetendo continuamente à escrita, Calvino traz o seu leitor de volta ao universo do texto, revelando-lhe que Qfwfq “corria entre degraus de basalto e de granito que se desfolhavam como páginas de um livro” (CALVINO, 1992, p. 60). A forma do espaço cosmicômico é, portanto, a própria forma da escrita, na qual os elementos do universo físico se equiparam aos da página de um livro. No conto “A forma do espaço”, que vigora o início desta seção, o protagonista cosmicômico se conscientiza de que sua queda, juntamente aos outros dois personagens – Úrsula H’x e o tenente Fenimore –, se assemelha à própria queda das linhas de uma escrita:

O que podíamos considerar apenas como linhas retas unidimensionais eram de fato semelhantes a linhas de uma escrita cursiva traçadas numa página branca por uma pena que transfere palavras e trechos de frase de uma linha para outra com inserções e remissões na pressa de terminar uma exposição conduzida mediante aproximações sucessivas e sempre insatisfatórias (CALVINO, 1992, p. 124).

A página branca, a pena e o próprio ato da escrita: com essas imagens a narrativa cosmicômica retoma o processo de criação artística, mais uma vez comparando a composição da página por letras cursivas à composição do espaço vazio por astros e estrelas no firmamento. Se Calvino recorre ao mundo não escrito para criar, ele não se esquece de que enquanto escreve, está, de fato, escrevendo, de modo que o tema da autorreferencialidade da linguagem acaba, por sua vez, tangenciando seu trabalho.

Ao dedicar um de seus textos aos desenhos de Saul Steinberg, o escritor italiano corrobora suas considerações a respeito do verdadeiro sujeito da obra literária, isto é, os instrumentos da própria atividade. Em “A pena em primeira pessoa”, Calvino reconhece em Guido Cavalcanti o primeiro poeta, mesmo que ainda no século XIII, a esboçar o que seria retomado pela poesia moderna com Mallarmé. Se Cavalcanti, aos olhos do escritor de *Palomar*, abre e fecha a poesia moderna, “será preciso esperar Mallarmé para o poeta perceber que o lugar onde se dá sua poesia está situado ‘*sur le vide papier que sa blancheur défend*’ [no papel vazio que defende sua brancura]” (CALVINO, 2009n, p. 349).

Embora a escrita seja somente o contraste da tinta na página, nada impede que esse mundo escrito e desenhado invada “a mesa, apanh[e] aquilo que lhe é estranho, unifi[que] todas as linhas na sua linha, transbord[e] da folha...” (CALVINO, 2009n, p. 349), com o mundo externo invadindo e penetrando o espaço da página. O mundo não escrito passa assim a fazer parte da folha, não com a pretensão de se sobrepor a esta, mas consciente de que precisa da página para se mover nessa dimensão filiforme: “a pena a mão o artista a mesa o gato, tudo é sorvido pelo desenho como por um redemoinho, [...] é a essência do símbolo gráfico que se revela como a verdadeira essência do mundo” (CALVINO, 2009n, p. 349-350). A linguagem literária, simbólica, tem um caráter virtual no sentido da potencialidade, de modo que a palavra oculta cada forma latente de um mundo possível.

Desse modo, Calvino extrapola as considerações do espaço textual “como espaço que reproduz na folha o mundo”, pois ele “*escreveu o mundo*”; assim, não há mais separação entre mundo e escrita, “a multiplicidade dos sinais é reconduzida a uma única substância, ao sinal gráfico, que assumirá, de vez em vez, diversas *formas e figuras*” (BELPOLITI, 2006, p. 83).⁷⁶

⁷⁶ “[...] come spazio che riproduce nel foglio il mondo, *ha scritto il mondo*. [...] la molteplicità dei segni è riconducibile a un’unica sostanza, al segno grafico, che assumerà, di volta in volta, diverse *forme e figure*”.

Calvino escreve outros mundos e os coloca lado a lado: mundos escritos e mundos não escritos e, se o mundo é um livro, ou vice-versa, a obra calviniana faz continuamente referência a um livro, que, por sua vez, é um mundo.

O símbolo gráfico se revela, portanto, como sendo a base do mundo cosmicômico, esse mundo transformado em linha. O espaço vazio de “A forma do espaço” se dissolve, pois, em linhas de uma escrita cursiva (a escrita com um caráter ornamental) revelando que, após narrar as aventuras fantásticas no espaço em formação, após buscar referenciais no mundo não escrito, Calvino escancara os instrumentos da escrita que se voltam furiosamente em direção ao leitor. Assim, cruzando o fictício com o real (a realidade da própria escrita de “A forma do espaço”), vemos os personagens cosmicômicos chocando-se com letras do alfabeto:

[...] e assim seguíamos, eu e o tenente Fenimore, escondendo-nos por trás dos ilhoses dos “l”, principalmente os “l” de “paralelas”, para atirar ou proteger-nos das balas e eu me fingia de morto e esperava que Fenimore passasse para dar-lhe uma rasteira e arrastá-lo pelos pés fazendo-lhe bater com o queixo contra o fundo dos “v” e dos “u” e dos “m” e dos “n” que escritos em cursivo todo igual tornam-se um sacolejante suceder-se de buracos no pavimento como, por exemplo, na expressão “universo unidimensional”, para depois abandoná-lo estendido num ponto todo riscado de rasuras e dali erguer-me inteiramente manchado de tinta para correr em direção a Úrsula H’x que queria bancar a esperta infiltrando-se entre as franjas dos “f” que se afinavam até se tornarem filiformes, mas eu a agarrei pelos cabelos e preguei-a num “d” ou num “t” como agora os escrevo na pressa, tão inclinados que se pode deitar em cima deles, depois escavamos um nicho no “g” de “gruta”, uma toca subterrânea que podemos adaptar à vontade às nossas dimensões ou tornar ainda mais recolhida e quase invisível ou ainda colocar em sentido horizontal para estarmos mais confortavelmente deitados (CALVINO, 1992, p. 124-125).

Calvino explora as dimensões das letras, mostrando que seu sentido está em sua forma imagética. Assim, Qfwfq, seu rival e sua amante se fundem nas letras do macrocosmos, se misturam à mágica constelação do texto. A imagem evocada por Calvino, nessa citação, é a de um universo que se dissolve em letras: tudo se esfarelado tal como uma montanha de cinzas, como se o mundo estivesse retornando às suas origens: se o universo advém do alfabeto, a ele retorna em seu fim. Essa é, portanto, a contribuição de Galileu Galilei à metáfora livro-mundo, como considera Calvino no texto “O livro da natureza em Galileu” – encontrando no cientista um de seus clássicos –, pois essa relação metafórica, mais do que se pautar numa relação entre mundo e livro, se estabelece entre mundo e alfabeto.

O alfabeto é, para Galileu Galilei, o mundo, pois basta “combinar e ordenar bem esta e aquela vogal com essas e aquelas outras consoantes” para se obter “respostas muito verdadeiras para todas as dúvidas e daí extrair os ensinamentos de todas as ciências e de todas as artes” (GALILEI *apud* CALVINO, 1993b, p. 91). Mais uma vez, temos no sistema

combinatório a possibilidade de abarcar toda a multiplicidade do universo mediante um sistema finito e limitado como o alfabeto.

Esse é ainda um tema frequente nos textos de Jorge Luis Borges. Em seu ensaio “Del culto de los libros”, perpassando as diferenças entre a palavra oral e a palavra escrita, o escritor argentino retoma a ideia do livro como fim, do livro como universo, passando do conceito teológico do livro como objeto sagrado à concepção cabalística que vê o mundo como uma criação de Deus mediante as limitadas vinte e duas letras do alfabeto. O mistério das letras consiste, desse modo, em sua possibilidade de abarcar o universo; assim, citando León Bloy, Borges finaliza seu ensaio dizendo que, se “o mundo, segundo Mallarmé, existe para um livro; segundo Bloy, somos versículos ou palavras ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo: é, melhor dizendo, o mundo” (BORGES, 1974a, p. 94).⁷⁷

Esse livro é o mundo, diz Bloy, o alfabeto é o mundo, afirma Galileu, e, dessas constatações, podemos depreender que a escrita e o mundo fazem parte de um único sistema, não mais sendo considerados partes distintas, mutuamente excludentes, mas permitindo-nos “abraçar em um único pensamento o mundo das coisas como eram e das coisas como poderiam ter sido”, e perceber “que um único sistema compreendia tudo” (CALVINO, 2007a, p. 169). Se recorremos, aqui, a uma citação de Qfwfq para também nós abraçarmos “o mundo das coisas como são” junto ao “mundo das coisas como poderiam ter sido”, a realidade e a literatura em um único sistema, é por que tal citação nos permite essa interpretação, por se referir também a uma aproximação de diferentes mundos: o mundo de Qfwfq, familiar e conhecido, e o mundo das aves, estranho e desconhecido.

No conto “A origem das aves”, que integra *T=Zero*, o mundo já estava praticamente formado, de modo que Qfwfq e seus semelhantes já não esperavam grandes surpresas. No entanto, o aparecimento de um animal desconhecido intrigou o protagonista cósmico, pois este animal tinha “asas patas rabo unhas esporões penas plumas barbatanas acúleos bico dentes papo chifres crista barbilhos e uma estrela na testa” (CALVINO, 2007a, p. 160), o que para Qfwfq era extremamente novo: “Era uma ave; vocês já tinham entendido; eu não; nunca se vira uma” (CALVINO, 2007a, p. 160). Como que enfeitiçado pelo animal, Qfwfq segue esse pássaro chegando a um mundo completamente diferente daquele no qual vivia, um mundo de monstros, onde todas as possibilidades não realizadas em seu mundo figuravam:

⁷⁷ “El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo”.

Olhei em volta: não reconhecia nada. Árvores, cristais, animais, ervas, tudo era diferente. Não só as aves povoavam os ramos, como peixes (digo assim só por dizer) com patas de aranha ou (digamos) vermes com penas. Agora, não é que eu queira descrever como eram as formas de vida, lá longe; podem imaginá-las como der, mais estranhas ou menos estranhas, pouco importa. O que importa é que ao meu redor se desdobravam todas as formas que o mundo poderia ter tomado em suas transformações, mas que não tinha tomado, por algum motivo fortuito, ou por incompatibilidade de fundo: as formas descartadas, irrecuperáveis, perdidas (CALVINO, 2007a, p. 163-164).

No mundo das aves, Qfwfq conhece Org-Onir-Ornit-Or e, frente à indescritível beleza dessa criatura, se apaixona, tentando, sem nenhum sucesso, a fuga dos dois. Malograda a fuga – pois, ao serem perseguidos pelas aves, Or solta Qfwfq em seu antigo mundo e volta voando ao seu continente de origem –, o nosso protagonista não conseguia tirar da cabeça o mundo das coisas que poderiam ter sido, buscando uma forma de retornar a ele. Para isso, Qfwfq recorre à imagem das histórias em quadrinhos, como se tivesse realizado a travessia dos mundos ao colá-los, assim como se cola dois quadrinhos:

Não adianta eu relatar detalhadamente a astúcia com a qual consegui voltar para o Continente das Aves. Nos quadrinhos deveria ser contada com um daqueles truques que só dão certo desenhando. (O quadrinho está vazio. Chego eu. Espalho cola no canto do alto à direita. Sento-me no canto de baixo à esquerda. Entra uma ave, voando, no alto à esquerda. Ao sair do quadrinho fica colada pela cauda. Continua voando e arrasta atrás de si todo quadrinho grudado à cauda, comigo sentado no fundo e me deixando transportar. Assim chego ao País das Aves. Se não gostam dessa, podem imaginar outra história; o importante é fazer com que eu chegue lá.) (CALVINO, 2007a, p. 168).

Cruzam-se assim, uma vez mais, a composição textual e o mundo ficcional, e dessa ligação se faz possível também o encontro do mundo de Qfwfq com o mundo das aves. Ao realizar a travessia, o protagonista se vê mais uma vez aprisionado e, agora, obrigado a se casar com a rainha desse país; mas, para sua surpresa, a rainha era a própria Or. Já casado, Qfwfq se esforça para não se esquecer do seu mundo de origem, tentando entender a relação entre os dois mundos. Como por um *insight*, compreende que “o mundo das aves, dos monstros, da beleza de Or era o mesmo em que sempre tinha vivido e que nenhum de nós tinha entendido até o fim” (CALVINO, 2007a, p. 169). O mundo era um só, de modo que aquilo que existia em um continente não se explicava sem o que existia no outro continente, cada possibilidade realizada em sua interação com aquela não realizada, com aquela que fora descartada.

Se não havia diferenças entre não monstros e monstros, entre “o mundo das coisas como eram” e “o mundo das coisas como poderiam ter sido”, também não era intenção da rainha Or que tal conhecimento viesse a tona e, a partir do momento em que Qfwfq revela tal

descoberta, a rainha o rejeita, deixando que as aves separem os dois mundos ao rasgar as páginas das histórias em quadrinhos, assim como as próprias páginas do conto:

Demasiado tarde percebi como os bicos das aves estavam entretidos em separar os dois mundos que a minha revelação reunira. – Não, Or, espere, não se separe, nós dois juntos, Or, onde você está? – mas estava rolando no vazio entre pedaços de papel e penas.

(As aves rasgavam com bicadas e arranhões a página dos quadrinhos. Voavam para longe, cada uma com um retalho de papel impresso no bico. A página que está embaixo também é desenhada em quadrinhos; ali está representado o mundo como era antes do aparecimento das aves e seus sucessivos e previsíveis desenvolvimentos. No céu continua havendo aves, mas ninguém mais repara nisso.) (CALVINO, 2007a, p. 170).

Assim como “A forma do espaço”, também o conto “A origem das aves” é finalizado com a imagem do mundo se vertendo em páginas e palavras, de modo a superar qualquer pretensão de que o mundo da página coincida com o mundo real, ao recordar que o universo narrado é aquele da própria escrita. As aves separam, pois, os dois mundos – o mundo antigo de Qfwfq e o mundo das possibilidades não realizadas das aves-monstros – numa clara referência à própria distinção entre o mundo ficcional e o mundo real: ao rasgar as páginas do mundo ficcional, o leitor se depara novamente com o livro em suas mãos. Da mesma forma como viaja pelo vazio do espaço em formação, o leitor também estará rolando entre letras, palavras e pedaços de papel.

Se o início de uma narrativa é o momento de destaque da multiplicidade dos possíveis, transferindo-nos do mundo de fora ao mundo verbal, o final, por sua vez, é, para Calvino, não o aprisionamento do texto, mas um desdobramento “em que de novo a experiência limitada se abre sobre a escuridão sem limites” (CALVINO, 2007b, p. 747),⁷⁸ revelando que as histórias continuam. Tal tema é tratado por Calvino em seu texto inédito “Cominciare e finire”, no qual o escritor italiano evidencia que o final verdadeiramente importante é aquele que põe em discussão toda a narração, tal como fez no final dos seus contos cosmicômicos: “um final que dissolve a ilusão realística do conto recordando que o universo ao qual pertence é aquele da escrita, que a substância dos seus eventos são as palavras arremessadas contra o papel” (CALVINO, 2007b, p. 747).⁷⁹ Ou seja, se o conto se fecha em letras e palavras, temos novamente a possibilidade de recomeçar a escrita.

Como Calvino, que finaliza “Cominciare e finire” evocando uma das últimas *pièces* de Samuel Beckett, *Ohio Impromptu* (“Improviso de Ohio”), também nós retomaremos essa peça

⁷⁸ “[...] in cui di nuovo l’esperienza limitata si apre sul buio senza limiti...”.

⁷⁹ “[...] un finale che dissolve l’illusione realistica del racconto ricordando che l’universo a cui appartiene è quello della scrittura, che la sostanza delle sue vicende sono le parole vergate sulla carta”.

para fecharmos esta seção. Nessa peça, dois velhos muito parecidos fisicamente sentam-se numa mesa: um lê um livro, o outro escuta. O homem que lê, após cada pausa em sua leitura, diz: “Pouco resta a dizer”. Mas imediatamente recomeça a leitura, partindo, assim, do pouco que restou para contar. Se Beckett propunha o exaurir das histórias – já que o velho, ao final da peça, afirma “Nada resta a dizer”, e fecha o livro –, se o projeto do livro-universo se sustenta justamente pela ambiciosa tentativa de conter todas as histórias no espaço limitado de um livro, vemos que, mesmo tendo restado pouco para se contar, sempre haverá mais histórias para se narrar, que elas não se esgotam e que não há possibilidade de alcançar o seu fim, ou seja, que partindo do pouco que restou, de suas possibilidades combinatórias, as histórias se desdobram *ad eternum*.



Ao iniciar este capítulo dissemos que, partindo do livro, chegaríamos ao universo. Embora não estejamos agora invalidando tal afirmação, percebemos que o universo nos direcionou novamente ao livro e conseqüentemente às palavras e às letras. Vimos que o mundo de Calvino é composto por átomos, partículas e pequenos sinais que se assemelham e se transformam, muitas vezes, na própria escrita. A forma do mundo cosmicômico e a forma da escrita confluem em muitos aspectos para o escritor italiano, revelando quase uma obsessão pelo puntiforme; não à toa, mesmo ao falar de temas grandiosos como o surgimento do universo, Calvino sempre lança seu olhar ao que há de mais banal e prosaico em cada situação.

“Tudo está contido em um ponto: o futuro, a multiplicidade” (BELPOLITI, 2006, p. 108), e, a partir desses pequenos pontos, alcança-se uma crescente continuidade gerada por inúmeras partes descontínuas, levando à sensação do infinito. Essa é a imagem do mundo de Calvino e o emblema de sua própria escrita que, como uma coleção de areia, beira a totalidade, o próprio infinito – por não ter princípio ou fim –, mas que após um simples ventar se dissolve em minúsculos grãos:

Assim, decifrando o diário da melancólica (ou feliz?) colecionadora de areia, cheguei a interrogar-me sobre o que está escrito naquela areia de palavras escritas que enfileirei durante minha vida, aquela areia que agora me parece tão distante das praias e dos desertos da vida. Talvez fixando a areia como areia, as palavras como palavras, possamos chegar perto de entender como e em que medida o mundo triturado e erodido ainda possa encontrar nelas fundamento e modelo (CALVINO, 2010a, p. 15-16).

O puntiforme, além de evidenciar a própria infinidade da areia, percorre o pensamento do escritor italiano que visualiza em um único ponto toda a matéria do universo. Percebemos em Calvino, assim, uma prática mimética que partia de um ponto para espelhar um universo, numa visão “monadológica”, onde um grão de areia, uma noz, um ponto, um texto ou um “Aleph” refletem, infinitamente, um universo inteiro.

A NOZ: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso percurso foi marcado por bifurcações, paradoxos e divergências sobre a relação entre a literatura e o mundo na obra de Italo Calvino e, por mais que essa relação tenha sofrido mudanças em diferentes fases da produção do escritor italiano, chegamos ao fim deste percurso reconhecendo que havia em Calvino uma extrema necessidade de escrever: de usar a escrita para explorar tanto o mundo quanto suas fantasias, para dar forma a novos procedimentos literários, a inovações narrativas e, assim, inaugurar uma ideia própria de literatura que resista à perda de forma da vida e da linguagem. Ou seja, usar a palavra de forma exata e não aproximativa, tornar a palavra real e presente e não, simplesmente, um eco.

A literatura, dessa maneira, não se restringe para Calvino a abarcar o mundo ou o eu, o mundo exterior ou o mundo interior, pois ambiciona ser mais do que uma representante do mundo; ambiciona ser, ela mesma, um universo, paralelo à realidade. A linguagem abriria, portanto, outros mundos, seria ela própria um mundo, para isso se valendo do imaginário do leitor, que atribui significados, e da materialidade da escrita.

Tais reflexões são aprofundadas por Calvino ao discorrer, em seu ensaio “La squadratura”⁸⁰ – prefácio ao livro *Idem*, do pintor italiano Giulio Paolini –, sobre um certo confronto entre o trabalho de um escritor e o “do seu amigo pintor”. Para Calvino, o escritor deve basear o seu fazer artístico na forma como o faz o pintor, sem se preocupar em expressar a realidade, pois as obras que o pintor expõe não são nem quadros reais: elas apresentam a própria prática artística do pintor, nos fazendo pensar somente nos quadros, ao tornar visíveis os “momentos da relação entre quem faz o quadro, quem olha o quadro e aquele objeto material que é o quadro” (CALVINO, 2007e, p. 1981).⁸¹

A tela de Paolini evidencia, assim, a prática interna à própria pintura – o pintor trabalhando num quadro e o observador que o aprecia depois de pronto –, não se preocupando em representar o eu ou o mundo. Também ao escritor agradaria escrever suas obras assim, diz Calvino, uma obra sem sombras, sem o intuito de expressar alguma coisa externa, mas capaz de produzir suas próprias formas, como faz o pintor: “De uma obra a outra o pintor continua um único discurso, não comunicativo nem expressivo, porque não pretende comunicar alguma

⁸⁰ O texto “La squadratura”, além de apresentar ao livro do pintor Giulio Paolini, é considerado por Falcetto (2008, p. 1382) como a “célula germinal” do livro *Se um viajante numa noite de inverno*. Pois, se na tela do pintor há inúmeras telas, se o próprio quadro faz pensar sobre outros quadros, Calvino, na mesma lógica, vislumbra um livro que faça falar sobre outros livros.

⁸¹ “[...] momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell’oggetto materiale che è il quadro”.

coisa que está fora nem exprimir alguma coisa que tem dentro, mas de qualquer modo um discurso coerente e em contínuo desenvolvimento” (CALVINO, 2007e, p. 1981).⁸²

Ressalta-se, contudo, que, quando o escritor d’*As cosmicômicas* afirma que a obra não tem interesse de comunicar, ele se refere àquele sentido de transpor algo externo para a literatura, num sentido correlato ao usado pelo verbo “exprimir”, pois tanto o pintor quanto o escritor, por meio de suas obras, comunicam algo que deverá ser decifrado pelo receptor. Se Calvino, nesse ensaio, parece rechaçar um referencial expresso na literatura é por acreditar que a *mimesis* se centra, muitas vezes, na relação da palavra com ela mesma, quase como se o referencial da linguagem fosse a própria palavra, numa espécie de *mimesis* intertextual. Diferentemente da “expressão”, a “comunicação” é tomada como a possibilidade de levar a própria palavra – que se faz mundo – ao outro, ao leitor, deixando sempre traços, marcas, vestígios:

Posso dizer que escrevo para comunicar porque a escrita é o modo no qual consigo fazer passar algumas coisas através de mim, das coisas que talvez venham a mim da cultura que me circunda, da vida, da experiência, da literatura que me precedeu, [...]. É por isso que escrevo. Para fazer-me instrumento de algo que é maior do que eu e que é o modo com o qual os homens olham, comentam, julgam, expressam o mundo: deixá-lo passar por mim e colocá-lo novamente em circulação (CALVINO *apud* BARANELLI; FERRERO, 2003, p. 239).⁸³

Calvino pretende, sim, comunicar algo, valendo-se de seu olhar sobre o mundo e sobre a própria literatura, e, por mais que reconheça que o mundo vai se desfiando e se despedaçando em suas palavras, tal presença do real não se manifesta como geradora à arte, já que a arte e, mais especificamente, a literatura não depende exclusivamente do mundo e do real para se realizar; a presença de dados reais pode ser descoberta numa obra de forma fragmentária, lacunar, mas não superando a literatura. É nesse sentido que Calvino diferencia, no início de “La squadratura”, os verbos “comunicar” (“comunicare”) e “exprimir” (“esprimere”), pois enquanto o primeiro conta com o receptor para que o sentido seja efetivo, o segundo pressupõe uma correspondência particular e imediata entre o real e a linguagem:

⁸² “Da un’opera all’altra il pittore continua un unico discorso, non comunicativo né espressivo, perché non pretende di comunicare qualcosa che è fuori né di esprimere qualcosa che ha dentro, ma comunque un discorso coerente e in continuo svolgimento”.

⁸³ “Posso dire che scrivo per comunicare perché la scrittura è il modo in cui riesco a far passare delle cose attraverso di me, delle cose che magari vengono a me dalla cultura che mi circonda, dalla vita, dall’esperienza, dalla letteratura che mi ha preceduto, [...]. È per questo che scrivo. Per farmi strumento di qualcosa che è certamente più grande di me e che è il modo con cui gli uomini guardano, commentano, giudicano, esprimono il mondo: farlo passare attraverso di me e rimetterlo in circolazione.

Ao escritor, aquela que dá mais incômodo é a expressão: é homem de caráter reservado, e exprimir qualquer coisa de si mesmo não lhe parece uma boa coisa de se fazer, sobretudo em público. O mesmo verbo “exprimir” recorda desagradavelmente a secreção, ou, no melhor dos casos, o ato de espremer um limão. Se o escritor devesse identificar-se com um fruto preferiria uma espécie não espremível, uma noz, uma amêndoa, ou talvez – nos seus momentos mais generosos – um figo seco (CALVINO, 2007e, p. 1982).⁸⁴

O limão pressupõe que o mundo seja espremido em palavras, tal como ao se espremer o fruto, tivesse-se suco; a noz, por sua vez, tem uma casca dura que protege seu fruto e, para alcançá-lo, é preciso abri-la, ou seja, cabe ao leitor ultrapassar essa “casca dura” para encontrar *indícios* do real em meio ao ficcional. A literatura calviniana não se restringe a espremer o mundo, tal como um limão, nas páginas em branco; ela não se firma exclusivamente nas acepções de dizer algo sobre o “eu” ou sobre o mundo, fixa-se, antes, em sua possibilidade de criação e de produção, podendo até manter dentro de si dados do real, mas sempre de forma comunicativa, deixando o mundo passar pela literatura e colocando-o, em seguida, novamente em circulação.

A noz⁸⁵ como imagem para a representação literária de Calvino: é com essa imagem que fechamos nossas considerações sobre o processo mimético da obra *As cosmicômicas*. A noz, que nos faz pensar num espaço limitado que concentra um universo; a sua casca, que numa aparente desordem de linhas, nos leva ao fascínio do labirinto pelo seu movimento contínuo e pela falta de saída; a noz, que assim como a linguagem, pode guardar algo oculto, escondido, mas que garante em sua própria casca, em sua superfície, todo o mistério da representação. Com essa imagem fica-nos clara a falha de cada tentativa de afrontar a realidade de modo direto, pois esta se *sfilaccia*, se desfia (para usarmos uma palavra escolhida pelo próprio Calvino) pelas palavras, de modo que, se o real e o mundo se presentificam na linguagem, é sempre a partir de possibilidades: ao demonstrar possibilidades, a literatura se sobrepõe a qualquer indicação, por si só já exclusiva e limitante, da realidade.

A *mimesis* é, portanto, evidenciada em Calvino por um princípio de analogia, no qual a palavra, pelo impacto de sua materialidade, de seu *status* de realidade, “implora às coisas para que façam eco aos seus apelos” (OTTE, 2012b, p. 11), pois o microuniverso do texto apresenta o macrouniverso de uma realidade. Tal como a ideia da mônada, de Leibniz, que

⁸⁴ “Allo scrittore, quella che dà più fastidio è l’espressione: è uomo di carattere riservato, ed esprimere qualcosa di se stesso non gli pare una bella cosa da fare, soprattutto in pubblico. Lo stesso verbo ‘esprimere’ ricorda sgradevolmente la secrezione, o, nel migliore dei casi, l’atto di spremere un limone. Se lo scrittore dovesse identificarsi con un frutto preferirebbe una specie non spremibile, una noce, una mandorla, o magari – nei suoi momenti più generosi – un fico secco”.

⁸⁵ É interessante ressaltar que a noz, por causa da casca, lembra a mônada, conceito de Leibniz apropriado por Walter Benjamin, que considera que cada mônada espelha o universo.

tem um universo fechado representando o universo, nos foi possível também refletir sobre o livro, o livro cosmicômico, como um espaço fechado que concentra em si a demonstração das possibilidades de todo o universo. *As cosmicômicas*, assim, não visa prender, ou espremer o mundo, pois ao se configurar como um universo possível, reflete outros mundos: o mundo escrito e o mundo não escrito.

Conscientes da impossibilidade de concluir, conscientes da impossibilidade de colocar um ponto final, colocamos novamente em circulação a palavra e o mundo – a palavra-coisa e o mundo dissolvido em signos –, pois *As cosmicômicas* e o universo calviniano continuam preenchendo bibliotecas inteiras, tal como preencheram este trabalho, esta possibilidade de leitura. É nesse sentido que a obra do escritor italiano se faz múltipla, deixando vestígios e se lançando continuamente ao universo num procedimento bem parecido com o que fez Calvino em seu ofício de escritor, colocando incessantemente a palavra em circulação, procurando dar forma às suas invenções literárias, tendo na escrita o seu espaço de conforto, de viagens, de experimentação de novos territórios e outros mundos, e, acima de tudo, de compreensão do uso que faz da própria linguagem e da realidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 9-17.
- AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane – studi di poetica e di letteratura*. Bari: Laterza & Figli Spa, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.
- BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto. *Album Calvino*. Milano: Mondadori, 2003.
- BARENGHI, Mario. A forma dos desejos. A ideia de literatura de Calvino. *Remate de Males*, Campinas, v. 25, n. 1, p. 41-49, jan./jun. 2005.
- BARENGHI, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: Mulino, 2007a.
- BARENGHI, Mario. Note e notizie sui testi. Una pietra sopra. In: CALVINO, Italo. *Saggi*. Milano: Mondadori, 2007b. v. 2, p. 2933-2951.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-165.
- BAUDELAIRE, Charles. Prefácio: Outras anotações sobre Edgar Poe. In: POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012. p. 7-24.
- BECKETT, Samuel. Improviso de Ohio. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 14, p. 210-213, 2010.
- BELPOLITI, Marco. Il foglio e il mondo. In: BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi, 2006. p. 65-110.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 36-49.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 108-113.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p. 222-232.
- BERMAN, Marshall. Introdução: Modernidade – ontem, hoje e amanhã. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de

Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15-35.

BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 255-265.

BLANCHOT, Maurice. A questão literária. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 35-152.

BLAZINA, Sergio. Italo Calvino: un linguaggio fra scienza e mito. *Chroniques italiennes*, n. 75/76, gen./feb. 2005, p. 59-75.

BLUMENBERG, Hans. El libro del mundo vacío. In: BLUMENBERG, Hans. *La legibilidad del mundo*. Traducción de Pedro Madrigal Devesa. Barcelona: Paidós, 2000. p. 305-328.

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 87-135.

BORGES, Jorge Luis. Del culto de los libros. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974a. v. 2, p. 91-94.

BORGES, Jorge Luis. Del rigor en la ciencia. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974b. v. 2, p. 225.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Globo, 1986. p. 121-137.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de babel. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989. p. 61-70.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Traducción de Jorge Ferreira. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.

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

CALVINO, Italo. *As cósmicas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. A estrutura do Orlando. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a. p. 67-75.

CALVINO, Italo. O livro da natureza em Galileu. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b. p. 89-95.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nelson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

CALVINO, Italo. Apêndice. In: CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nelson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. p. 265-275.

CALVINO, Italo. O caminho de San Giovanni. In: CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a. p. 15-38.

CALVINO, Italo. *Lettere*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2000b.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Publifolha, 2003.

CALVINO, Italo. Introdução. Tradução de Maurício Santana Dias. In: CALVINO, Italo (org.). *Contos fantásticos do século XX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a. p. 9-18.

CALVINO, Italo. Prefácio à segunda edição. In: CALVINO, Italo. *A trilha dos ninhos de aranha*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b. p. 5-25.

CALVINO, Italo. Nota à edição italiana de 1996. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. p. 9-11.

CALVINO, Italo. Questionário de 1956. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. p. 21-29.

CALVINO, Italo. Eremita em Paris. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006c. p. 182-190.

CALVINO, Italo. *Todas as cósmicas*. Tradução de Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

CALVINO, Italo. Appendice: Cominciare e finire. In: CALVINO, Italo. *Saggi*. Milano: Mondadori, 2007b. v. 1, p. 734-753.

CALVINO, Italo. Il libro, i libri. In: CALVINO, Italo. *Saggi*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2007c. v. 2, p. 1846-1860.

CALVINO, Italo. Mondo scritto e mondo non scritto. In: CALVINO, Italo. *Saggi*. Milano: Mondadori, 2007d. v. 2, p. 1865-1875.

CALVINO, Italo. La squadratura (per Giulio Paolini). In: CALVINO, Italo. *Saggi*. Milano: Mondadori, 2007e. v. 2, p. 1981-1990.

CALVINO, Italo. Premessa 1968 a La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008. v. 2, p. 1300-1303.

CALVINO, Italo. Apresentação. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. p. 7-8.

CALVINO, Italo. O miolo do leão. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 9-26.

CALVINO, Italo. O mar da objetividade. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c. p. 50-57.

CALVINO, Italo. O desafio ao labirinto. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009d. p. 100-117.

CALVINO, Italo. Vittorini: planejamento e literatura. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009e. p. 154-179.

CALVINO, Italo. Definições de territórios: o cômico. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009f. p. 188-189.

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009g. p. 196-215.

CALVINO, Italo. A relação com a lua. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009h. p. 216-218.

CALVINO, Italo. Duas entrevistas sobre ciência e literatura. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009i. p. 219-227.

CALVINO, Italo. A literatura como projeção do desejo (Para a Anatomia da crítica, de Northrop Frye). In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009j. p. 232-241.

CALVINO, Italo. A máquina espasmódica. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009k. p. 242-245.

CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009l. p. 256-258.

CALVINO, Italo. Usos políticos certos e errados da literatura. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009m. p. 338-347.

CALVINO, Italo. A pena em primeira pessoa (Para os desenhos de Saul Steinberg). In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009n. p. 348-355.

CALVINO, Italo. Os níveis da realidade em literatura. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009o. p. 368-384.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 11-16.

CALVINO, Italo. A enciclopédia de um visionário. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 155-160.

CARRERA, Alessandro. *La consistenza della luce*. Il pensiero della natura da Goethe a Calvino. Milano: Feltrinelli, 2010.

CASTRO, Gustavo de. *Italo Calvino*: pequena cosmovisão do homem. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 97-138.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 259-271.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Disponível em: <http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_to_can_lo_real.pdf>. Acesso em: 27 out. 2012.

ECO, Umberto. Pequenos mundos. In: ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 161-179.

ERNST, Bruno. *El espejo mágico de M. C. Escher*. Tradução de Ignacio León. Berlin: Taco, 1989.

FALCETTO, Bruno. Note e notizie sui testi – Se una notte d’inverno un viaggiatore. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e Racconti*. Milano: Mondadori, 2008. v. 2, p. 1381-1401.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética*: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FRITOLI, Luiz Ernani. *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiperromance*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GADAMER, Hans-Georg. A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico. In: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 174-219.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória, história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 81-106.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996a. p. 13-38.

ISER, Wolfgang. O imaginário. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b. p. 209-302.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. Tradução de Bluma Waddington Vilar. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 1999. P. 63-77.

KLEIN, Adriana Iozzi. *Calvino ensaísta*. 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 229-258.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MACHADO, Arlindo. O sonho de Mallarmé. In: MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 165-191.

MALLARMÉ, Stéphane. Quanto ao Livro. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010. p. 169-184.

MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. Ti con zero. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008a. v. 2. p. 1345-1358.

MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008b. v. 2. p. 1455-1468.

MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. *Cosmicomiche vecchie e nuove*. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008c. v. 2. p. 1469-1475.

MIRANDA, Wander Mello. O espírito e as gavetas vazias. *Jornal do Brasil*, 18 nov. 1990, p. 8-9.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade: traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura, história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a, p. 61-86.

OTTE, Georg. Prefácio. In: RIBEIRO, Gustavo Silveira; VERAS, Eduardo Horta Nassif (org.). *Por uma literatura pensante: ensaios de filosofia e literatura*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012b. p. 11.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

PIERANGELI, Fabio. Il patriarca delle metamorfosi: *Le cosmicomiche*. In: PIERANGELI, Fabio. *Italo Calvino: la metamorfosi e l'idea del nulla*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 1997. p. 53-72.

PINO, Claudia Amigo. A resignificação do mundo. In: DOSSIÊ Oulipo. *Cult*, n. 52, p. 46-53, nov. 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

SANTOS, Diana Maria dos. *Olhar impossível: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cosmicômicas*, de Italo Calvino. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

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

SIGRIST, Vanina Carrara. *Literatura e ciência em Italo Calvino: o mito Qfwfq*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

UNAMUNO, Enrique Santos. Laberintos de papel. In: UNAMUNO, Enrique Santos. *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. p. 61-162.

VALÉRY, Paul. O homem e a concha. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 95-108.