

JUAN CORDEIRO

ROMANCE E VIAGEM EM *AS CIDADES INVISÍVEIS*, DE ITALO CALVINO

Belo Horizonte

2014

JUAN CORDEIRO

ROMANCE E VIAGEM EM *AS CIDADES INVISÍVEIS*, DE ITALO CALVINO

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e vinculada à área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada e à linha de pesquisa Poéticas da Modernidade para a obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Coorientadora: Prof. Dra. Andréia Guerini

Belo Horizonte

2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C168c.Yc-r Cordeiro, Juan.
Romance e viagem em *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino
[manuscrito] / Juan Cordeiro. – 2014.
112 f., enc.
Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro.
Coorientadora: Andréia Guerini.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 107-112.

1. Calvino, Ítalo, 1923-1985. – Cidades invisíveis – Crítica e interpretação – Teses. 2. Viagem na literatura – Teses. 3. Cidades e vilas na literatura – Teses. 4. Ficção italiana – História e crítica – Teses. 5. Literatura – Estética – Teses. I. Ribeiro, Tereza Virgínia. II. Guerini, Andréia, 1966-. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

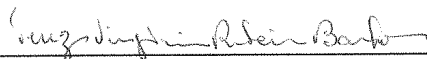
CDD: 853.912

Dissertação intitulada *Romance e viagem em "As cidades invisíveis"*, de Italo Calvino, de autoria do Mestrando JUAN SILVEIRA MAIA CORDEIRO DA SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.


Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

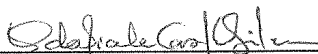
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG - Orientadora



Prof. Dr. Georg Otté - FALE/UFMG



Prof. Dra. Odalice de Castro e Silva - UFC



Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Diretora da Faculdade de Letras da UFMG

Prof.ª Graciela Inés Ravetti de Gómez
Diretora da Faculdade de Letras/UFMG
Portaria n.º 2172 de 15/04/2014

Belo Horizonte, 9 de junho de 2014.

Aos que sonham, amam, seguem.

Esta pesquisa recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Agradeço

aos que me auxiliaram desde as primeiras letras;

a Tereza, guia sincera e cuidadosa;

a meus amigos, a todos, por muito;

a meus irmãos e pais, por tanto;

a Fernanda.

RESUMO

A dissertação discute aspectos da tradição literária de viagens e da tradição romanesca que encontram respaldo na obra *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino. Analisando alguns tópicos singulares (metalinguagem, intenções narrativas, relações com o leitor, “enfrentamento” do homem ao mundo) dessas tradições, tópicos caros a autores e críticos que as discutem e, também, a Italo Calvino, a pesquisa visa analisar como a proposta estética do autor reflete seu tempo e sua modernidade. Atualizações estéticas de temáticas artísticas relevantes nos impulsionam a estudar e renovar a literatura, aprender novos modos de dizer, de ver e de compreender o mundo.

Palavras-chave: Calvino, Viagem, Romance, Cidades, Modernidade.

ABSTRACT

The paper discusses aspects of the literary tradition of traveling and novelistic tradition that find support in the work *The invisible cities*, written by Italo Calvino. Analyzing some unique topics (metalanguage, narrative intentions, relations with the reader, “confrontation” of human being in the world) of these traditions, rich and critical topics to the authors and critics who discuss them, and also Italo Calvino, the research aims to analyze how the aesthetics proposal of the author reflects his time and modernity. Aesthetic updates of relevant artistic themes impels us to study and restore the literature, learn new ways of saying, of seeing and understanding the world.

Keywords: Calvino, Travel, Novel, Cities, Modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
UM LIVRO DE VIAGENS	10
1.1 O não-lugar (lugares ficcionalizados)	11
1.2 Por que se conta o que se conta	20
AS CIDADES INVISÍVEIS E O ROMANCE	24
2.1 Romance e romanesco para Italo Calvino	25
2.2 Romance em observações e análises	44
2.3 Romances, romances; poemas em prosa	57
2.3.1 Romances	57
2.3.2 Uma obra de Charles Baudelaire	67
2.4 Romances de Calvino	74
AS CIDADES INVISÍVEIS, TRADIÇÕES DE VIAGEM E DE ROMANCE	88
3.1 Viagem	93
3.2 Romance	95
CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

Em um mundo de dissolução, onde tudo o que parecia seguro começa a evaporar e fugir de nosso controle, como ter novamente (a sensação de) algo em mãos? Ou, não sendo possível reaver o que se tenha já esfumado ou qualquer coisa que não venha a se desfazer, como aceitar nosso presente sem também desaparecer sob seu peso e sua sombra?

Uma proposta de Italo Calvino surge na forma de um livro de viagens. Pensar *As cidades invisíveis* como uma proposta a seu tempo¹ é buscar um entendimento unitário da obra, que, em seu vasto atlas ou labiríntico percurso, permite-se vislumbrar também como monólito ou, ao menos, como rede de extremidades tangentes².

Minha dissertação tem como meta entender elementos de *As cidades invisíveis* que formam essa rede unificada: elementos de seu conteúdo, de sua forma; algumas interpretações de suas alegóricas descrições; relações possivelmente estabelecidas com a modernidade em que foi escrita; enfim, alguns pontos de encontro de seus fios.

Tentando alcançar essa proposição, estudarei, em momentos distintos, as conexões do livro 1) com uma tradição de viagens fantásticas e 2) com uma tradição romanesca. Também estará incluído nesse estudo o poema em prosa, dadas suas similaridades com a obra.

A primeira escolha justifica-se por considerar que a leitura e a análise de uma tradição baseada na criação de lugares idealizados podem estabelecer com a obra de Calvino um elo, principalmente temático, que me auxilie a compreender esta e algo de seu tempo e de seu sistema literário. Inserir-na nessa tradição enfoca a “continuidade” que o texto dá a tópicos já articulados por outros autores e o modo singular por que as trabalha.

Se partindo principalmente de *O livro das maravilhas* Calvino toma seu mote criativo, qual a relevância dessa retomada para seu e nosso tempo, preche de formas rápidas e de constante renovação formal – exemplificada, por excelência, no híbrido gênero romanesco? O estudo das relações de *As cidades invisíveis* com este (perpassando-se, como dito, também o poema em prosa, aproximado à obra pelo próprio

¹ “[...] eu sempre preciso justificar o fato de escrever um livro com o significado que esse livro pode ter como operação cultural nova num contexto mais amplo.” (CALVINO, 2006b, p. 243).

² Em cartas (CALVINO, 2001, p. 1192, 1234, 1257, 1304), em ensaio (1993, p. VI-VII), Calvino insiste na unidade de sua obra.

autor) visa à reflexão das formas dentro da modernidade; subsequentemente, da forma da obra analisada com sua referida proposta.

Para esse estudo serão importantes obras e literatos representativos do gênero (ou a ele tangentes): Homero, Apolônio, Luciano, Apuleio, Petrônio, *A demanda do santo Graal*, Cervantes, Diderot, Manzoni, Conrad, Joyce, Gadda, Hemingway, Péric – leituras guiadas por sua importância à crítica e a Calvino; teóricos do gênero e da modernidade: Platão, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Milan Kundera, Marshall Berman, Jacyntho Brandão; e a leitura das obras de Calvino. Para toda a pesquisa, também importante será a leitura de críticos do autor: Alfonso Berardinelli, Vanina Sigrist, Maria Santiago, Priscilla Vieira.³

Essa busca por uma compreensão unitária da obra – em sua relação com uma tradição de viagens e com formas literárias diversas – alia-se a um trabalho de interpretação de suas descrições. Mostrando-se estas de cunho alegórico, procurarei analisá-las guiado pelos referidos norteamentos críticos e pelos pontos de contato com as tradições de viagem e romanesca.

³ As referências dos autores escolhidos, bem como seus tradutores, para uso neste trabalho estão registradas na seção Referências.

UM LIVRO DE VIAGENS

O primeiro fio que une *As cidades invisíveis* é um de passagens, mudanças e deslocamentos: a viagem entre ambientes, terras, quadros, cenários maravilhosamente retratados. Desse fio partem muitos outros, a cada ponto em que as cidades revelam-se locais de encontro com o inesperado.

As cidades invisíveis relaciona-se com uma tradição de viagens fantásticas; toca em aspectos caros a esta. Considerar a forma por que obras dessa tradição os trabalharam auxilia-nos a refletir as formas singulares por que Calvino os elabora e, por conseguinte, a apreender elementos para a compreensão da criação deste.

Neste capítulo, portanto, debatarei a presença de alguns daqueles aspectos em obras de viagem fantástica e atualizados em *As cidades invisíveis*.

1.1 O não-lugar (lugares ficcionalizados)

A invenção de um não-lugar funciona na tradição da literatura de viagens de modo singular em cada obra. Porém, se desejarmos encontrar pontos de convergência entre os locais maravilhosos perpassados pelos diversos viajantes dessa tradição, podemos considerar que é principalmente a partir da existência de uma relação com lugares positivos que aquela criação se realiza.

Se na *Odisseia* a ilha de Polifemo é local sem cultivo⁴ em que reside um antropófago monstro de um olho, opõe-se ela, por exemplo, à Ítaca⁵ ansiada por Odisseu, Ítaca que, então, tem também seus monstros devoradores nos pretendentes de sua esposa. As ilhas de Calipso e Circe, igualmente, além de seu valor como maravilhas relatadas por Odisseu aos feáceos, opõem-se à terra por ele deixada antes de embarcar a Troia, seja pela eternidade da filha do Sol, a quem Penélope não pode igualar-se, seja pelas magias da feiticeira relatadas em uma narrativa de encantos, os quais não são esperados, por exemplo, em uma esposa fora dessa atmosfera – mesmo que toda a obra, épica totalizante (como Lúkacs a postula)⁶, rescenda a encantamentos divinos (presságios lidos em aves e sonhos, metamorfoses múltiplas de Odisseu, a voz do deus *ex machina* ao fim do relato). Em uma obra que tem como motivo inicial a narrativa sobre o homem que muito navegou conhecendo costumes e povos vários, o não-lugar é o ambiente propício ao maravilhoso, ao que deve encantar o ouvinte que escuta desses costumes e povos, inclusive os de Ítaca – aparentemente previstos, entre aqueles “vários”, pelo canto do aedo.

Sob o signo do prazer, Luciano relata em *Das narrativas verdadeiras* viagens por locais maravilhosos como as Colunas de Hércules, uma terra em que o rio é de vinho, um céu de astros habitados, uma ilha dentro de uma baleia. A aventura o leva a diálogos com filósofos e heróis mitológicos, ou seja, diálogos com uma tradição, parodiando-a e com ela rindo – como se nota das discussões em torno da verdadeira pátria de Homero. Além de ser contraponto declarado dos mentirosos que não reconhecem dizer mentiras, Luciano, ao descrever povos e lugares vistos, destaca

⁴ *Odisseia*, IX, 109-111.

⁵ O pilar de minha comparação é Odisseu, mas na cartografia maravilhosa por que este viaja as ilhas, terras, narrativas e aventuras opõem-se constantemente.

⁶ Georg Lúkacs, sobre a homogeneidade do mundo (perfeito e acabado) no qual supõe ter nascido a épica grega, escreve: “Embora poderes ameaçadores e incompreensíveis se façam servir **além do círculo que as constelações do sentido presente traçam ao redor do cosmos a ser vivenciado e formado**, eles não são capazes de desalojar a presença do sentido; podem eles aniquilar a vida, mas jamais confundir o ser; [...]” (LÚKACS, 2000, p. 30, grifo meu). Cabe lembrar que a postulação de Lúkacs é teórica.

zombeteiramente o que se vê como comum: as formas de nascimento (da barriga da perna, do testículo plantado), de relações sexuais (por um orifício nos jarretes), do corpo (das lâmpadas de Lampadopólis, dos Bucéfalos, dos Pés-de-Cortiça). O dito “lugar” (aqui principalmente uma tradição e o natural) nessa relação paródica é posto em relevo por sua negação maravilhosa; por meio desta, além do relaxamento, a prosa de Luciano nos oferece uma visão oblíqua sobre o que é conhecido.

Esta visão alia-se, em “Icaromenipo”, a uma crítica a filósofos (não ausente de *Das narrativas verdadeiras*)⁷ – incoerentes, diletantes, superficiais e ignorantes inclusive quanto àquilo de que se expõem como sábios. Para realizá-la, Luciano vale-se do maravilhoso de outra (já perpetrada na obra referida primeiramente) viagem à Lua, motivo literário que efetiva o distanciamento de um mundo e a apreensão de uma nova perspectiva sobre as coisas humanas⁸: tudo de lá parece pequeno e teatral ao viajante Menipo. O não-lugar aqui é ponto de observação, e relativização, da Terra – de sua história, de seus monumentos, de sua população.

Outra viagem à Lua que parodia pensamentos e costumes lemos em *Viagem à Lua* (1657), de Cyrano de Bergerac. Nesse mundo, Cyrano encontra o paraíso terrestre; é tratado como curioso animal doméstico pelos enormes bichos-homens; conhece teorias sobre a organização dos elementos, argumentos religiosos a favor dos quadrúpedes sobre bípedes, a primazia devida aos mais novos em relação aos mais velhos... A Lua como não-lugar, do qual a Terra não é mais que um satélite inimaginavelmente habitado, causa riso e espanto, atingindo o real. Analisar um mundo que se opõe, em regras (naturais, morais, sociais, éticas), ao nosso equivale a refletir sobre essas nossas regras e o que lhes está em torno. A inclusão do paraíso no relato, como a descrição da Ilha dos Bem-Aventurados em *Das narrativas verdadeiras*, acentua aquilo que a realidade não possui de ideal, mesmo que essa atmosfera maravilhosa do local perfeito esteja em Cyrano de Bergerac recoberta de riso, pastiche (como se percebe, ao Paraíso, da comparação jocosa entre a serpente da narrativa bíblica e o pênis).

Um mundo idealizado, organizado e perfeitamente administrado é descrito em *Utopia*, de Thomas More. A obra apresenta uma cidade ideal, em algum local infelizmente não especificado pelo narrador, em contraposição explícita a práticas e modelos sócio-administrativos vigentes na época do autor – e na obra criticados. O

⁷ LUCIANO, 1998-2008, p. 424.

⁸ LUCIANO, 1998-2008, p. 417, 422-423.

Livro I detém-se nessa crítica, não ausente, principalmente por períodos irônicos, da descrição de Utopia no Livro II. O lugar ao qual se opõe Utopia pode ser lido como a Inglaterra (de cuja capital a de Utopia toma formas semelhantes) ou, genericamente, a Europa. Mais interessante, contudo, é perceber a intenção idealista da criação dessa terra, oposta propriamente, por sua difícil realização, a qualquer governo. Mesmo More (personagem que dialoga com o viajante Rafael Hitlodeu, autêntico conhecedor de Utopia) afirma ter formulado objeções⁹ quanto à descrição dessa terra – talvez em movimento paródico de vozes que se poderiam opor a sua Utopia, talvez conscientemente rindo de o quanto imaginar uma lógica organização social possa nos levar ao ridículo. O fato é que sua criação utiliza-se da fantasia para dialogar com um “lugar”, refleti-lo, observá-lo por um ângulo singular.

A presença de uma utopia em terra, alcançada por meio de viagens marítimas, por um jogo de verossimilhança aproxima o leitor da narrativa tanto quanto a presença do maravilhoso nos relatos o coloca em um ponto de distanciamento propício à observação (analítica) do conhecido. Voltaire, também se utilizando dessa união de recursos, pensa, em meio a um livro de acontecimentos brutais (“Cândido ou o otimismo” (1759)), na impossibilidade de alcançar-se algo próximo à felicidade por meio de um encontro fortuito e fora da realidade conhecida. Eldorado é um local impensável. Se existe, como a Cândido é dado conhecer, pouco dele se pode tirar para uma realidade que depreda tesouros e nos deixa apenas o próprio jardim a cultivar. Esse não-lugar reforça a ideia do fantástico e, contrastando com a realidade vivida pelas personagens, “personifica” o lugar a não se ter em vista. Uma obra que questiona onde haverá o bem mostra, ironicamente, que sua única localização é inacessível¹⁰.

Em um conto de viagens, “Micrômegas” (1739)¹¹, ainda Voltaire relativiza a vida humana – seu tempo, sua suposta grandeza sobre o mundo – ao pousar em Terra dois gigantes e milenares viajantes. Como em “Icaromenipo”, a Terra para eles é um formigueiro, local de seres mínimos. A Terra é seu próprio não-lugar, considerando-se o ponto de observação dos viajantes; entra ela em um jogo repetitivo do narrador, que constantemente acentua a brevidade e a insignificância do homem.

⁹ MORE, 2009, p. 204.

¹⁰ “Lá, finalmente Pangloss poderia ter razão, o melhor dos mundos possíveis poderia ser realidade: acontece que Eldorado está escondido entre as mais inacessíveis cordilheiras dos Andes, talvez num farrapo de mapa: trata-se de um não-lugar, de uma utopia.” (CALVINO, 2007, p. 112).

¹¹ “Na sua primeira forma, que se perdeu e deveria datar de 1739, [...]” (VOLTAIRE, [19--], p 117).

Esse mote – proporções ridículas do homem notadas a partir de um não-lugar –, já tratado por Luciano e Cyrano de Bergerac, também fora trabalhado por Jonathan Swift, em *As viagens de Gulliver* (1726). Nessa obra, o autor expõe diversas terras fantásticas, cada uma local de uma ironia, crítica ou reflexão específica. Lilipute é a terra de monarquias minúsculas e guerras motivadas por crenças irrelevantes; o suposto poder de imperadores microscópicos é o motivo de riso. Brobdingnag, como uma lente de aumento, revela como o universo humano pode ser horrendo, se olhado de perto – do físico ao moral. Laputa, a ilha suspensa de pensadores da música e da matemática, é o local destinado à crítica ao exagero de abstrações e à falta de senso prático refletida no continente Balnibarbi, em cuja capital Lagado há uma academia dedicada a eternos projetos irreais, impraticáveis. É no País dos Houyhnhnms que Swift dá vazão à crítica mais feroz ao gênero humano, enfocando, nos yahoos, a bestialidade e a irracionalidade da raça. Sendo esse país uma terra de justiça extrema, asseio, racionalidade, e toda espécie de virtude, é ele oposição a qualquer terra habitada e governo gerido por humanos, oposição que, ao final da obra, torna Lemuel Gulliver um extremo misantropo.¹²

A relação entre lugar e não-lugar ocorre também por um mote comum às narrativas de viagem: a catábase. A descida a um mundo inferior – ou seu equivalente –, o diálogo com os mortos, proporciona uma visão singular sobre o mundo dos vivos. Aquiles, maior dentre os guerreiros aqueus, inveja o pastor. Luciano, na Ilha dos Ímpios, vê, punidos, os mentirosos que, como Heródoto, afirmaram ser verdade maravilhas relatadas. Cyrano de Bergerac encontra personagens como Elias – que lhe narra detalhes, satirizados pelo narrador, sobre a história de Adão¹³ – e o gênio de Sócrates¹⁴ – que lhe desvenda detalhes sobre eventos históricos. Por meio da apresentação de mortos pelos nigromantes de Glubbdubdrib, Swift põe no palco os bastidores de representações históricas e sua crítica. *A epopeia de Gilgamesh, Eneida, A*

¹² Não se limita à narrativa de viagem a ficcionalização de lugares para conhecer, criticar, refletir, propor uma realidade. A relativização crítica é recurso recorrente também nos dramas de Aristófanes: no comércio parabólico de Diceópolis em *A carnenses*, na condição antibélica de Trigeu em *A paz* e na criação da Cuconuvolândia em *As aves*. Esta cidade fantástica é o ponto de fuga a – e reflexão cômica sobre – a cidade ateniense e seus problemas. O discurso de Platão em *A república* propõe uma cidade ideal, buscando o conceito e as vantagens da justiça.

¹³ BERGERAC, 2007, p. 40, 41-42.

¹⁴ BERGERAC, 2007, p. 48-49.

divina comédia... Muitas as referências, muitas as viagens aos mundos dos mortos e o encontro, por elas, da realidade dos vivos.¹⁵

De tantas narrativas de viagem, *As cidades invisíveis* toma seu modelo principal e explicitamente de *O livro das maravilhas*, de Marco Polo. A busca dos editores, comentadores e estudiosos da obra de Polo¹⁶ por precisar as referências espaciais e temporais do viajante demonstra o esforço por aproximar seus relatos a uma historicidade comprovável. Tal historicidade, porém, não está distante dos imaginários e das lendas transmitidas por tradições orais¹⁷ e escritas, além de haver uma provável intenção ficcionalizante do autor ou dos contadores por que passa a realização da obra – desde Marco Polo e Rusticiano de Pisa aos autores de manuscritos encontrados. O não-lugar aqui, ainda o lugar de maravilhas, confunde-se com uma concretude, tendo como funções principalmente o encantamento e o espanto, opondo-se apenas parcialmente a uma realidade como forma de conhecê-la, pensá-la. A realidade a ser considerada é exatamente o não-lugar, o qual buscarei agora comentar em *As cidades invisíveis*.

As cidades de Calvino, como não-lugares, são “[...] cidades fora do espaço e do tempo [...]”¹⁸. Pier Paolo Pasolini acentua certas relações delas com o ideal, o surreal e o sonho, destacando, de um diálogo Platão-Calvino, o caráter atemporal, eterno, de suas cidades¹⁹: o aspecto de lembrança (portanto, de existência a não ocorrer senão como impressão de algo perpétuo) da realidade. Assim, a obra platônica e a de Calvino (recordemos também as relações já anotadas entre outras obras) aproximam-se não apenas por sua sugestão de mundo, mas por outros modos do incansável diálogo entre

¹⁵ Também aqui as referências não se limitam a narrativas. *A república* narra dos ocorridos no Hades, relatados por Er, relato que, em um contexto de discussão sobre a justiça, ilustra a conclusão a favor desta; o discurso filosófico associa o não-lugar a uma realidade ideal que se deseja, pelo filósofo, justa; n’*O diálogo dos mortos*, de Luciano, como n’*O auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, um mundo inferior é ponto de encontro daqueles que, distanciados da vida, satirizam os vivos. Esses, naturalmente, são apenas alguns de uma extensa gama de exemplos.

¹⁶ POLO, 1999, p. 289, 292. O trecho referido considera as “Informações sobre o texto e as notas” apresentadas pelos editores do exemplar lido.

¹⁷ YERASIMOS, 1999, p. 30; POLO, 1999, p. 35.

¹⁸ “Il mio libro parla di città fuori dallo spazio e dal tempo: [...]” (CALVINO, 2001, p. 1485). As traduções que acompanharem o original, quando não houver indicação do contrário, são de minha autoria.

¹⁹ “Não apenas, contudo, os desejos são lembranças: o são também os conceitos, as informações, as notícias, as experiências, as ideologias: tudo é lembrança. Todo instrumento intelectual para viver é lembrança.” [“Non solo, però, i desideri sono ricordi: lo sono anche le nozioni, le informazioni, le notizie, le esperienze, le ideologie, le logiche: tutto è ricordo. Ogni strumento intellettuale per vivere, è ricordo.” (PASOLINI, 1993, p. 163)].

realidade e idealidade (lugar e não-lugar) de que nascem tais cidades, reforçando Pasolini o aspecto onírico das do italiano²⁰.

Calvino, em carta ao cineasta, complementa o diálogo reiterando a postura de Pasolini e apontando a ambiguidade de que o crítico se vale e que é própria à obra comentada:

Sobre todas [as reflexões] domina a imagem extraordinária do futuro universal ocorrido todo uno, e no qual se perde um sentido, pelo qual o conhecimento torna-se também ele lembrança. E este ponto de vista já é motivo platônico e se irmana ao platonismo do qual você fala pouco depois. Você é o primeiro crítico que indica esta componente platônica, que me parece central. E, em seguida, expõe muito bem, com um movimento que se afina àquele do livro, como a matéria do sonho é real.²¹

Portanto, o elo real-irreal é uma constante na obra²². A comentada historicidade, por exemplo, das narrativas de Polo a Khan e a própria realidade das personagens (por uma articulação metalinguística) são debatidas²³. Mas, sobre o dito elo (entenda-se:

²⁰ “A terceira coisa que Calvino retira da sua mina literária é o surrealismo: um surrealismo que é a delícia das delícias, porque a galeria dos quadros surrealistas que daí resultam, não se explicam de fato através de si mesmos, isto é, através do surrealismo, mas são funcionais àquela louca ideologia múltipla que contesta toda possível lógica da razão e sobretudo aquela dialética.

O fundo de tal ideologia, infinitamente possibilística ou múltipla, é, todavia, sempre o mesmo, obsessivamente o mesmo: e se formou do encontro inconciliável de dois opostos: a realidade e o mundo das ideias. Sim, na literatura arqueológica de Calvino, sobreveio o platonismo, sob cujo signo aquela literatura nasceu. Todas as cidades que Calvino sonha, de infinitas formas, nascem invariavelmente do encontro entre uma cidade ideal e uma cidade real: este encontro tem o único efeito de fazer surrealista a cidade real, mas não se resolve historicamente em nenhuma. Os dois opostos não se superam em uma relação dialética! A luta entre estes é tão obstinada e desesperada quanto inútil: o tempo faz as pazes arrastando tudo consigo em uma dimensão completamente ilógica, que resolve os problemas diluindo-os no infinito, destruindo-os até tornar os destroços por sua vez surreais.” [“La terza cosa che Calvino ricava dalla sua miniera letteraria è il surrealismo: un surrealismo che è la delizia delle delizie, perché la galleria dei quadri surrealistici che ne risultano, non si spiegano affatto attraverso se stessi, cioè attraverso il surrealismo, ma sono funzionali a quella folle ideologia multipla, che contesta ogni possibile logica della ragione, e soprattutto quella dialettica.

Il fondo di tale ideologia, infinitamente possibilistica o multipla, è però sempre lo stesso, ossessivamente lo stesso: ed è costituito dallo scontro inconciliabile di due opposti: la realtà e il mondo delle idee. Sì, nella letteratura archeologica di Calvino, è saltato fuori il platonismo, sotto il cui segno quella letteratura è nata. Tutte le città che Calvino sogna, in infinite forme, nascono invariabilmente dallo scontro tra una città ideale e una città reale: questo scontro ha il solo effetto di rendere surrealistica la città reale, ma non si risolve storicamente in nulla. I due opposti non si superano in un rapporto dialettico! La lotta tra essi è ostinata e disperata quanto inutile: il tempo fa da paciere trascinando tutto con sé in una dimensione completamente illogica, che risolve i problemi diluendoli all’infinito, distruggendoli fino a farne dei rottami a loro volta surreali.” (PASOLINI, 1993, p. 165)].

²¹ “Su tutte domina l’immagine straordinaria del futuro universale dato tutto insieme, e in cui si perde un senso, per cui la conoscenza diventa anch’essa ricordo. E questo vedi il caso è già motivo platonico e si collega al platonismo di cui dici poco dopo. Sei il primo crítico che indichi questa componente platonica, che mi pare centrale. E benissimo vieni poi a spiegare, con un movimento che s’intona a quelli del libro, come la materia del sogno è reale.” (CALVINO, 2001, p. 1196).

²² Veja-se, por exemplo: Zobeide (As cidades e o desejo 5); Lalage (a cidade sonhada pelo Khan no primeiro capítulo-moldura do Capítulo 5).

²³ Veja-se: CALVINO, 1990a, p. 26, p. 57-58, p. 67, p. 109-110.

lugar e não-lugar), por que maneiras as cidades apresentam-se em relação à tradição referida?

Como observável nesta, podemos ler em *As cidades invisíveis* as seguintes disposições: crítica, reflexão, exposição da realidade, o fantástico como local de observação desta, a relação com a morte (desconhecido) para interlocução com os vivos, sugestões poéticas para o conhecimento e enfrentamento da realidade.

Talvez a mais explícita (obviamente: não exclusiva²⁴) relação, porque em um contexto de associação à modernidade em que surgiu a obra, entre as cidades imaginárias de Calvino e as “reais” esteja exposta no grupo “Cidades contínuas”. O “[...] homem que cavalga [...]”²⁵, o “[...] caminhando em direção ao sul, [...]”²⁶ das primeiras cidades têm seu correlato em “Se ao aterrissar em Trude [...]”²⁷, “[...] faço escala em Procópia [...]”²⁸. Os elementos sugestivos aproximam-se da temporalidade em que a obra foi escrita – mesmo que logo se tornem, harmônicos ao espírito das outras cidades, imagens oníricas, sufocantes como corredores de repartições de Kafka. Nas Contínuas, são expostas sociedades que se consomem infinitamente e não distinguem seus contornos de seus entornos – questão central ao grupo²⁹. O início de uma manhã povoada de produtos novos e funcionais direciona-se a amontoados contínuos de lixo, imundície e restos ainda novos e funcionais³⁰; o pouso em uma cidade faz perceber como todas as cidades são iguais³¹; uma paisagem campestre e um quarto de hotel são tomados por um gradual superpovoamento³²; os prados conhecidos pelo pastor agora só podem ser notados por esfomeadas e fedidas cabras, arrebatados que foram pela cidade³³; um caminhante percorre dia e noite uma cidade sem saber onde se entra e onde se sai, o que é centro e o que periferia³⁴.

São apontadas, então, negatividades do real: “[...] imundícies [...]”, “[...] bastiões infectados [...]”, “[...] detrimentos [...]”³⁵ de Leônia, um imenso depósito de lixo; as doências cabras do pastor; a comparação da claustrofóbica, labiríntica, Pentasiléia a “[...]”

²⁴ Penso também no grupo *As cidades ocultas*; *As cidades e o céu 2*; *As cidades e o céu 4*; dentre outros excertos.

²⁵ *As cidades e a memória 2*.

²⁶ *As cidades e o desejo 2*.

²⁷ *As cidades contínuas 2*.

²⁸ *As cidades contínuas 3*.

²⁹ Vejam-se: *As cidades contínuas 4 e 5*.

³⁰ *As cidades contínuas 1*.

³¹ CALVINO, 1990a, p. 118.

³² Veja-se o superpovoamento de um quarto de hotel em Procópia (CALVINO, 1990a, p. 132-133).

³³ *As cidades Contínuas 4*.

³⁴ *As cidades Contínuas 5*.

³⁵ CALVINO, 1990a, p. 106.

um lago de margens baixas que se perdem em lodaçais, [...]”³⁶, a um “[...] limbo [...]”³⁷ a partir do qual nasce uma “[...] angustiante [...]”³⁸ pergunta que começa a *corroer*³⁹ o caminhante. Esse vocabulário contém aquela apreciação negativa da modernidade; uma crítica a sua realidade. Por mais angustiante e pessimista, porém, podemos ler tais palavras como relativamente “neutra” exposição de uma condição. O reino é descrito ao Khan como entendido por Polo. Uma universal Trude é símbolo constatado pela experiência do viajante de sua indistinção de quaisquer outras cidades. Mesmo que em Procópia a paisagem à janela desapareça por trás de corpos e rostos idênticos, e o quarto da pensão esteja apinhado, o viajante consola-se por ter de dividi-lo com “[...] pessoas gentis, felizmente.”⁴⁰. Mesmo irônica, é obrigatória a aceitação da realidade.

Em “As cidades contínuas”, contudo, essa aceitação (não simplesmente passiva) não anula uma disposição apontada quando da análise da tradição: a crítica à realidade. Além dela, o fantástico (associado ao onírico e ao exagero) é em Calvino claramente ponto de observação desse real, que por vezes simplesmente é exposto (como detalharei ao falar sobre visualidade), mesmo que distorcido pelo sonho.

Calvino também utiliza o motivo da catábase. Melânia de modo teatral põe em questão a repetição e a inovação de nossos atos em relação ao tempo e à morte⁴¹; a triste cidade de Adelma faz-se da repetição de um passado não mais existente, e sem futuro⁴²; Eusápia, tão ávida por aproveitar a vida, vive em função da morte, acabando por ser um espelhamento seu⁴³; o avesso de terra que é Argia parece focar os vazios de que a vida se compõe (como aquele necessário ao bater da porta)⁴⁴; Laudômia encerra a relação entre passado, presente e futuro, entre os mortos, vivos e nascituros, e a angustiante preocupação com essa rede⁴⁵.

As cidades invisíveis simboliza nessas necrópoles perspectivas sobre a vida: nosso tempo, espaço, relação com o futuro e o passado. A cada cidade, uma reflexão própria, uma ideia precisa, como variações poéticas sobre um mesmo tema.

³⁶ CALVINO, 1990a, p 142.

³⁷ CALVINO, 1990a, p 143.

³⁸ CALVINO, 1990a, p 143.

³⁹ CALVINO, 1990a, p 143. No original: “[...] rodere [...]” (CALVINO, 1993, p. 153).

⁴⁰ CALVINO, 1990a, p. 133.

⁴¹ As cidades e os mortos 1.

⁴² As cidades e os mortos 2.

⁴³ As cidades e os mortos 3.

⁴⁴ As cidades e os mortos 4.

⁴⁵ As cidades e os mortos 5.

A obra, como as anteriormente comentadas, estabelece efetivo contraponto com uma realidade. Delas se distancia, porém, pelo enfoque descritivo que o espaço recebe. *As cidades invisíveis* é um livro de descrições. Os percursos, mesmo que comentados em um processo imitativo do modelo de Marco Polo, são apenas sugeridos, indiciados, sendo o foco a descrição, de caráter simbólico, das cidades. *As cidades invisíveis* apresenta apenas sugestões narrativas. Em grande medida, as passagens prioritariamente narrativas estão presentes nos capítulos-moldura⁴⁶. O espaço é o símbolo, lugar para a reflexão, a crítica, a poesia. Exposições de costumes, debates com os habitantes, encontros com os mortos, tudo entra no jogo das perspectivas simbolizadas pelas descrições. O percurso exterior às cidades normalmente não é relevante. O importante está no não-lugar; aqui é onde a viagem ocorre.

⁴⁶ Com “capítulo-moldura”, refiro-me aos “cornice”, às, no caso de *As cidades invisíveis*, 18 passagens que lhe abrem e encerram cada Capítulo.

1.2 Por que se conta o que se conta?

A tradição de viagens também nos apresenta outro ponto comum, e aproximado de *As cidades invisíveis*: a narrativa (relato, exposição) de um viajante a seus curiosos narratários. Mesmo que, como dito, feita de descrições, constantemente a obra de Calvino remete a um contexto mais amplo do “contar”, do relatar do viajante ao imperador. O motivo do narrar, por fantástica que seja a viagem, dá à narrativa um caráter aproximado da realidade (é possível chegar àquela ilha maravilhosa). Por mais indefinidas que sejam as localizações das cidades de Calvino, a ideia de um viajante que a elas chega “após três dias de viagem” aproxima a descrição ao universo do narratário. É deste que o interesse deve ser despertado.

Odisseu chega à corte dos feáceos, é encontrado pela princesa Nausícaa e por ela conduzido ao palácio. Após ser devidamente recebido pelo rei Alcínoo e sua esposa Arete, escutando e chorando o canto de um aedo, é enfim convidado a apresentar a própria identidade. E Odisseu narra sua viagem, suas maravilhas. O conto é a contraparte da recepção real: é o momento de o comensal, devidamente acolhido, firmar o pacto de amizade com seu anfitrião. Parece que ali, na corte dos feáceos, a literatura ocidental dá um dos mais importantes passos ao pacto entre o narrador e seu público. Em suspensão, desde então, escutamos Odisseu. Somos enredados em seu relato; temos nossos motivos para nele atentar, e o contador, os conhecendo, direciona-o a nós. Na linguagem d’*As cidades invisíveis*: “O veneziano sabia que, quando Kublai discutia, era para seguir melhor o fio de sua argumentação; e que as suas respostas e objeções encontravam lugar num discurso que ocorria por conta própria na cabeça do Grande Khan.”⁴⁷

Dois significativos motivos para o contar de histórias são o prazer e a utilidade, Quanto a esta, de modo abrangente, também ela alcança o próprio prazer, como nos indica Luciano de Samósata⁴⁸. Richard Sympon, o “editor” das viagens de Lemuel Gulliver, enfatiza o “[...] entretenimento melhor para os nossos jovens nobres [...]”⁴⁹. Por outro lado, as coisas únicas encontráveis nas viagens despertam o interesse pelo conhecimento. *O asno de ouro*, por exemplo, narrativa que enreda mil narrativas, parte da curiosidade de Lúcio, por um conhecimento, por ver algo de magia em algum local a

⁴⁷ CALVINO, 1990a, p. 27.

⁴⁸ “[...] para os que se dedicam às palavras, eu acredito que após prolongada leitura dos mais sérios, convém relaxar o intelecto e deixá-lo mais arguto para o esforço futuro.” (LUCIANO, 2008, p. 5).

⁴⁹ SWIFT, 1998, p. 13.

que viaja. O protagonista, sempre chamando a atenção do ouvinte/leitor para aquilo que narra e que narrará, relata a este (dando-lhe a conhecer) as maravilhas mágicas, humanas, tenebrosas, divinas, que por ele são escutadas ou vistas, de um local privilegiado (o corpo de asno), e por sua enfiada de histórias enreda o leitor⁵⁰. Yorick, em *Uma viagem sentimental*, sente-se obrigado a visitar a França para falar dela, como se apenas após conhecer presencialmente um território se pudesse ter autorização para tanto.

Articulando aquele entretenimento e esse conhecimento, as narrativas de viagem muitas vezes se singularizam pelas “curiosidades”, pelos “casos estranhos” trazidos de outras terras, não visíveis no espaço do alocutário, de tão maravilhosos, como percebemos na *Odisseia*. E são eles inseridos na narrativa pelo interesse do ouvinte por aquilo que está distante: outras línguas, povos e costumes. Junto à narrativa do viajante, ele aprende dados sobre outras partes do mundo e expande seu mapa junto aos caminhos daquele. Nessa medida, os motivos do relato identificam-se com os motivos da viagem. Pelo narrar, o ouvinte torna-se viajante.

O desejo que Gulliver, “Condenado, pela natureza e pela fortuna, a uma vida ativa e agitada, [...]”⁵¹, “[...] tinha de ver o mundo, sem embargo dos passados infortúnios, continuava violento como sempre.”⁵². Esse desejo é compartilhado pelo leitor que continua a ler as narrativas, não se interrompendo nas breves estadias do capitão em casa. O relato estabelece um momento em que o ouvinte-leitor confunde-se quase romanescamente com o narrador, aprende seus aprendizados, acompanha seus passos e seus sentimentos, suas conclusões e descobertas. O caso de Marco Polo é exemplar: como embaixador, sua missão é exatamente trazer ao imperador notícias úteis de terras distantes, fazê-lo conhecer o que pôde conhecer pela viagem. Em Calvino, o diálogo é estabelecido a partir de uma concepção mais profunda de utilidade, não se limitando aos dados econômicos, às informações estatais de determinada região, mas alcançando as necessidades da sensibilidade, da imaginação e das reflexões do imperador. O viajante, como na cidade Eufêmia⁵³, troca com seu ouvinte memória, palavras e experiências de seu universo anímico.

⁵⁰ Já em *Jacques, o fatalista, e seu amo*, de Denis Diderot, por exemplo, o narrar perde o foco para a ironia do narrar.

⁵¹ SWIFT, 1998, p. 85.

⁵² SWIFT, 1998, p. 161.

⁵³ As cidades e as trocas 1.

O entretenimento e o conhecimento de outros locais resvalam também em alguns chamarizes (que muitas vezes se confundem) próprios aos relatos de viagens maravilhosas: o insólito e a visualidade. Catábases, luas habitadas, imortalidade, orifícios nos jarretes, humanoides quadrúpedes ou minúsculos ou gigantes, cidades moventes ou flutuantes, animais que falam... As narrativas de viagens apresentam lugares e condições fantásticas, normalmente acompanhados de alguma reflexão. Em *Cyrano de Bergerac*, por exemplo, lê-se:

[...] e, além disso considerai a diferença que se nota entre nós e eles. Nós caminhamos com os quatro pés porque Deus não quis confiar uma coisa tão preciosa a um apoio menos firme; teve medo de que houvesse risco para o homem; é por isso que tomou pessoalmente o cuidado de apoiá-lo sobre quatro pilares, mas não quis ocupar-se da construção desses dois brutos e os abandonou ao capricho da natureza, a qual, não temendo a perda de tão pouca coisa, só os apoiou sobre duas patas.⁵⁴

É notável, pela fala dos selenitas, a sátira a discursos teológicos. A suspensão de Laputa, em Swift, equivale ao distanciamento metafórico de pensadores acerca da realidade observada. Mesmo os Pés-de-Cortiça de Luciano e sua capacidade de andar sobre as águas servem a refletir, aqui a apontar as limitações do homem. Por si, porém, independente daquilo a que remetem, tais imagens, como muitas outras (Odisseu na ilha de um ciclope ou escutando, preso ao mastro, o canto das sereias; as Nereidas carregando Argos; Menipo conversando com a Lua; os círculos de Dante; as formas de ida à Lua por Cyrano; liliputianos prendendo um gigante, Gulliver tendo a casa soerguida sobre o mar por uma ave enorme; Micrômegas erguendo um navio na palma da mão⁵⁵), possuem uma capacidade de fascínio única.

Essa visualidade, esse poder pictórico, é notado por Calvino. É supervalorizado por Calvino, que, em *As cidades invisíveis*, cria contínuas imagens inesquecíveis: a cidade sobre uma teia, esferas acumulando detrito, caminhos urbanos infinitos como um labirinto, a lua pousando nos pináculos da cidade. A obra de Calvino enfatiza a tal ponto a imagem que esta, mais do que entreter o leitor ou conduzi-lo a uma reflexão, parece tornar-se por si só a motivação do relato, o ponto de partida e de chegada para a criação.

A centralidade literária da troca de experiências de maneira agradável, interessante e útil, singulariza-se nas narrativas de viagem principalmente pelos espaços

⁵⁴ BERGERAC, 2007, p. 70.

⁵⁵ Por outra corrente, Sterne, na já mencionada *Uma viagem sentimental*, dá ênfase a outros elementos que não os visuais. Da França, prefere deter-se, por exemplo, em pequenos costumes ou palavras que revelam o espírito de seu povo.

percorridos e relatados: pelo distanciamento do cotidiano, mesmo que acabem por tornar este uma forma de críticas e sugestões. Contamos e escutamos contar para compreender nossa realidade, pensá-la por outras perspectivas e para conhecer outros mundos (apenas pelos relatos ou buscados a partir destes). Marco Polo precisa narrar suas viagens àquele que precisa conhecer algo além de si, que precisa dialogar.

AS CIDADES INVISÍVEIS E O ROMANCE

A segunda linha a unir a obra de Calvino é a forma por que se realiza e que dialoga com outras tantas obras e tempos.

Pretendo aqui estudar *As cidades invisíveis* e sua relação com definições e discussões acerca do romance, já comumente entendido como o gênero por excelência da modernidade, como lemos em Claudio Magris: “Pode-se imaginar o romance sem o mundo moderno? O romance é o mundo moderno; [...]”⁵⁶. Proponho que, apesar de *não ser um romance* e de opor-se por seu caráter preciosista e poético a um “romanesco”, a obra em foco estabelece constante diálogo com uma tradição de romances. É para compreendê-la melhor, refletindo-a por esse prisma, que analisarei a visão de Italo Calvino acerca do assunto, obras literárias suas que forneçam suporte para minha discussão, alguns literatos, principalmente por ele comentados mas também representativos do gênero romance, e teóricos, críticos e escritores que discutam esse “gênero ameboide”, como o reconhece Afrânio Coutinho⁵⁷, ou, pela definição de Calvino, esse “[...] objeto de existência incerta, marginal e transeunte [...]”⁵⁸.

⁵⁶ MAGRIS, 2009, p. 3.

⁵⁷ COUTINHO, 1987, p. 548-550.

⁵⁸ CALVINO, 2006a, p. 137.

2.1 Romance e romanesco para Italo Calvino

Italo Calvino põe-se a escrever *As cidades invisíveis* no verão de 1970, quando fazia reflexões

[...] sobre o “romanesco” talvez por um desejo (por ora vago) de tornar a afirmar a necessidade do “romanesco” (Chichita durante o verão não fazia mais que ler o seu favorito Dickens, e eu também, mesmo que de vez em quando e perguntando-me se perdia tempo, mas também compreendendo mais o modo da construção dickensiana depois que na exposição que há em Londres vi os jornaizinhos que ele por toda a sua vida publicava com os fascículos dos seus romances e as ilustrações das quais curava a “direção”). Talvez nisto haja uma reação e insatisfação minhas àquilo que me pus a escrever neste verão, indo como nunca em direção ao preciosismo ao alexandrinismo ao pequeno poema em prosa: uma reformulação do *Milione* de Marco Polo todo de breves descrições de cidades imaginárias. Por enquanto não sei se acabo.⁵⁹

São claros os traços aproximados do que será *As cidades invisíveis*. Em um contraste típico da escrita e do pensamento do autor, fundem-se em um mesmo momento o preciosismo e o sentimento por afirmar a necessidade de um traço a que ele se opõe, o “romanesco”. Para completar calvinianamente tal contraste, caberia apenas afirmar a necessidade inevitável, sob a aparente inadequação, de um fenômeno poético nascer com seu oposto, havendo em cada um a presença do outro. Não me interessando por ora essa conclusão, que me parece mais teórica que prática, a compreensão, contudo, de um oposto de *As cidades* parece-me útil para seu entendimento, ao menos nos aspectos que o autor assinala – na carta, uma forma preciosista de poema em prosa realizada em breves descrições.

Mas a que se opõem precisamente tais aspectos? O que é esse “romanesco”, conceito posto entre aspas? Em que este se aproxima ou dista de “romance” (termo que julgo necessário ponderar para analisar aquele)? Apresentarei aqui uma discussão a partir, primeiramente, de ensaios do autor que envolvam significativamente tais termos.

⁵⁹ “[...] sul ‘romanzesco’ forse per un desiderio (per ora vago) di tornare ad affermare la necessità del “romanzesco” (Chichita durante l’estate non faceva che leggere il suo favorito Dickens, e anch’io sia pur a strappi e domandandomi se perdo tempo, ma anche comprendendo di più il modo della costruzione dickensiana, dopo che alla mostra che c’è a Londra ho visto i giornalini che lui per tutta la sua vita pubblicava con le dispense dei suoi romanzi e le illustrazioni di cui curava la ‘regia’). Forse in questo c’è una mia reazione e insoddisfazione per qual che mi sono messo a scrivere quest’estate, spingendomi come non mai verso il preziosismo l’alessandrinismo il poemeto in prosa: un rifacimento del *Milione* di Marco Polo tutto di brevi descrizioni di città immaginarie. Finora non so se mi riesce.” (CALVINO, 2001, p. 1089); em carta, a Pietro Citati, de 12/09/1970.

Em “Mancata fortuna del romanzo italiano”⁶⁰ (1953), Italo Calvino traça uma tradição do romance italiano, expondo em linhas gerais suas características e alguns de seus escritores mais representativos. Esse traçado segue até um “hoje” e uma proposta do autor acerca do como se deve escrever romance. Todo o texto está instilado dessa preocupação: como deve um romancista escrever em sua terra e em seu tempo – considerando que “[...] na Itália, para escrever romances – antes como hoje –, uma tradição devia ser traçada no plano da grande narrativa mundial e no plano de toda a literatura italiana (**não de um gênero ou de uma escola**).”⁶¹? Aqui já – como se notará em outros ensaios – se percebe a generalidade do termo “romances” e a coerente relação dessa generalidade com algo mais que romances, uma tradição mais ampla, não necessariamente ligada a um gênero.

Calvino indicia características do que entende por “romance”, sendo “romanesco”, nesse ensaio, compreendido em sua acepção mais imediata, ou seja, aquilo que é essencial ao romance, o que nos leva à questão: quais as especificidades dessa essência?

A partir da primeira oposição de romancistas, Alessandro Manzoni e Ippolito Nievo, lemos aquele como um de “[...] temperamento pouco romanesco [...]”⁶² pai do romance e Nievo como um escritor “[...] que era romancista de fato [...]”⁶³. Toda a caracterização de Manzoni se constrói por alguns “mas”: ele é um grande romancista, mas não tem temperamento romanesco; ele tem uma ótima linguagem, mas esta é um verniz; o amor sempre foi uma força motriz do romance, mas falta a Manzoni trepidação amorosa⁶⁴. Sobre Nievo, o “romancista de fato”, aquela citação prossegue: “[...] ele que conhecia o que era aventura, e história familiar, e grandeza e decadência social, e vida humana e presença real: [...]”⁶⁵. Alguns traços, então, começam a se delinear: aventura, amor, núcleos familiar e social...

⁶⁰ Publicado em *Mondo scritto e mondo non scritto* (2002). A partir de então, refiro-me a esse texto apenas como “Mancata fortuna”.

⁶¹ “[...] in Italia per scrivere romanzi – allora come oggi – una tradizione occorre rintracciarla sul piano della grande narrativa mondiale e sul piano di tutt’intera la letteratura italiana (**non d’un genere o d’una scuola**).” (CALVINO, 2002a, p. 11, grifo meu).

⁶² “[...] temperamento poco romanzesco [...]” (CALVINO, 2002a, p. 10). Calvino acrescenta: “Manzoni foi de fato um romancista peculiar [...]” [“Manzoni fu infatti uno speciale romanziere [...]” (CALVINO, 2002a, p. 10)].

⁶³ “[...] chi romanziere era davvero [...]” (CALVINO, 2002a, p. 11).

⁶⁴ Lembremos que por trás desses contrastes está a preocupação de Calvino em procurar uma tradição “romanesca” para a literatura de então: Manzoni é um grande pai, mas “ele não é o romancista que se procura” ou “ele não é romanesco o suficiente para o que se procura”.

⁶⁵ “[...] lui che conosceva cos’era avventura, e storia familiare, e grandeza e decadenza sociale, e vita umana e presenza reale: [...]” (CALVINO, 2002a, p. 11).

Antes de adjetivar as obras dos veristas regionais como “antirromance”⁶⁶, Calvino escreve que “O **verdadeiro romance** vive na dimensão da história, não da geografia: é **aventura** humana no tempo, e os locais – e locais o mais possível precisos e amados – são-lhe necessários como concretas imagens do tempo; [...]”⁶⁷. A aventura do homem no mundo, em seu tempo, seria, portanto, para Calvino, a grande temática (ou, como veremos abaixo, o “verdadeiro tema”) do “romance”.

No comentário, em nota, sobre Giacomo Leopardi (1798-1837), lemos mais detalhes acerca dessa compreensão:

Para mim, o pai ideal do nosso romance seria um que pareceria distante mais do que qualquer outro dos recursos daquele gênero. Em Leopardi estavam vivos de fato os grandes componentes do romance moderno, aqueles que faltavam em Manzoni: a **tensão avventurosa** [...], a **assídua procura psicológica introspectiva**, a necessidade **de dar nomes**, e a via que ele indicou foi aquela dos máximos efeitos com mínimos meios, que sempre foi o grande segredo da prosa narrativa.

Mas é de Leopardi sobretudo o **conter no círculo de um local conhecido, de um país, de um ambiente, o sentido do mundo**.⁶⁸

A concisão do estilo de *Opúsculos morais* (1835), sua capacidade de concentrar em tão breves páginas tantas informações – reflexões sobre a natureza do homem (limitações suas, egocentrismo, sofrimento), o constante tédio, as implicações filosóficas de certas posições ou ações humanas (o descobrimento das Américas, o heliocentrismo) –, fascina Calvino. Se no romance, na *forma narrativa*, de Alessandro Manzoni ele não nota uma presença marcante do “romanesco”, este está marcadamente presente em diversas formas, como as *formas dialogais* – predominantes naquela obra de Leopardi. O que Calvino então procura é uma forma sintética que narre a aventura do homem em um mundo abrangente e tangente ao amado-familiar-conhecido – forma que, *por essa capacidade de abrangência mesmo que em sua contenção*, ele identifica com o romanesco.

⁶⁶ “antiromanzo” (CALVINO, 2002a, p. 12).

⁶⁷ “Il **vero romanzo** vive nella dimensione della storia, non della geografia: è **avventura** umana nel tempo, e i luoghi – i luoghi il più possibile precisi e amati – gli sono necessari come concrete immagini del tempo; ma porli come contenuto del romanzo, questi luoghi, e gli usi locali, e il ‘vero volto’ di questa o quella città o popolazione, è un contrasenso.” (CALVINO, 2002a, P. 12, grifo meu).

⁶⁸ “Per me il padre ideale del nostro romanzo sarebbe stato uno che parrebbe lontano più d’ogni altro dalle risorse di quel genere. In Leopardi erano vive infatti le grandi componenti del romanzo moderno, quelle che mancavano a Manzoni: la **tensione avventurosa** [...], l’**assidua ricerca psicologica introspectiva**, il bisogno **di dare nomi** e la via ch’egli indicò fu quella dei massimi effetti coi minimi mezzi, che è sempre stato il gran segreto della prosa narrativa.

Ma è soprattutto di Leopardi il **racchiudere nel giro d’un luogo noto, d’un paese, d’un ambiente, il senso del mondo**.” (CALVINO, 2002a, p. 11-12, grifo meu).

Em Leopardi, como pai de uma nova forma de escrever, há indícios de uma poética própria ao que Calvino busca expressar. Não como romancista, mas como poeta que também escreve em prosa, Leopardi, por sua força poética de condensação, converge, em microcosmos, macrocosmos virtualmente romanescos⁶⁹.

Além disso, mesmo a noção de Calvino acerca de uma “falta” do romance, ou do “verdadeiro romance”, na literatura italiana talvez tenha parcial fundamentação no próprio Leopardi. Em *Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi* (2007), Andréia Guerini discutindo a tradição crítica em torno dessa obra do autor e se detendo principalmente em suas reflexões acerca de tradução e de gênero, destaca dele este trecho: “estes gêneros (os romances), por haver nascido após o fim da nossa vida nacional real, faltam efetivamente à nossa literatura, eles e qualquer que a eles possa equivaler”⁷⁰.

Ainda em “Mancata fortuna”, Calvino fala de maneira abrangente de um “romance-romance”⁷¹, questionando sua possibilidade de ainda existir. Parece referir-se ao romance Oitocentista, ou ao menos à tradição romanesca anterior à geração⁷² que passa a considerar “[...] o romance como gênero espúrio e menor.”⁷³.

Talvez se possa mesmo afirmar que em “Mancata fortuna” estão anunciadas as linhas-guias do pensamento de Calvino acerca do romance. Contudo, mais que procurar um gênero, ele está procurando características para uma nova literatura. Tende a achá-las em outros gêneros⁷⁴, e sua discussão sobre o romance, e não sobre esses gêneros, acaba por justificar-se pela presença constante do romance na literatura moderna e pelo desejo, necessário a uma nova literatura, de dar a ela uma continuidade, fundindo traços seus (como narradores objetivos e lírico-intelectuais)⁷⁵, acrescentando-lhes elementos (a

⁶⁹ Estes se caracterizam pelas relações, em múltiplos planos, do homem com uma terra – a natureza (do Islandês que se aventura de Leopardi), o mundo social (do onírico e clarividente horror de Conrad) ou uma cidade (de brumas como a Londres de Dickens) – e consigo – sua solidão e introspecção (o homem-leão e sua vigorosa pesca em Hemingway).

⁷⁰ “di questi generi (i romanzi), per esser nati dopo la fine della nostra vita nazionale reale, la nostra letteratura ne manca affatto e di essi e di qualunque che loro possa equivalere”. (LEOPARDI, Giacomo. **Poesie e Prose** / A cura di Rolando Damiani. Milano: Arnoldo Mondadori, collana Meridiane, 1998, Volume secondo Prose. p. 477. apud GUERINI, 2007, p. 116).

⁷¹ “[...] romanzo-romanzo [...]” (CALVINO, 2002a, p. 14).

⁷² Calvino (2002a, p 12-13) refere-se a tendências antirromanescas além da dos veristas: Fogazzaro e o fogazzarismo, Pirandello e o pirandellismo...

⁷³ “[...] romanzo come genere spurio e deteriore.” (CALVINO, 2002a, p. 13).

⁷⁴ A literatura italiana “[...] o tem [o seu romanesco] fora dos romances, espalhado nos primeiros novelistas e cronistas e comediantes [...]” [“[...] l’ha [il suo romanesco] fuori dai romanzi, sparso nei primi novelieri e cronisti e comici [...]” (CALVINO, 2002a, p. 13)].

⁷⁵ “O problema de hoje, ao contrário, é o de não renunciar a nenhum dos dois componentes – aquele lírico-intelectual e aquele objetivo – [...]” [“Il problema d’oggi invece è di non rinunciare a nessuna delle due componenti – quella lirico-intellettuale e quella oggettiva – [...]” (CALVINO, 2002a, p. 14)].

aventura, faltosa, no caso, para Calvino, na italiana) ou a ela se opondo em pontos como a referida concisão.

Retomando o discutido em “Mancata fortuna”, Calvino, em “O miolo do leão” (1955), mantém a preocupação com o que é escrito em sua época e em seu país, falando coletivamente por um “nós” – como uma voz dos escritores de sua época, de modo mais explícito que naquele ensaio⁷⁶. Deste também desenvolve, com mais exemplos e comentários, o panorama da narrativa italiana. É pensando esta e a retomada do regionalismo, de um impulso verista – de conhecimento da Itália, de sua língua e território – após o fascismo, e pensando a opção pelo romance e o conto em detrimento de uma literatura “[...] de interpretação e raciocínio [...]”⁷⁷, que Calvino chega à discussão sobre romance; e o autor repete seu posicionamento sobre sua dimensão histórica, não geográfica: “O verdadeiro tema de um romance deverá ser uma definição de nosso tempo, não de Nápoles ou de Florença; deverá ser uma imagem que nos explique nossa inserção no mundo.”⁷⁸. Em outra passagem, o constante desejo por um tipo de literatura apropriada a seu tempo leva-o a reafirmar a aventura no “romance”, na nova narrativa: “Os romances que gostaríamos de escrever ou ler são romances de ação [...] o que nos interessa acima de qualquer outra coisa são as provações que o homem atravessa e o modo como as supera.”⁷⁹.

Mas “romance” é, ainda n^o “O miolo do leão”, entendido de maneira geral, como narrativa. Fica mais evidente, não sendo focado qualquer “romanesco” ou “romance-romance” ou “romancista de fato”, que o interesse do escritor não é a essência de um gênero, mas traços profundos para uma nova forma de literatura; e, se no trecho acima citado sobre a dimensão histórica refere-se a “verdadeiro tema”, a perspectiva é futura, de intenção, não de definição de gênero formado⁸⁰. E o romance é, portanto, apenas um

⁷⁶ O uso de “nós” (“noi”), contudo, não é muito determinado em Calvino. Sua intenção pode ser de persuasão ou apresentação daquela “voz dos escritores”, mas por momentos mostra-se apenas como uma expressão mais impessoal que a de um “eu”: “Há cinco anos, polemizando com um escrito nosso, [...]” (CALVINO, 2006a, p. 55).

⁷⁷ CALVINO, 2006a, p. 18.

⁷⁸ CALVINO, 2006a, p. 18. Curiosamente, uma das “imagens” utilizadas por Calvino para expressar nossa inserção no mundo é exatamente uma espacial (as cidades): mas trabalhando-a de moda a expor a medida que ela é aquilo que o homem constrói e marca; uma Zaíra (As cidades e a memória 3) que só se pode descrever considerando a relação entre “[...] a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; [...]” (CALVINO, 1990a, p. 14).

⁷⁹ CALVINO, 2006a, p. 23.

⁸⁰ O que nos leva a reiterar, retomando a discussão sobre a caracterização de romance a partir de Leopardi, que já em “Mancata fortuna” a consideração de um “verdadeiro romance” está associada a uma busca prospectiva de Calvino.

gênero com o qual devem as novas obras dialogar, sendo qualquer especificidade indiferente ao ensaio, que se ocupa principalmente com o que deve ser narrado.

Também em “Le sorti del romanzo” (1956)⁸¹ há um pareamento do gênero com “narrativa”. A discussão sobre a crise desta, tendo novamente como pano de fundo a constante “literatura para nosso tempo”, leva Calvino a considerar, contudo, algumas distinções de modelo narrativo. Ao início, por exemplo, são acentuadas a especificidade de cada obra e a necessária existência impura de narradores – assim, uma proposta de “Mancata fortuna” torna-se aqui descrição de existências narrativas⁸². Após descrever a tendência de sua época, inadequada à “[...] classicista fé nos *gêneros* [...]”⁸³ de Lúkacs, o ensaísta volta a postular novas formas de fazer literatura, acentuando as *formas breves* e lembrando a singularidade de Thomas Mann, ligado a uma tradição oitocentista, ante o que o italiano preconiza. Uma “[...] nova épica.”⁸⁴ surge.

Quanto ao romance, Calvino dá um passo adiante dos outros ensaios. Sua preocupação centra-se no modo de a literatura, e só da literatura, expressar sua época⁸⁵. E o autor deixa claro que, para ele, ela não será expressa por romances:

Eu espero um tempo de belos livros plenos de inteligência nova como as novas energias e máquinas da produção, e que influenciem a renovação que o mundo deve ter. Mas **não penso que serão romances**; penso que certos gêneros ágeis da literatura setecentista – o ensaio, a viagem, a utopia, o conto filosófico ou satírico, o diálogo, os opúsculos morais – devem reaver uma posição de protagonistas da literatura, da inteligência histórica e da batalha social. O conto ou romance terá esta atmosfera ideal como pressuposto e como ponto de chegada: porque nascerá deste terreno e influirá nisso. Mas o fará de apenas um modo: contando. Procurando o modo justo de contar hoje uma história, um modo que para cada tempo e sociedade e homem é um e apenas um; como o calcular uma trajetória.⁸⁶

⁸¹ Publicado em *Mondo scritto e mondo non scritto*.

⁸² “Podemos falar de narradores objetivos e de narradores líricos, de narradores introspectivos e de narradores simbólicos, de narradores instintivos e de narradores premeditados, mas estas categorias não determinam nada nem ninguém; todo escritor que conta não pode ser enclausurado em apenas uma, mas no mínimo no encontro de duas categorias.” [“Possiamo parlare di narratori oggettivi e di narratori lirici, di narratori introspettivi e di narratori simbolici, di narratori istintivi e di narratori premeditati, ma queste categorie non definiscono nulla e nessuno; ogni scrittore che conti non può essere incasellato in una sola ma almeno all’incrocio di due categorie.” (CALVINO, 2002a, p. 15)].

⁸³ “[...] classicista fede nei *generi* [...]” (CALVINO, 2002a, p. 16).

⁸⁴ “[...] nuova epica.” (CALVINO, 2002a, p. 16).

⁸⁵ “[...] contar é contar; a narrativa, quando se ocupa de contar tem já a sua ocupação, e a sua moral, e o seu modo de incidir no mundo.” [“[...] raccontare è raccontare; la narrativa, quando si occupa di raccontare ha già il suo daffare, e la sua morale, e il suo modo d’incidere nel mondo.” (CALVINO, 2002a, p. 17)].

⁸⁶ “Io auspico un tempo di bei libri pieni d’intelligenza nuova come le nuove energie e macchine della produzione, e che influiscano sul rinnovamento che il mondo deve avere. **Ma non penso che saranno romanzi**; penso che certi agili generi della letteratura settecentesca – il saggio, il viaggio, l’utopia, il racconto filosofico o satírico, il dialogo, l’operetta morale – devono riprendere un posto di protagonisti della letteratura, dell’intelligenza storica e della battaglia sociale. Il racconto o romanzo avrà quest’atmosfera ideale come pressuposto e come punto d’arrivo: perché nascerà da questo terreno e

A discussão torna-se de gêneros; de formas inextrincáveis de algo a ser dito, narrado, contado (sendo o romance apenas uma dessas formas)⁸⁷. Ao citar “viagem”, “utopia” e “diálogo” como exemplos de gênero literário, o autor dá mostra de que os entende não como formas, receptáculos formais, mas em sua essência, intenção e realização (*também* formal) expressivas: a aventura e a exploração do desconhecido pela viagem; a criação de um não-lugar; a exploração de algum assunto pelo mecanismo dialogal⁸⁸.

Para expressar seu tempo, “[...] o nervosismo, a pressa do nosso viver, [...]”⁸⁹, o escritor deve contar de modo adequado a isso. Logo, no séc. XX o romance – entenda-se: o oitocentista – seria obliterado em detrimento de formas rápidas. As características (aventura, mundo familiar) de uma tradição romanesca devem ser ponderadas – Calvino insiste na retomada de quadros genéricos passados ou presentes –, mas suas formas já não são próprias. Estas devem ser reformuladas. Mais que caracterizar o romance, Calvino, em “Le sorti del romanzo”, busca caracterizar o terreno de que devem nascer as novas narrativas.

O ensaio “Natureza e história no romance” (1958) tece novo panorama das literaturas do séc. XIX e do séc. XX, estendendo-se, mais que os outros textos aqui discutidos, a literaturas não italianas. As linhas que unem as várias obras e autores citados (de Manzoni a Carlo Emilio Gadda, incluindo estrangeiros, como Conrad e Tolstói) são “Indivíduo, natureza e história: na relação entre esses três elementos consiste aquilo a que podemos chamar de épica moderna. O grande romance do século XIX dá início a esse discurso, e a narrativa do século XX [...] lhe dá continuidade.”⁹⁰. Ainda se expressando por uma voz “coletiva”, o autor insiste na busca pelo

influirà in esso. Però lo farà in un modo solo: raccontando. Cercando il modo giusto di raccontare oggi una storia, un modo che per ogni tempo e società e uomo è uno e uno solo; come il calcolare una traiettoria.” (CALVINO, 2002a, p. 17, grifo meu).

⁸⁷ Recordo José Ortega y Gasset, que, definindo fundo e forma e defendendo sua inseparabilidade, afirma: “Trata-se da mesma diferença que existe entre uma direção e um caminho. Tomar uma direção não é o mesmo que ter caminhado até a meta que nos propomos. A pedra atirada ao ar leva em si predisposta a curva de sua área de excursão. Esta curva vem a ser como que a explicação, desenvolvimento e consumação do impulso original.” (GASSET, 1967, 122). Para o autor, os gêneros são “[...] ao mesmo tempo, uma certa coisa a dizer e a única maneira de dizê-lo plenamente. [...] são amplas vistas tomadas sobre as vertentes cardeais do humano. Cada época traz consigo uma interpretação radical do homem. Melhor dizendo, não a transporta consigo; é ela mesma essa interpretação. Por isso, cada época prefere determinado gênero.” (GASSET, 1967, 123).

⁸⁸ Antecipo que *As cidades invisíveis*, por suas variadas formas (dialogais, narrativas, utópicas, de viagem) concretiza amiúde esse posicionamento crítico.

⁸⁹ “[...] il nervosismo, la fretta, del nostro vivere, [...]” (CALVINO, 2002a, p. 16).

⁹⁰ CALVINO, 2006a, p. 29-30.

apontamento de uma tradição narrativa e no seu acontecer em nova época, mostrando-se, ao caracterizar mais que propor⁹¹, mais moderado que em “Le sorti del romanzo”.

As referências a “romance” novamente aproximam este de “narrativa”, “contar”. As citações revelam uma preocupação mais com um seguir a trajetória, em várias literaturas, da relação do homem com natureza e história do que com uma discriminação formal do gênero romanesco. O entendimento de alguma particularidade deste modelo narrativo pode ser depreendido daquela sua aproximação com a épica. Seu aspecto comum é o embate do homem ante o mundo, sua aventura neste a partir de “[...] um olhar crítico e relativo do homem que já não se considera o centro do universo.”⁹². Em meio ao estudo da variação desse posicionamento, Calvino retorna ao contraste Manzoni-Leopardi, reforçando exatamente o *questionamento* do homem a seu entorno no que chama de “épica moderna”⁹³ e aproximando desta não Manzoni mas Leopardi⁹⁴. Torna, portanto, à discussão de “Mancata fortuna” sobre qual seria o pai ideal ao romance; em outros termos, qual literatura forneceria algo próximo ao que deve ser então realizado, pendendo Calvino à percepção da realidade como relativizada e em construção e àquele questionamento do homem a seu entorno.

Na entrevista “Risposte a 9 domande sul romanzo” (1959), encontramos ainda mais descrições do que seria romance, o romance a ser feito e o que essencialmente lhe corresponderia. Se em “Le sorti del romanzo” já fora defendida a unicidade de cada narrativa (a indicada “especificidade de cada obra”), na referida entrevista o escritor cataloga algumas definições pontuais de romance – o que revela sua consciência acerca da problemática do termo: romance como o do Oitocentos; romance de ossatura ideológica, em contraposição ao conto; romance associado a “livro” – fruto de uma indústria cultural (portanto, intimamente relacionado ao gosto de determinado público); romance como narração apaixonante. Propende, por fim, a conclusão semelhante à daquele ensaio: romances assim não são próprios a seu tempo, e devem-se escrever obras deste, sejam elas o que possam vir a ser. Chega, ainda, com mais precisão, ao que vinha discutindo em ensaios: “O importante é que se escrevam belos livros, e, no caso,

⁹¹ Pelo proêmio, somos informados do processo de publicação do texto, que “[...] passou, de uma leitura para outra, por diversos ajustes, [...] Apresento aqui, no arranjo mais orgânico possível, os vários materiais [...] na medida em que representam uma **fase de recapitulação** do horizonte literário de minha formação, [...]” (CALVINO, 2006a, p. 30, grifo meu).

⁹² CALVINO, 2006a, p. 30.

⁹³ “[...] essa relação do homem com a natureza e a história se distingue pelo fato de ser livre, não ideológica, não como a daquele que vê no mundo um desenho pré-constituído, transcendente ou imanente, que seja; em suma, deve ser uma relação de *questionamento*.” (CALVINO, 2006a, p. 32).

⁹⁴ CALVINO, 2006a, p. 32.

belas histórias: se são romances ou não, o que importa? **Como o romance havia requerido para si funções de tantos gêneros literários, assim agora redistribui as suas funções [...]**⁹⁵.

Se a literatura de então, na perspectiva de Calvino, dispersa de modo centrífugo as funções do romance, este, por sua vez, realiza sempre um movimento centrípeto de planos de leitura (e, como visto, de união de funções de gêneros): “[...] o romance é: *uma obra narrativa aprazível e significativa sobre muitos planos que se entrecruzam.*”⁹⁶.

A partir dessa definição, nota-se que o escritor não ignora o valor editorial, associado ao público, do gênero nem suas múltiplas formas de realização e leitura. No dito movimento de dispersão de gêneros – funções do romance podem ser notadas nos “romances breves”, em formas mais rápidas e adequadas ao nervosismo e à pressa do tempo –, condensam-se, concentram-se a aventura, o enfrentamento à realidade, a expressão plural do mundo...

De forma sucinta, julgo que, pelos ensaios até agora analisados, “romance” seria uma produção narrativa em prosa aberta a múltiplas formas de realização e leitura. “Romanesco”, aquilo que é próprio ao romance: um traço relativo ao posicionamento questionador do homem em relação ao mundo (se introspectivo-contemplativo, aventureiro), refletido em um microcosmo complexo.

Como sobre muitos conceitos, porém, Italo Calvino dá constantes indicações aproximativas, de caráter não-conclusivo, o que justifica as aspas, na citada carta a Pietro Citati, em torno daquele romanesco. Ainda: posteriormente (como veremos), o escritor identifica “romanesco” a um tipo específico de realização do romance – não mais como algo “que lhe é próprio”.

Outra tentativa para classificação e organização de uma tradição italiana de romances surge em “Três correntes do romance italiano de hoje” (1959), texto que começa refletindo sobre essa constante tendência do autor em iniciar um novo discurso e a dificuldade de classificação de períodos literários italianos. Nesse texto, lemos uma assertiva ímpar (pela familiaridade de Calvino a formas breves) entre suas exposições: pensando acerca da situação da literatura de então, opta por debater “[...] o campo que

⁹⁵ “L’importante è che si scrivano dei bei libri, e, nella fattispecie, delle belle storie: se sono romanzi o meno, cosa importa? **Come il romanzo aveva avvocato a sé funzioni di tanti generi letterari, così ora redistribuisce le sue funzioni [...]**” (CALVINO, 2002a, p. 27, grifo meu).

⁹⁶ “[...] il romanzo è: *un’opera narrativa fruibile e significativa su molti piani che si intersecano.*” (CALVINO, 2002a, p. 28).

me é mais familiar, o romance?”⁹⁷. Lembremos, contudo, que o ano da primeira apresentação desse ensaio é o mesmo da publicação de *O cavaleiro inexistente*, seu “[...] romance fantástico [...]”⁹⁸, seu “[...] novo romance [...]”⁹⁹. Além disso, Calvino parece colocar-se não apenas como escritor mas como leitor familiarizado com romances¹⁰⁰. É partindo da leitura de seus contemporâneos, traçando-lhes três linhas, tendências expressivas, que chegará, por fim, à sua ideia de romance.

Novamente, o crítico acentua conceitos temáticos, e não formais, chegando, por exemplo, apesar da proposta de discussão do romance, a comentar contos dos autores discutidos. O romance apresenta-se circundado ou perpassado por aquelas três linhas (referidas no título do ensaio de Calvino): a do “[...] recuo da épica na elegia [...]”¹⁰¹, a da “[...] tensão existencial e histórica [...]”¹⁰² e “[...] a da transfiguração fantástica.”¹⁰³.

Além do reforço às correntes e tendências que Calvino nota na literatura italiana (em seus romances), o ensaio apresenta relato do interesse do autor de *Nossos antepassados*¹⁰⁴ “[...] pela relação entre a fábula e as formas mais antigas de romance, como o romance cavalheiresco da Idade Média e os grandes poemas de nosso Renascimento.”¹⁰⁵. O ritmo rápido e essencialista da fábula, ao lado das aventuras fantásticas das epopeias e do romanceiro medieval, permite a Calvino um campo de trabalho rico para a realização de uma corrente do romance: corrente integrada à vida, vendo-a por um prisma ariostesco de deformação e ironia, mas nunca dela distanciada.

A “Nota 1960”, anexa à publicação de *Nostri antenati* (1960), reúne considerações de Calvino sobre a própria poética, seu modo de criação geral e realizado, especificamente, nas obras que compõem aquele volume, sempre preocupado com a importância destas em seu tempo (o que significaram quando escritas e o que significariam quando da nova edição). Caracteriza suas primeiras produções como “[...] contos neorrealistas [...]”¹⁰⁶, *O caminho dos ninhos de aranha* como “[...] breve

⁹⁷ CALVINO, 2006a, p. 64.

⁹⁸ “[...] fantastic novel [...]” (CALVINO, 2001, p. 606); assim também são classificados, à mesma página, *O barão nas árvores* e *O visconde partido ao meio*; como “novel”, ainda, *A trilha dos ninhos de aranha*.

⁹⁹ “[...] nuovo romanzo [...]” (CALVINO, 2001, p. 641). Na maior parte das cartas e ensaios lidos do autor, contudo, *O cavaleiro inexistente* é referido como conto (“racconto”) ou simplesmente livro (“libro”).

¹⁰⁰ Pode-se ainda considerar que Calvino, escritor ou leitor desse modelo literário, faz uso aqui de uma acepção ampla de “romance” como “qualquer tipo de narrativa ficcional” (ainda, talvez: em prosa).

¹⁰¹ CALVINO, 2006a, p. 64.

¹⁰² CALVINO, 2006a, p. 67.

¹⁰³ CALVINO, 2006a, p. 69.

¹⁰⁴ A coletânea dos três “romances” será publicada no ano seguinte.

¹⁰⁵ CALVINO, 2006a, p. 70.

¹⁰⁶ “[...] racconti ‘neorealistici’ [...]” (CALVINO, 1996a, p. 413).

romance [...]”¹⁰⁷, *O visconde partido ao meio* como “[...] conto [...]”¹⁰⁸, e, quanto a *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente*, esquivam-se a classificações. Aponto estas, contudo, apenas por rigor quanto à palavra utilizada, mas entendo que comumente Calvino não se prenda a elas, chegando, por exemplo, a afirmar, em outro texto, ser esse ciclo composto por “[...] 3 romances [...]”¹⁰⁹.

O importante nesse texto para a compreensão de “romance” e “romanesco” (ainda como o próprio ao romance) para Calvino é sua descrição de *O barão nas árvores*.

O barão nas árvores surgiu-me portanto de modo bem distinto de *O visconde partido ao meio*. Ao contrário de um conto fora do tempo, do cenário apenas indiciado, das personagens filiformes e emblemáticas, do enredo de fábula para meninos, era seguidamente seduzido, no escrever, a fazer um “pastiche” histórico, um repertório de imagens setecentistas, reclamado por datas e correlações com eventos e personagens famosos; uma paisagem e uma natureza, imaginárias sim, mas descritas com precisão e nostalgia; um acontecimento que se preocupava em dar-se justificável e verossímil até a irrealidade do achado inicial; em suma, acabara por tomar gosto pelo *romance*, no sentido mais tradicional da palavra.¹¹⁰

Alfonso Berardinelli¹¹¹, comentando a “Nota 1960” taxa a narrativa de Calvino como “[...] radicalmente anti-romanesca, [...]”¹¹², baseado na passagem: “Não me interessavam – e talvez não tenha mudado muito desde então – a psicologia, a interioridade, os interiores, a família, os hábitos, a sociedade”¹¹³. O crítico, aqui, sustentando a relação entre interioridade e romance (tradicional), não considera outros aspectos que permeiam o gênero, e constantemente retrata Calvino em fuga de “grandes problemas existenciais”, por meio de sua poética e por uma preocupação de agradar leitor e crítico com um riso tranquilizante. A descrição da poética de Calvino por

¹⁰⁷ “[...] breve romanzo [...]” (CALVINO, 1996a, p. 413).

¹⁰⁸ “[...] racconto [...]” (CALVINO, 1996a, p. 415).

¹⁰⁹ “[...] 3 romanzi [...]” (CALVINO, 2001, p. 1130); em carta, a Eric Linder, de 10/11/1971. Por outro lado, a classificação prática harmoniza-se com a discussão temática deste texto: editoração. Em nenhuma outra carta li referência, por exemplo, a *O visconde partido ao meio* como romance, sendo normalmente nomeado como “continho” ou “conto”.

¹¹⁰ “*Il barone rampante* mi venne dunque molto diverso dal *Visconte dimezzato*. Invece d’un racconto fuori dal tempo, dallo scenario appena accenato, dai personaggi filiformi ed emblematici, dall’intreccio di favoletta per bambini, ero continuamente attratto, nello scrivere, a fare un “pastiche” storico, un repertorio d’immagini settecentesche, suffragato di date e correlazioni con avvenimenti e personaggi famosi; un paesaggio e una natura, immaginari sì, ma descritti con precisione e nostalgia; una vicenda che se preoccupava di rendere giustificabile e verosimile perfino l’irrealtà della trovata iniziale; insomma, avevo finito per prender gusto al *romanzo*, nel senso più tradizionale della parola.” (CALVINO, 1996a, p. 418).

¹¹¹ O texto “Calvino moralista: ou como permanecer são no fim do mundo” (1991) será comentado posteriormente. Sua tradução e a dos trechos de Calvino citados pelo autor e aqui utilizados, foi realizada por Maria Betânia Amoroso.

¹¹² BERARDINELLI, 1999, p. 100.

¹¹³ BERARDINELLI, 1999, p. 100.

Berardinelli parece-me precisa, mas a explicação de suas causas e (em parte) de seus efeitos destoa do que entendo do literato. Ressaltando aquele trecho, referente às primeiras produções neorrealistas do autor, Berardinelli ignora a referida passagem sobre *O barão nas árvores*.

A aproximação deste a um conceito de romance (não relevante para o crítico) nos faz ver a riqueza romanesca que Calvino conseguiu expressar nessa obra. Revela-se um “mundo familiar” e plural, o microcosmo de uma aventura humana ambientada efetivamente em um local e em uma sociedade (por mais umbrosos que sejam) com os quais o homem dialoga e em que se movimenta. Cosme não questiona religião, angústia, melancolia, não devolve a deus o ingresso ao mundo, como um Ivan Karamázov; não entra em casas de Pliúchkins permitindo ao narrador (que só o percebe em ambientes externos, após a saída de casa) descrições de suas avarizas. Mas vive e segue, movimenta-se como um cavaleiro medieval em um mundo rico de símbolos; encontra os espanhóis e suas problemáticas e movimenta uma revolução campesina.

Berardinelli pensa ser uma fuga social de Calvino seu modo de “lidar com a realidade”, e julga-a antirromanesca, pois apenas enfrentando (demoradamente) questionamentos um romance pode ser realizado. Mas o afastamento de um psicologismo e a “exteriorização” do homem não exclui completamente a problemática, não representa uma fuga do mundo. Apenas a coloca em outro plano, em uma lógica não prioritariamente individual. Calvino apenas lida com a interioridade de um modo singular: normalmente apresentando-a em reflexões que se pretendem sempre precisas, claras, racionalizadas (como em *O dia de um escrutinador*).

O romance de Italo Calvino não é completa negação do interior individual ou social. É uma busca por, o mais claro e concisamente possível, evidenciar posicionamentos – psicológicos ou outros – do homem (de seu interior ou exterior) no mundo (este, de fato, essencialmente exteriorizado). Sua “épica do corpo em movimento”, como a sugere Berardinelli¹¹⁴, não é fuga mas proposição em uma forma peculiar.

Após comentados a “Nota 1960”, o ensaio de Berardinelli e a poética de Calvino, voltemos à produção ensaística do autor.

¹¹⁴ O crítico refere-se, especificamente, a *O caminho dos ninhos de aranha*: “[...] uma épica da descoberta do mundo a partir de baixo, com os olhos de um menino, o corpo em movimento, no ar.”. (BERARDINELLI, 2009, p. 100).

“[...] a construção de um romance parece um peso anacrônico, que não considera a urgência das tarefas históricas, da própria economia de energia.”¹¹⁵. Essa consideração, expressa em “Diálogo de dois escritores em crise” (1961), resume uma perspectiva sobre um problema aqui já muito retomado: por que escrever romance? O texto inova, em relação aos anteriores do literato, pela exposição do encontro de dois escritores (Carlo Cassola e o próprio Calvino) – portanto, de dois posicionamentos pontuais – que discutem as dúvidas e inquietações sobre a expressão literária de sua Itália. Dessa discussão, Calvino envereda pela (não) funcionalidade de o romance continuar procurando ser o meio de expressão e de debate de um tempo que tem, para expressar e debater, o cinema e às fortes produções jornalística e ensaística (às quais são necessários dados). O texto refere-se a uma função específica do romance (e esse é o ângulo pelo qual este gênero é enquadrado): “[...] narrar histórias que exemplifiquem os casos de nossa sociedade, que marquem as transformações de costumes e alinhavam problemas sociais, [...]”¹¹⁶.

Calvino aqui não destaca a não funcionalidade geral do romance enquanto gênero: apenas entende que aquela função já não pode impor-se. Há romance, continua a ser escrito; mas sua função é outra: “[...] deve e pode descobrir [...] a maneira, as mil, as cem mil novas maneiras em que nossa inserção no mundo se configura, expressando pouco a pouco as novas situações existenciais.”¹¹⁷.

Por fim, Calvino faz uma interessante aproximação desse gênero a “poesia”: “[...] aquele caso peculiar da poesia a que chamamos romance: a poesia como primeiro ato natural de quem toma consciência de si próprio, de quem olha em volta com o espanto de estar no mundo.”¹¹⁸. Talvez aqui retome novamente a teoria dos gêneros discutida por Leopardi, que punha a lírica em primeiro plano¹¹⁹ – apesar de este escritor não se ter demorado, como visto, em debates sobre o romance. Este, por essa perspectiva poética de Calvino, mostra-se espaço de uma relação imediata com o mundo: a expressão dessa consciência imediata de si em seu entorno.¹²⁰

¹¹⁵ CALVINO, 2006a, p. 84.

¹¹⁶ CALVINO, 2006a, p. 83.

¹¹⁷ CALVINO, 2006a, p. 85.

¹¹⁸ CALVINO, 2006a, p. 85.

¹¹⁹ Veja-se: GUERINI, 2007. Cabe lembrar que Victor Hugo (2007), não em valor mas em cronologia, põe a expressão lírica do mundo antes da épica e da dramática, identificando sua essência com o cantar tranquila e oniricamente a realidade logo ao despertar.

¹²⁰ Podemos pensar que outra possibilidade para compreensão do uso de “poesia” naquele trecho de Calvino é a acepção etimológica da palavra, ligada ao “fazer”, ao “artifício”. O detalhamento referente à consciência individual, porém, parece aproximar a noção ao aqui comentado.

Pondo em foco o leitor em “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética)” (1967), Calvino define romance em relação com uma tradição e com não-romances: primeiramente, considera que romances são escritos para leitores de romance os colocarem em comparação com o já lido; logo, pondera que romances são escritos para leitores que não leem apenas romances; por fim, “conclui” (abertamente e com discussões ainda): “[...] escrevemos romances para um leitor que finalmente terá compreendido que já não deve ler romances.”¹²¹.

A literatura, para Calvino, chegou a um tempo em que todas as funções tradicionalmente exercidas pelo romance (divertimento popular, descrição e reflexão social, reconhecimento do espaço do homem no mundo) encontram-se em choque com um mundo complexamente pleno de informação e especialidades¹²². A obra literária é desmontada pelas teorias e análises linguísticas e sociais, o romance se desfaz. Este, no ensaio, é “equiparado” à “literatura”, mostra-se como o espaço para a reflexão desta. Calvino novamente esquiva-se de definições e deixa em aberto qualquer explicação do gênero além das indiciadas sobre sua função. Mas esse direcionar “romance” a um jogo (evidenciado por análises teóricas) sugere uma concepção pontual (abaixo discriminada) de “romanesco”, distinta da geral “o próprio ao romance”.

Calvino continuará remetendo-se ao “desmontar”, por teorias críticas, do romance e de seu jogo. Em “O romance como espetáculo” (1970), ensaio que reflete aquela exposição sobre Dickens informada na carta a Pietro Citati, comenta a perspectiva de Carlo Cassola acerca do fim, em Flaubert, do “romanesco”, mantendo (como na missiva) as aspas em torno dessa palavra. O “romanesco” se associa a “espetáculo”, a um envolvimento convencional e lúdico do leitor em uma narrativa, em seus personagens e histórias. O ritmo da produção de Dickens apenas refletiria uma marca própria ao romanesco: a “[...] tensão romanescas [...]”¹²³ criada por um jogo de expectativa. O romance seria uma expressão (em meio às fábulas, ao conto, aos quadrinhos) da arte de narrar – sem, contudo, serem expostas mais especificidades por Calvino.

Novo encontro com Giacomo Leopardi pode aqui ser percebido. Em outra citação apresentada por Andréia Guerini, na obra já mencionada, Leopardi, tratando da

¹²¹ CALVINO, 2006a, p. 192.

¹²² O autor remete-se à década de 60 como ponto para a “explosão da biblioteca”, ou seja, ponto em que a literatura não podia comportar, como antes (pela perspectiva *teórica* do autor), tudo o que acontecia no mundo.

¹²³ CALVINO, 2007, p. 156.

curiosidade nos dramas, afirma: “Ora, isto é em tudo alheio à essência da [arte] dramática: isso pertence à essência do conto: [...]”¹²⁴, posteriormente aproximando “conto” de “romance” e de uma “história curiosa e complicada”. Leopardi aqui trata justamente da expectativa, identificada com a essência do contar, criada pela narrativa em um espectador/leitor. A personagem (referida por Calvino) dos fascículos de Dickens que apresentava espetacularmente ao público os romances a serem publicados atua como um criador exatamente da curiosidade referida por Leopardi.

A ideia de “romance” associada a um público encontra detalhamento em “Um projeto de público” (1974), sendo aqui central a especificidade de “romance popular” em relação a “romance de sucesso”. É o primeiro conceito que me interessa:

[...] o romance popular se baseia no funcionamento objetivo da máquina narrativa, e tem também em seus exemplos mais ilustres um caráter quase de produção anônima que o torna parecido com as mitologias (e como tal é campo de estudo predileto das novas análises narratológicas), [...] ¹²⁵

Antes de compreender que Calvino aqui deseje eliminar a marca de personalidade das narrativas romanescas (produções que procuram envolver o leitor em seu jogo), penso que ele procura simplesmente evidenciar nessas obras a sua realidade autônoma¹²⁶: as ironias e o discurso “mascarado” (espetacular) da narrativa romanescas não apresentam diretamente ao leitor uma opinião pontual ou um conceito de mundo, mas uma visão vasta e mediada – por recursos narrativos – do universo criado.

É à época da publicação de *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), o seu mais romanesco livro, que leremos a definição mais precisa de Calvino para “romanesco”. Escreve, comentando uma resenha de Angelo Guglielmi:

[...] o “romanesco”, isto é, um procedimento literário determinado – próprio da narrativa de cunho popular e de consumo, mas diversamente adotado pela literatura culta – que em primeiro lugar se baseia na capacidade de concentrar a atenção de um enredo na espera permanente do que está por acontecer. ¹²⁷

A generalidade, portanto, da percepção (discutida aos primeiros ensaios) do “romanesco” como “traço próprio do romance que tem por essência a narração em um mundo aventuroso” encontra aqui a pontualidade de uma estrutura, própria à “narrativa de cunho popular”, mas sem que se defina “romance”.

¹²⁴ “Or questo è del tutto alieno dall’essenza della drammatica: esso appartiene all’essenza del racconto: [...]” (Autógrafo 2314-15 do *Zibaldone* [Retirado de www.liberliber.it/biblioteca/leopardi/ pela autora] apud GUERINI, 2007, p. 116).

¹²⁵ CALVINO, 2006a, p. 330.

¹²⁶ Abaixo, ao comentar Vanina Sigrist, retornaremos à ideia do “romance órfão de narrador”.

¹²⁷ CALVINO, 1999, p. 268.

Jacques, o fatalista, e seu amo (1796) é indubitavelmente local rico para o diálogo sobre aspectos próprios ao romance. Discutindo-o em “Denis Diderot: *Jacques Le Fataliste*” (1984), Calvino também discute características daquele gênero¹²⁸. A preocupação do escritor é explicitar aquilo que está por trás do jogo narrativo questionador de Diderot, que tipo de posicionamento apresenta-se nas relações de Jacques e seu amo diante de um mundo “já escrito” ou por ser feito e nas relações dessas personagens com o modo de narrar da obra. Sobre a natureza do romance, chega a detalhar “[...] aquilo que já então era a intenção principal de todo romancista – fazer o leitor esquecer que está lendo um livro, para que se abandone à história narrada como se a estivesse vivendo –, [...]”¹²⁹. Portanto, dando continuidade à definição específica sobre o romanesco no ensaio acerca de Dickens, acentua a interação do leitor com o mundo criado pela narrativa, sentindo-se ele dela personagem. A pluralidade de opções narrativas evidenciada por Diderot¹³⁰ dialoga com a pluralidade (ou a única possibilidade) de escolhas práticas do leitor. Assim, o romance evidencia seu jogo, não permite que o leitor “se abandone” a ele, mas envolve-o em outro jogo, metalinguístico.

Em 1985, no ensaio “Tirant lo Blanc”, Calvino escreve: “O milênio que está para se encerrar foi o milênio do romance. Nos séculos XI, XII e XIII, os romances de cavalaria foram os primeiros livros profanos cuja difusão marcou profundamente a vida das pessoas comuns e não somente dos doutos.”¹³¹. A referência imediata da passagem é a do assunto de seu texto: o romance de cavalaria e o destino de sua tradição. Ao estendê-la a um milênio, porém, põe tais romances em uma tradição que ali não se inicia nem se conclui. O novo mundo em que o Quixote se movimenta¹³² talvez dê margem a outra forma, mas esta ainda associada em algo aos romances de cavalaria que o cavaleiro lê, e o elemento que o ensaísta acentua é a ligação de tais obras com a “vida

¹²⁸ Apesar de insistir na impossibilidade de classificação da obra: “[...] anti-romance-metarromance-hiperromance [...]” (CALVINO, 2007, p. 115) e “Obra que não se enquadra em nenhuma regra nem classificação, [...]” (CALVINO, 2007, p. 116).

¹²⁹ CALVINO, 2007, p. 115. Na realidade autônoma do jogo da obra, o leitor espera surpreender-se, guiando-se por regras então estabelecidas. A concepção de mundo predeterminado de Jacques interage com (em certa medida contradizendo-a) essa expectativa do leitor.

¹³⁰ Também neste ensaio, Calvino insiste nas aspas em torno de “romanesco”, afirmando que a escolha que Diderot realiza pela continuação da história “[...] é sempre a menos ‘romanesca’.” (CALVINO, 2007, p. 115). Por “romanesco”, considerando a discussão apresentada no ensaio, Calvino entende o que mais prenderia a atenção do leitor em uma linha contínua, em uma tensão narrativa – lembremos a saída de Jacques e do amo da primeira taverna, após despirem e roubarem baderneiros; logo em seguida, o narrador questiona se um vulto na estrada seria o grupo que viria vingar-se. Porém, a escolha “não-romanesca” exclui o grupo da continuação narrativa.

¹³¹ CALVINO, 2007, p. 66.

¹³² “[...] a verdade para ele [Cervantes] deve fazer as contas com a experiência cotidiana, com o senso comum e também com os preceitos da religião da Contra-Reforma.” (CALVINO, 2007, p. 65).

das pessoas comuns”, sua relação com um público leitor. A passagem que o escritor utiliza para ilustrar esse aprisionamento (eterno) e a identificação entre vida e leitura – sem nos esquecermos os comentários sobre Dom Quixote e Emma Bovary – é a da *Divina comédia* sobre Francesca e Paolo, como se aí estivesse uma resposta à sua discussão acerca do destino do romance.

Na conferência “Rapidez”, de *Seis propostas para o próximo milênio* (1988)¹³³, Calvino apresenta *As cidades invisíveis* de modo semelhante àquele da carta a Pietro Citati: “Mas experimentei composições ainda mais breves, com um **desenvolvimento narrativo mais reduzido**, entre o apólogo e o pequeno poema em prosa, em *Città invisibili* [Cidades invisíveis] [...]”¹³⁴. Fazendo nova retomada da tradição italiana¹³⁵, o autor distingue a natureza da poesia¹³⁶ da do romance e da prosa principalmente pela concisão e a brevidade daquela:

Ao privilegiar as formas breves, não faço mais que seguir a verdadeira vocação da literatura italiana, **pobre de romancistas mas rica de poetas**, os quais mesmo quando escrevem em prosa dão o melhor de si em textos em que um máximo de invenção e de pensamento se concentra em poucas páginas, como este livro sem par em outras literaturas que é o *Operette morali* de Leopardi.¹³⁷

Se, como discutido, Calvino encontrou em Leopardi, ou com ele concordando, a percepção de uma falta romanesca na literatura italiana (a falta daquele “romance-romance” de “Mancata Fortuna”) e uma concepção de “romance-espetáculo” ao menos aproximada no *Zibaldone*, outros aspectos, por vezes acentuados pelo próprio autor, unem as preocupações dos dois italianos e encontram suas soluções em Leopardi. Andréia Guerini enfoca na discussão, por este escritor, da teoria de gêneros sua valorização da lírica. Esta é, para Leopardi, o centro da poesia e, de modo geral, da criação literária. A partir de citações dele, a pesquisadora resume: “Ademais os elementos da lírica não servirão apenas para a poesia, mas também para a prosa.”¹³⁸. As características literárias buscadas por Leopardi não dependem, portanto, de verso ou

¹³³ A partir de então, refiro-me à obra apenas como “*Seis propostas*”.

¹³⁴ CALVINO, 1990b, p. 62, grifo meu.

¹³⁵ Na “Entrevista feita por Maria Corti” (1985), o autor, sobre a literatura italiana (de antes e de então), insiste em: “[...] a) o predomínio da poesia em versos como portadora de valores que também os prosadores e narradores perseguem por meios diferentes com finalidades comuns; b) na narrativa predomina o ‘conto’ e outros tipos de escrita de invenção, mais do que o romance, [...]” (CALVINO, 2006b, p. 263).

¹³⁶ Em termos genéricos: *As cidades invisíveis*, obra então comentada, e *Opúsculos morais*, o outro exemplo de Calvino, são em prosa, mas aproximadas da poesia.

¹³⁷ CALVINO, 1990b, p. 62, grifo meu.

¹³⁸ GUERINI, 2007, p. 124.

prosa, são gerais mas não “genéricas”¹³⁹, como para Calvino. Algumas delas são valorizadas mesmo por este: rapidez, exatidão, simplicidade¹⁴⁰.

Não me parece evidente nos textos críticos de Italo Calvino *um* conceito concludente de romance ou *um* de romanesco. Primeiramente, o passar do tempo, o interesse de cada época e a intenção de cada escrito fazem o autor remodelar sua perspectiva. Calvino mesmo mostra-se esquivo sobre seus conceitos. Em “Não vou mais botar a boca no trombone” (1965), fala de sua participação em debates sobre o romance, com: “[...] afirmações genéricas, de preceitos que valem apenas no reino das intenções, [...]”¹⁴¹. Em “O romance como espetáculo”, ao posicionar-se em favor do romanesco, é preciso: “[...] **neste momento**, sou levado a [...]”¹⁴². Na apresentação à obra *Assunto encerrado* (1980), deixa claro o desejo de pôr aquelas páginas em sua perspectiva temporal adequada (como algo já escrito, “encerrado”)¹⁴³. Na entrevista “Por trás do sucesso” (1984), afirma:

Há muitos anos parei de estabelecer preceitos sobre como se deveria escrever: de que adianta pregar certo tipo de literatura ou outro, se depois as coisas que se tem vontade de escrever são talvez totalmente diferentes? Levei algum tempo para entender que as intenções não contam, conta o que alguém realiza.¹⁴⁴

Além dessa mudança ou adequação gradual, a própria mirada de Italo Calvino é intensamente relativista, sempre trabalhando por vários olhares sobre uma ideia. Não seria diferente com o romance, objeto por si fugidivo.

Apesar disso e de uma considerável distância entre intenção e realização, fica acertado um aspecto, e o reitero: Calvino busca formas de expressar. Apesar de ciente do posicionamento cambiante, ou, antes, múltiplo, do autor, em parte leio em suas

¹³⁹ Veja-se, sobre a especificidade de uma “linguagem literária”: GUERINI, 2007, p. 74.

¹⁴⁰ Veja-se: GUERINI, 2007. 101.

¹⁴¹ CALVINO, 2006a, p. 137.

¹⁴² CALVINO, 2006a, p. 261, grifo meu.

¹⁴³ Sobre a escolha de textos que resultará a coletânea, Calvino, em carta, a Claudio Varese, de 08/12/1979, escreve: “[...] mensuro quanto o soprar de ventos contrários ano após ano corroeu as paredes de rocha das minhas primeiras certezas.” “[...] misuro quanto il soffiare di venti contrari anno dopo anno hanno corroso le pareti di roccia delle mie prime certezze.” (CALVINO, 2001, p. 1411).

¹⁴⁴ CALVINO, 2006b, p. 244.

Ainda, em carta, a Lanfranco Caretti, de 19/01/1958: “Mas as que contam são as coisas já escritas. [...] a linha verdadeira é aquela que passa por este e aquele livro, tudo aquilo que com essa contrasta é mero desvio marginal.” “[Ma quel che contano sono le cose già scritte [...] la linea vera è quella che passa per questo e quel libro, tutto quel che con essa contrasta è mera deviazione marginale.” (CALVINO, 2001, p. 539)].

propostas, mesmo genéricas e impraticáveis, uma tendência, um desejo, que culminará em suas realizações literárias.

De suas discussões, interessa-me principalmente considerar que, teoricamente e de modo geral, o romance concentrou em si funções (e não apenas) de gêneros que, então, passaram a “dispersar-se” em outros gêneros (alguns dos quais presentes na literatura setecentista), narrativos ou não (mas não isentos do “contar”), tendentes à condensação em microcosmos, e que se propõem expressar o acelerado séc. XX, sempre aproximado do leitor e desejosamente aventuroso; pragmaticamente e de modo específico, o séc. XX continua a apresentar formas variadas, romanescas ou não, de representação do homem em um tempo.

Na carta apresentada ao início deste capítulo, Calvino opõe “romanesco” a sua nova produção, e acentua, das descrições desta, seu caráter preciosista e aproximado ao “pequeno poema em prosa”. Esta aproximação (além da associação ao apólogo), como visto, é retomada em *Seis propostas*. Se não me detive no “poemeto”, que se avizinha, mas no romance, que, em certa medida, se distancia de *As cidades invisíveis*, fi-lo pelo interesse teórico de pensar esta em diálogo com o gênero mais representativo da modernidade. Porém, posteriormente comentarei o poema em prosa. O que cabe agora é afirmá-lo, nesse diálogo de gêneros, como a forma breve (junto ao opúsculo moral¹⁴⁵) *aproximadamente* retomada, a uma tradição, por Calvino a fim de expressar o que lhe interessava do modo que lhe interessava: seu tempo em uma escrita precisa e múltipla.

Entendo *As cidades invisíveis* (1972) como uma expressão de muito do aqui discutido romanesco e da dispersão do romance em gêneros breves. Nas descrições e indícios (lampejos) narrativos dessa obra, Italo Calvino concentrou microcosmos – familiares na Veneza de Marco Polo, aventureiros em um mundo de mudanças, sociais principalmente nas modernas cidades, antropológicos nas formas de pensar que as cidades representam –, ideias, símbolos de sua época, problematizando – também por meio dos diálogos/narrações em torno de Marco Polo e Kublai Khan – o posicionamento do homem em uma rica e mutável realidade moderna.

¹⁴⁵ Este, tendo como modelo Giacomo Leopardi, presente principalmente nos diálogos entre Marco Polo e Kublai Khan.

2.2 Romance em observações e análises

Comentarei aqui algumas compreensões de “romance” expressas por estudiosos e escritores. A escolha dos textos deve-se à capacidade de elucidação e complexidade que revelam, à contribuição que seus conceitos propiciam ao pensar a obra de Calvino e, em alguns casos, aos comentários pontuais a esta.

“Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem a seu destino e situação.”¹⁴⁶ Os estudos de Mikhail Bakhtin pertencentes à obra *Questões de literatura e estética* (1924-1973)¹⁴⁷ apresentam múltiplas considerações sobre o gênero romanesco; tantas, que pontuar e discutir algumas redundam em uma incompletude, simples aproximação, de seu rico panorama teórico e histórico. Talvez este tenha sido urdido de modo tão vasto pelo caráter polimorfo do objeto de estudo em questão.

A passagem que citei, especificamente, faz parte do estudo “Epos e Romance” (1941), no qual o autor estabelece contraste entre as duas formas, caracterizando-as essencialmente. Enquanto o herói da epopeia, por exemplo, segundo Bakhtin, “[...] é inteiramente perfeito e terminado.”¹⁴⁸ (adequado, portanto, ao mundo épico, completo, acabado), o homem do romance, encontrando-se em um mundo interrompido, estabelece um diálogo dissonante com sua realidade. Kublai Khan vê territórios fétidos e os transforma em minérios; sente o peso das pedras e sonha uma cidade leve.

Considerando as ponderações de Bakhtin, talvez a grande lição que Calvino tenha absorvido do romance seja a relativização e o inacabamento. Em todos os ensaios, o crítico destaca o caráter plural do gênero. O plurilinguismo, por exemplo, elemento por que essencialmente caracteriza o romance em “O Discurso no Romance” (1934-1935), associa-se ao caráter polimorfo das línguas, às perspectivas e linguagens várias do outro, à paródia e à assimilação de discursos. O romance, gênero autocrítico¹⁴⁹, expressa uma consciência linguística relativizada¹⁵⁰, não totalitária-única.

Os percursos históricos que o autor traça para o romance evidenciam as linguagens por este assimiladas em seu discurso em construção, os discursos destacados sob a luz que o gênero lhe lança: o discurso jurídico, o científico, o histórico, o

¹⁴⁶ BAKHTIN, 1998, p. 425.

¹⁴⁷ De 1973 são as “Observações Finais” do estudo “Formas e Tempo e de Cronotopo no Romance” (1937-1938), como nos informa a nota em BAKHTIN, 1998, p. 362.

¹⁴⁸ BAKHTIN, 1998, p. 423.

¹⁴⁹ BAKHTIN, 1998, p. 400.

¹⁵⁰ BAKHTIN, 1998, p. 129.

filosófico... A forma, independente de sua vigência, já ajudou a semear na história literária modos de relativização da realidade e de linguagens.

Bakhtin afirma a capacidade peculiar do romance, enquanto forma em evolução, de expressar a própria realidade (também em evolução). Uma forma literária que expresse, por uma linguagem plural, relativista, e sem fechar-se em uma totalidade, o mundo moderno (inacabado) parece ser a mais adequada a ele. Por uma forma com essas características, *As cidades invisíveis* naturalmente se aproxima de concepções de romance de Bakhtin. A cidade de Dorotéia¹⁵¹, descrita por duas linguagens, traz ao discurso a linguagem matemática de uma descrição equalizada e previsível das combinações de uma cidade e a linguagem pessoal, íntima, afetiva, do camaleão. Porém, é importante notar que, enquanto linguagens poéticas, as d'*As cidades invisíveis* criam suas formas, abstraem uma “linguagem do camaleão” de um “camaleão simbólico”; não há correspondência direta desse processo ao, por exemplo, de Dickens, citado por Bakhtin, que parodia um discurso oficial e solene (como a sátira de discursos perpetrada, em geral, pela comédia). As mil linguagens de Calvino, relativizantes como as do romance são, concomitantemente, poéticas. Aprenderam do romance o pluralismo e o ecoaram por formas poéticas em prosa.

Em “A crise do romance: Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin” (1930), Walter Benjamin, antes de analisar a obra anunciada, distingue o épico do romance por uma metáfora: a cantada contemplação coletiva do mar associa-se ao épico; a muda aventura individual por esse mar associa-se ao romance. Este se aproxima do reflexivo, do escritural, do livro, enquanto o épico (e outras formas como o conto de fadas, o provérbio) provém de e alimenta uma tradição oral, “narrativa”, da contação.

Apesar de breve, a passagem, após a qual Benjamin desenvolve comentários sobre a obra de Döblin, sintetiza características precisas do gênero¹⁵², principalmente ao considerar a individualidade tanto da expressão como da leitura romanesca. Incluir o leitor nessas reflexões é lembrar a interação deste com a obra e sua importância para seu desenvolvimento. Cantar a uma coletividade e escrever a um sujeito supõe, a priori, técnicas estilísticas distintas de desenvolvimento narrativo. Homero repete versos, usa epítetos heroicos aparentemente já conhecidos de seu público, não necessita voltar a muitos eventos anteriores à Guerra de Troia e, se o faz, não é para apresentá-la mais detalhadamente, mas para referir-se especificamente a um tópico então em questão.

¹⁵¹ *As cidades e o desejo* I.

¹⁵² Mesmo que este seja maleável, passando, em sua história, a abranger mais frequentemente o oral.

Dickens, por sua vez, apresenta o caráter e os traços das personagens ao leitor, e, se oculta algum acontecimento relevante de sua história, utiliza-o como segredo a ser revelado no momento adequado.

Além disso, como se sabe, a leitura, atividade essencialmente (e de modo específico) individual, induz o leitor à reflexão pausada, muitas vezes acompanhada de retornos no texto para compreensão. Manter o leitor preso à narrativa, por surpresas, elipses e progressões diegéticas, surgimentos e ressurgimentos de personagens, utilizando análises da situação da história, de situações passadas, enfocando o relevante ao momento sem perder a conexão com o já narrado, manter, enfim, o leitor imerso ou em suspenso à leitura, com os infinitos recursos utilizados pelo romance, é tarefa essencial deste. Seu desenvolvimento depende do lidar com recursos que fixem a atenção à leitura.

A metáfora da aventura individual pelo mar, enfim, coaduna, mesmo que de modo tangencial, com a “aventura” buscada por Calvino. A perspectiva deste, como a de Benjamin, envolve uma relação específica com o mundo: o homem individualizado (dissociado do coletivo) observando o mundo estranho que o cerca, o mundo não determinado, a ser apreendido a cada momento e intempestivamente como uma onda.

“Notas sobre o romance contemporâneo” (1948) e “Situação do romance” (1950) expõem, pela escrita clara e profunda de Julio Cortázar, alguns comentários substanciais sobre o gênero e seu desenvolvimento.

No primeiro ensaio, o autor brevemente explica, no romance, a mudança histórica da dosagem entre “modo enunciativo” e “modo poético” da linguagem. Aquele, em detrimento deste (mais ornamental que essencial) seria tradicionalmente valorizado, nas intenções do romance. No séc. XX, porém, há uma marcada passagem ao uso do “modo poético”, da indistinção entre fundo-forma, da necessidade de expor o universo de interesse do romance não como debate, análise, mas como realidade na própria linguagem.

Essas distinções são mais detalhadas, exemplificadas e aprofundadas em “Situação do romance”. Aqui, Cortázar divide a história do romance moderno, mesmo que indiretamente, de acordo com a passagem daqueles modos. Inicia seu comentário partindo da ideia de que o homem, pela linguagem, procura gradualmente apoderar-se de realidades, apreender algo do mundo; e a literatura enfoca, especificamente, o homem. Começa sua busca, porém, do exterior dele: e o épico para o autor é este

elemento factual, dado, extrínseco¹⁵³. Aquiles faz. “Por que Aquiles faz” é uma questão do romance, que se volta ao interior do homem. Cortázar, então, torna àquela distinção de poesia-romance, apresentando a metáfora da esfera, o todo humano cognoscível, em cujo centro de essências a poesia incide. Ao romance, cabe, mesmo que em análises espaçadas, o não essencial, o homem enquanto ser vivente, “prosaico”. Mas, “Ao entrar no nosso tempo, o romance se inclina em direção à realidade imediata [...]”¹⁵⁴, e o fará pelo uso da poesia (mesmo que não subjugado por ela, mesmo que ainda narrando): não mais lhe importa tanto a *análise*, mas o imediato do mundo, mesmo o irracional manifestado como tal.

“ROMANCE. A grande forma em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns dos grandes temas da existência.”¹⁵⁵. O verbete “romance”, do dicionário pessoal de “Sessenta e três palavras” de Milan Kundera, resume pontos essenciais das reflexões do romancista sobre o gênero, reflexões desenvolvidas ao longo dos textos de *A arte do romance* (1986). Esta obra, como informa o autor¹⁵⁶, é a expressão da visão implícita, acerca desse fazer literário, que permeia sua obra artística.

Com o viés pessoal que marca os ensaios e o entendimento de Kundera sobre romance, suas concepções são abrangentes e nos enriquecem a perspectiva da construção de uma história para o gênero. Essa história¹⁵⁷, para o autor, tem por base as descobertas, as explorações, da existência, “[...] o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que um homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz.”¹⁵⁸.

Essas descobertas, pela forma romanesca, nascem de um espírito relativista (não totalitário), de mil espíritos só percebidos após o abandono do mundo por deus, mundo agora percorrido pelas mil personas que Quixote encontra e pelas quais imagina outras tantas mil; as trilhas a serem percorridas são cerceadas pelos muros das cidades crescentes e, por fim, “[...] o horizonte se estreita a tal ponto que parece uma clausura.

¹⁵³ “E se pensarmos em Aquiles, muito mais primário, simples e objetivado que Édipo, logo perceberemos que seus movimentos psicológicos se dão como coisa vista, ou experimentada, ou suposta por Homero, mas que a ênfase do romancista (não se negará que a *Ilíada* é um esplêndido romance) foi dada não à análise dos seus movimentos mas à sua comprovação e à sua tradução em atos, em acontecimentos.” (CORTÁZAR, 1999, p. 208).

¹⁵⁴ CORTÁZAR, 1999, p. 215.

¹⁵⁵ KUNDERA, 2009, p. 136.

¹⁵⁶ KUNDERA, 2009, p. 7-8.

¹⁵⁷ “Os períodos da história do romance são muito longos (não têm nada a ver com as transformações contínuas dos costumes) e são caracterizados por esse ou aquele aspecto do ser que o romance examina com prioridade.” (KUNDERA, 2009, p.19).

¹⁵⁸ KUNDERA, 2009, p. 46.

[...] O infinito perdido do mundo exterior é substituído pelo infinito da alma.”¹⁵⁹. Na história do romance, a personagem¹⁶⁰ é entendida como um ego experimental, um ser imaginário que acompanha ativamente as descobertas das possibilidades¹⁶¹ do homem, o que afina com a construção “geral” do romance: “Cada romance, queira ou não, propõe uma resposta à pergunta: o que é a existência humana e em que reside sua poesia?”¹⁶².

As considerações de Milan Kundera não ignoram as formas romanescas, que recorrem em seus debates, mas, pondo como centro do romance europeu os elementos apresentados, associa-os a um “espírito” (ou seja, a algo abstrato, impalpável) e a descobertas que dizem respeito às temáticas executadas pelos romances. Ao distinguir, pelo verbete “Romancista”, este do escritor de prosa, afirma a busca das formas (não de uma voz) por aquele: o romancista “Não está fascinado por sua voz mas por uma forma que ele persegue, e só as formas que correspondem às exigências de seu sonho fazem parte de sua obra. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Céline, Calvino.”¹⁶³.

A inclusão de Calvino na lista de romancistas do autor revela sua apreensão, na obra do italiano, não só de seu espírito relativista e de sua obsessão por formas mas da busca por expressar possibilidades no onirismo dessas formas. As várias metamorfoses de Marco Polo e Kublai Khan, do viajante que percorre cidades de infinitas combinações, expressam um mundo vasto e espelhado próprio à tradição de Cervantes. *As cidades invisíveis* continua, a seu modo, a história de explorações do homem pelo romance, de sua memória, de seus modos de representação do mundo, de suas mil faces.

No artigo “Calvino Moralista”¹⁶⁴, Alfonso Berardinelli faz interessante análise sobre o estilo do autor, caracterizando-o acuradamente e resvalando para conclusões de negação – enquanto reputa àquele estilo “fuga”, “medo”, “afastamento da realidade” – à “moral” expressa por sua forma de construir narrativas. Sobre romance, sua noção é principalmente temática, não formal. Escreve:

Calvino sempre foi um narrador que não se identifica com o romance, que até mesmo desconfia dele. Narrador anti-romanesco – isto querendo dizer que a **problemática social e moral, a ciência da vida cotidiana como micro-**

¹⁵⁹ KUNDERA, 2009, p. 15.

¹⁶⁰ KUNDERA, 2009, p. 38.

¹⁶¹ KUNDERA, 2009, p. 46.

¹⁶² KUNDERA, 2009, p.148.

¹⁶³ KUNDERA, 2009, p.137.

¹⁶⁴ Veja-se: Nota de rodapé 111.

história, que caracterizam o romance moderno, sempre estiveram fora do seu horizonte.¹⁶⁵

E Calvino, não debatendo tais assuntos, procuraria, com seu estilo ágil, formas ágeis, não “pesadas”¹⁶⁶ como a do romance. De fato, Calvino evita psicologismos como o de Dostoiévski e, como comentado, é a Thomas Mann que recorre¹⁶⁷ para exemplificar a diferença entre a “nova narrativa” e aquela ainda pendente do século XIX.

As considerações de Berardinelli, que se restringe àquela concepção de romance, sobre o método de realização dos “romances breves” de *Os nossos antepassados* também são precisas:

Racionalmente, por deduções lógicas, Calvino desenvolve o conto a partir de um esquema feito *a priori*. Isola a célula-tipo da qual só será possível gerar aquele organismo. O que o fascina é a fixidez e a permanência: um movimento, ou um falso movimento, que é gerado pela imobilidade da idéia, as conseqüências ativas já todas implicitamente contidas nos pressupostos de um caráter, de um tipo, de uma estrutura.¹⁶⁸

Os problemas que considero nessas ponderações de Berardinelli são a caracterização ascética sobre uma ascética operação de Calvino e, como no resto do artigo do autor, a sua impressão sobre o resultado desse método: “Trata-se, já no período, de uma narrativa que chegou à imobilidade e que se esforça para dela extrair uma ilusão de movimento.”¹⁶⁹. Entendo que Calvino explore caracteres, situações, posicionamentos, sem, contudo, restringi-los a “únicos”, singulares caracteres,

¹⁶⁵ BERARDINELLI, 1999, p. 99, grifo meu.

¹⁶⁶ Sobre sua própria condensação narrativa, em carta, a Lucio Lombardo Radice, de 13/11/1979, Calvino fala: “A isto não dou, contudo, um significado de adesão aos tempos breves – ou seja, não há dúvida que vivemos em uma época de tempos premidos, sem fôlego, sem possibilidade de prever e projetar, e que este ritmo se impõe também sobre aquilo que escrevo – mas idealmente creio sempre mais que conta somente aquilo que se move com tempos longos e longuíssimos, nas eras geológicas como na história da sociedade.” [“A questo non do però un significato d’adesione ai tempi brevi – ossia, non c’è dubbio che viviamo in un’epoca di tempi frantumati, senza respiro, senza possibilità di prevedere e progettare, e che questo ritmo s’impone anche su ciò che scrivo – ma idealmente credo sempre di più che conta soltanto ciò che si muove con tempi lunghi e lunghissimi, nelle ere geologiche come nella storia della società.” (CALVINO, 2001, p. 1406)]. A rapidez estilística convive, portanto, com uma permanência quase imperceptível mas existente.

¹⁶⁷ CALVINO, 2002a, p. 16.

¹⁶⁸ BERARDINELLI, 1999, p. 101.

O próprio Calvino fala similarmente de seu modo de operar: “Ler, mais que um exercício ótico, é um processo que abrange mente e olhos em conjunto, um processo de abstração, ou melhor, uma extração de concretude das operações abstratas, como o reconhecer sinais distintivos, pulverizar tudo aquilo que vemos em elementos mínimos, recompô-los em segmentos significativos, descobrir ao redor de nós regularidades, diferenças, recorrências, singularidades, substituições, redundâncias.” [“Leggere, più che un esercizio ottico, è un processo che coinvolge mente e occhi insieme, un processo d’astrazione o meglio un’estrusione di concretezza da operazioni astratte, come il riconoscere segni distintivi, frantumare tutto ciò che vediamo in elementi minimi, ricomporli in segmenti significativi, scoprire intorno a noi regolarità, differenze, ricorrenze, singolarità, sostituzioni, ridondanze.” (CALVINO, 2012a, p. 110-11)].

¹⁶⁹ BERARDINELLI, 1999, p. 101.

situações, posicionamentos. Berardinelli não julga que os paradoxos criados por Calvino deem lugar, também, ao inesperado¹⁷⁰, ao intangível, à contradição do leitor e da personagem, a sua abertura. Porém, não é apenas o conforto, tão ressaltado pelo crítico, que está em jogo, apesar de ser ele importante para Calvino – mesmo para aquela linha do “romance” enquanto espetáculo que envolve o leitor. A impassibilidade diante do mundo em ruína não é simples (mesmo que sábia, admite Berardinelli) aceitação sua, não é medo ou pura tentativa de escondê-lo. Considerar posições desmontando em pedaços um todo para refazê-lo por vários ângulos não me parece uma tática à tranquilidade do leitor. Ou não para aí. Kublai Khan vê as cidades montadas e desmontadas por Marco Polo e abre-se a ele um tabuleiro de mil possibilidades. O plano liso de ébano de seu tabuleiro esconde a história de uma vida microscópica, larval¹⁷¹.

Esse jogo de desmontar sempre operado por Calvino permite em suas obras, por um modo peculiar (muitas vezes abstrato mas não por isso superficial), a inserção de aspectos temáticos que Berardinelli relaciona a romance.

Jacyntho Brandão realiza sua pesquisa sobre o romance grego partindo de uma discussão geral sobre o gênero romanescos – discussão que não ignora a relação do termo com o objeto designado, suas relações com a poética clássica e principais características (narração, prosa, ficção). É partindo principalmente da “narração”, o “narrar” como central ao romance¹⁷², que o autor passa a analisar minuciosamente (tanto observando suas distinções como atentando para suas regularidades, ou melhor, conformações comuns) o *corpus*, por ele anteriormente apresentado, do romance grego: discute os estatutos do narrador, do narrado e da narrativa. Três aspectos são aqui pertinentes na análise de Brandão: a constante lembrança do leitor; a observação do diálogo, por vezes paródico, do gênero romanescos com outros gêneros (principalmente com a História e o Drama); e o considerar a consciência da obra sobre si e sobre seus recursos.

Apesar de *As cidades invisíveis* não configurar uma narração, esses aspectos nela estão profundamente enraizados. Primeiramente, o estatuto do leitor, mesmo que

¹⁷⁰ Ainda: “Aquilo que com o passar do tempo Calvino cada vez mais teme e abomina, isto é, noções pouco ‘científicas’ como as de historicidade, indivíduo, bem e mal, inocência e culpa, dor e felicidade, é justamente o que foi matéria privilegiada do romance. Toda a narrativa do Calvino lida como uma estratégia bem-organizada e astuta para desobstruir a área do romance, esse gênero literário embaraçante e de empenho excessivo: épica cotidiana de indivíduos que formulam projetos e, sem querer, encontram um destino que quase sempre contradiz suas expectativas.” (BERARDINELLI, 1999, p. 99-100).

¹⁷¹ Veja-se: CALVINO, 1990a, p. 121-122.

¹⁷² “Antes de tudo, o romance é narrativa. Mais que gênero literário, a questão da definição do que é narrativa deve levar em conta tratar-se de um gênero de discurso.” (BRANDÃO, 2005, p. 32).

associado à oralidade pela qual seriam transmitidas as descrições de Polo ao Khan, é refletido a cada ponderação sobre o relato que chega ao imperador; além disso, o romance é escrito visando “[...] um leitor capaz não só de perceber seu caráter, mas sobretudo de fruí-lo, pois grande parte dos efeitos que pretende depende disso.”¹⁷³ – o leitor é essencial para a produção romanesca. Em segundo lugar, *As cidades invisíveis*, como obra de um grande leitor (e leitor de romances), dialoga diretamente com gêneros: especificamente, o poema em prosa, a utopia e as viagens maravilhosas e o próprio romance. Em terceiro lugar, a metalinguagem, a expressão dos próprios recursos, é uma constante de Calvino, que faz dela muitas vezes seu mecanismo temático central em algumas descrições (cito Aglaura¹⁷⁴).

Por fim, analisar a narrativa grega (principalmente quanto à relevância da *týkhe* – o acontecimento, e, no romance grego, o acontecimento singular) – dentro da tradição romanesca é relevante para pensar a tradição com a qual Calvino dialogará. O fantástico, o maravilhoso, o insólito, o incomum são pontes significativas para estabelecer um diálogo deste autor com o gênero.

Preocupada em estudar as nuances que o conceito “fábula” e alguns correspondentes (fabulesco, fabular) apresentam nas cartas e ensaios de Calvino, especificamente no período de 1945 a 1956, e nos estudos em torno deste autor e daquele conceito, além de observar sua importância na literatura e nas intenções literárias do italiano, Vanina Sigrist (2007) observa algumas de suas acepções.

Em sua análise, resvala pela discussão de romance ao considerar as preocupações de Calvino com o contexto sócio-literário em que escrevia. Sendo a fábula preocupação de Sigrist, “romance” entra de modo aparentemente secundário em sua pesquisa, mas a autora se aprofunda nele e, principalmente, no debate a seu entorno sobre “narrativa” a ser realizada, sobre “prosa hermética” a ser contraposta. Em dois momentos específicos, acompanhando os debates de Calvino, empenha seu acento naquele termo: durante as considerações sobre os textos “Mancata fortuna” e “Elio Vittorini, *Il garofano rosso*” (1948). Comentando este ensaio sobre Vittorini, reforça a inadequação ao romance moderno de duas vertentes do romance: a hermética-lírica-individual e a de representação realista do mundo. A controvérsia tende à síntese – já aqui referida em relação aos tipos de narradores:

¹⁷³ BRANDÃO, 2005, p. 172. Naturalmente, o teórico aponta essa exigência geral em um contexto específico: o de contraste entre definições do leitor do romance grego.

¹⁷⁴ *As cidades e o nome 1.*

[...] Calvino imaginava o romance moderno ainda na esfera da representação objetiva da dimensão humana, só que com o equilíbrio entre o apagamento do romancista, necessário à narrativa que não se quer mais pura evasão e explosão de subjetividades como pensavam os herméticos, e a precaução de não apostar na completude da realidade encenada, forjada pelos romancistas do século XIX como uma fotografia panorâmica, repleta de elementos, que nunca faz lembrar quem a produziu.¹⁷⁵

Está em jogo aqui um diálogo com o modo de uma tradição representar a realidade: em que medida deve o narrador representar-se e representar o mundo. Sigrist considera avaliações que Calvino faz do romance moderno a ser escrito e as suas próprias potencialidades de romance; levanta ensaios e resenhas do autor sobre a tradição, aproximando desta principalmente o “romanção”¹⁷⁶, as obras extensas, de ritmo fluvial e amplo. Dois pontos são significativos nessas avaliações: o narrador-mundo e a personagem.

Ao apresentar o estudo “*Rancore di Stefano Terra*” (1946), Sigrist ressalta a importância de Balzac em Terra e no romance moderno. Nesses dois autores, a realidade seria representada como “[...] autônoma, e órfã de narrador.”¹⁷⁷. Calvino, considerando essa autonomia, sentiria faltar, pela análise de Terra, “[...] uma clara proposição moral no romance.”¹⁷⁸. A presença-ausência do narrador na representação da realidade implicaria um sentido “moral” buscado por Calvino; entenda-se: de presença do homem de modo específico na literatura. Sigrist ainda afirma que “[...] Calvino estava definitivamente à procura da personagem ideal para a nova literatura italiana.”¹⁷⁹. Esse personagem deve ser paradigma expressivo para o homem moderno. Portanto, mais que de “forma” narrativa, romanesca ou qualquer outra, entende-se que todas as discussões de Calvino giram em torno do expressar; e, se ele demora-se no romance, é pela sua importância na tradição ou naquilo que lê em seu trabalho crítico e editorial¹⁸⁰.

¹⁷⁵ SIGRIST, 2007, p. 47.

¹⁷⁶ Tradução da autora para “romanzone”. O “romanção” é estranho a Calvino; sua afinidade é com o conto apesar de realizar “[...] penosas tentativas de escrever um romance – esse romance que ele sabia de antemão como não queria que fosse, mas que o deixava inseguro – [...]” (SIGRIST, 2007, p. 50).

¹⁷⁷ SIGRIST, 2007, p. 52.

¹⁷⁸ SIGRIST, 2007, p. 52.

¹⁷⁹ SIGRIST, 2007, p. 56.

¹⁸⁰ Veja-se: SIGRIST, 2007, p. 44. Ainda: “Muitos eram os livros editados ou reeditados na Itália que, ao passar pelas mãos de Calvino editor-crítico, eram inseridos na mais recente geração do consolidado romance do século XIX, por algumas características em comum, com as quais ele estabelece relações complexas, ou, no mínimo, ambivalentes: de renúncia em voz alta, ao considerá-las determinadas historicamente por uma racionalidade e uma estética destituídas de sentido para o século XX; e de admiração inconfessada, ao menos por ser a referência de uma escritura que originou muitos frutos, ao

Sigrist destaca a importância de Thomas Mann como o romancista “tradicional” com quem Calvino mais entra em debate (de admiração e de distanciamento), apontando a, para Calvino, “inadequação” (aqui já comentada) da forma de Mann ao século XX¹⁸¹. Além disso, a percepção de Sigrist do “[...] romance como história narrada [...]”¹⁸² ressalta o caráter, nesse ensaio, geral (e de desapego a uma definição formal) de Calvino quanto ao gênero.

As considerações finais, especificamente quanto a este, de Sigrist¹⁸³ são excepcionalmente claras e precisas. Destaquem-se delas: a oscilação de Calvino entre a aceitação e o confronto com a tradição oitocentista e “[...] a dúvida sobre a continuidade do próprio romance, qualquer que fosse, mas que não implicava o romance deixar de existir, e sim o romance perder espaço para outros gêneros mais compatíveis com o pensamento, a linguagem, o ritmo da modernidade, [...]”¹⁸⁴. Entenda-se que a autora lê aqui “romance” como aquele que vinha discutindo com base nos textos de Calvino no período referido (1945-1956): romance como arte de narrar, especificamente ao “modo do séc. XIX” (extenso, “órfão de narrador”, extremamente complexo e completo), tendo como referentes principais – na discussão – Mann e Balzac.

Em seguida¹⁸⁵, a autora prossegue considerando mais especificamente a “fábula”, mas demorando-se principalmente nos autores estrangeiros: Conrad, Hemingway e Tchekhov. Resta-me aqui destacar dois pontos: a consciência da autora quanto às oscilações teóricas de Calvino no que diz respeito a “romance”¹⁸⁶; e a ênfase dada à “aventura”, um componente que “[...] ganha destaque [...], o qual, no entanto,

passo que as concepções de romance criadas por Calvino para seu trabalho criativo, até mesmo a partir dessa escritura, criaram-lhe algumas frustrações.” (SIGRIST, 2007, p. 49).

¹⁸¹ Ao tratar de “Le sorti del romanzo”, Sigrist diz que Calvino pensa o “[...] gênero, inicialmente, a partir de sua própria literatura.” (SIGRIST, 2007, p. 60). Ela cita e traduz (transcrevo sua tradução) o trecho: “Eu até pensei em defender que o romance não podia morrer, mas não conseguia deixar nenhum em pé” [“Mi capitò anche di sostenere che il romanzo non poteva morire: però non mi riusciva di farne stare in piedi uno” (*Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2v. apud SIGRIST, 2007, p. 60)].

Apesar de pôr-se, de fato, como referência e, na passagem destacada pela autora, o italiano falar em primeira pessoa, Calvino, em grande parte do texto, fala em uma primeira pessoa do plural, por mim compreendida como uma “voz da geração” (como comentei ao discutir “O miolo do leão”).

¹⁸² SIGRIST, 2007, p. 61.

¹⁸³ Veja-se: SIGRIST, 2007, p. 62. Até agora referi-me aos dois primeiros tópicos (“As narrativas herméticas: dificuldades do romance” e “Os grandes romances do século XIX: impossibilidade do romance”) do primeiro capítulo da autora (“As fábulas na biblioteca de Calvino”).

¹⁸⁴ SIGRIST, 2007, p. 62.

¹⁸⁵ No tópico “Para além do romance: o romance como aventura”.

¹⁸⁶ “[...] romance que também não foi definido teoricamente, fora dos textos do escritor, como forma pré-fixada, como rigor estrutural, e que tem sido colocado em questão na tradição da narrativa italiana dos anos 40 e 50 na maioria dos ensaios, por um ponto de vista do autor em formação, mas perseverante e contundente, [...]” (SIGRIST, 2007, p. 79).

não é autônomo e nem deixa de movimentar os demais.”¹⁸⁷. Sigrist comenta de modo exemplar esse elemento, que a auxilia na ponte, pela fábula, com Conrad e, em seguida, com aqueles outros escritores. Cabe ressaltar, contudo, em par com a aventura (inserida pela autora a partir de “Mancata fornuta”), outros elementos de então do “romanesco” de Calvino: o mundo familiar e completo em si, o tempo, a procura psicológica e, principalmente, a relação do homem com seu exterior (esta, já trabalhada pela autora).

É rica, para este trabalho, a escrita de Vanina Sigrist, que, por sua preocupação com as implicações da “fábula” na obra de Calvino (e apesar de seu recorte temporal), consegue esclarecer o que as discussões gerais do autor antecipam sobre um aspecto relevante do que posteriormente ele chamará de “romanesco”: sua relação com o leitor.

Maria Santiago (2008) associa temáticas perceptíveis a partir de uma análise semiótica de *As cidades invisíveis* a considerações de pensadores modernos e contemporâneos acerca da subjetividade e das construções desta. Enfoca principalmente características temáticas da obra (após apresentar uma descrição de sua estrutura).

Priscilla Vieira (2010), por sua vez, incursionando pelo romance *Se um viajante numa noite de inverno*, também realiza um levantamento de ensaios de Calvino (de diversos períodos), ocupada daqueles que tratam pontualmente do romance, convergindo suas reflexões à análise da obra e acentuando, assim, o diálogo entre o ensaísmo e a escrita ficcional do autor. Sobre “[...] análises do *Viaggiatore* [...]”¹⁸⁸, por sua vez, aponta “[...] um esquecimento da dimensão do escritor como intelectual eticamente empenhado, atento ao contexto literário e cultural, [...]”¹⁸⁹. Acompanhando a obra crítica de Calvino, insiste na preocupação dele com esse seu contexto.

Corroboro suas observações quanto à mudança de pensamento de Calvino acerca do romance¹⁹⁰, as relações (de continuidade e retomada) entre ensaios dele¹⁹¹ e, principalmente, sua constatação quanto ao enfrentamento do mundo pelo homem em “O miolo do leão”: “[...] entendemos que essa atitude cognoscitiva diante da realidade continuará presente em sua obra, ainda que não se manifeste através da forma romanesca, mas das múltiplas e inquietas formas que buscou ao longo de sua trajetória

¹⁸⁷ SIGRIST, 2007, p. 82.

¹⁸⁸ VIEIRA, 2010, p. 20.

¹⁸⁹ VIEIRA, 2010, p. 20.

¹⁹⁰ VIEIRA, 2010, p. 21.

¹⁹¹ VIEIRA, 2010, p. 36.

de escritor.”¹⁹². A autora também não esquece o caráter lúdico presente na exposição dos elementos constitutivos da própria obra ficcional¹⁹³, e direciona a compreensão dessa exposição à “lealdade” de Calvino para com o leitor de sua época, com suas expectativas e perspectivas (distintas às dos séculos de formas anteriores de romance)¹⁹⁴.

Vieira identifica o romanesco principalmente a dois aspectos. Primeiramente, à “[...] postura interrogativa do indivíduo com relação ao mundo, a postura de tensão cognoscitiva, de desafio, de prova, de aventura, [...]”¹⁹⁵; em segundo lugar, à tensão narrativa – derivada, no romance analisado, de conspirações e da aventura, esta notável no casal e na expectativa pelo final de sua história¹⁹⁶. Tal tensão, aliás, diz respeito ao interesse, ao enlace, do leitor pela narrativa.

A observação do “leitor” encontra em *Se um viajante numa noite de inverno* um local privilegiado, o que nota Vieira principalmente a partir da análise da personagem Ludmilla: “[...] não seria imprudente supor que ela seja a personificação do desejo pela

¹⁹² VIEIRA, 2010, p. 29. Ainda: “O fato de Calvino ter, ao longo de anos, refletido sobre o romance dos séculos XIX e XX, aparentemente desmente a ideia de que ele tenha evitado confronto com as questões tratadas por esses romancistas, [...]” (VIEIRA, 2010, p. 19).

¹⁹³ VIEIRA, 2010, p. 58.

¹⁹⁴ “[...] uma tentativa de resgatar esse gênero [o romance] que está radicado num momento histórico passado pode resultar numa realização literária desonesta se não exibir seu caráter artificial, se não mostrar os procedimentos a partir dos quais os efeitos de sentido afetam o leitor.” (VIEIRA, 2010, p. 58). Ainda: “É como se, para Calvino só fosse possível escrever romances de gêneros tão diversos daqueles com os quais construiu sua trajetória de escritor, se eles fossem pensados não como romances, mas como análises de romances [...]” (VIEIRA, 2010, p. 70).

Vieira, portanto, mostra-se consciente das distinções que Calvino faz entre a tradição romanesca e as novas obras que procurava escrever; ao mesmo tempo, afirma as relações do autor com essa tradição, sempre, como seu leitor assíduo, refletindo sobre ela. Porém, a *escolha lexical* da autora ao reportar-se à atitude de Calvino quanto ao romance mostra-se, *em algumas passagens*, imprecisa. Caracteriza, por exemplo, Calvino como “[...] avesso à prática desse gênero [...]” (VIEIRA, 2010, p. 19), como se o considerasse uma “[...] forma superada em termos de prática, [...]” (VIEIRA, 2010, p. 120) e procurando “[...] uma nova forma literária que tomasse o lugar do romance oitocentista.” (VIEIRA, 2010, p. 41), dadas, quanto ao público, “[...] concepções de história que já não são mais possíveis na contemporaneidade, [...]” (VIEIRA, 2010, p. 58).

De fato, Calvino não segue “a rigor” a tradição romanesca; porém, apenas não adota como sua a postura de perpetrá-la em moldes *determinados* (cuja existência podemos considerar apenas teoricamente). Um romance a esses moldes (como o de Thomas Mann) não parece *impraticável*, e entendo que o italiano assim não o pensava. Apenas dava *preferência* a outras formas para expressar seu século, o próprio *Se um viajante numa noite de inverno* seguindo uma linha tradicional. Como diz Calvino, em carta, a Mario Lavagetto, de 11/11/1980: “Em resumo, o romance veio sobre sua dissolução. (Mas onde é que eu disse que não *desejava* escrever um romance?) (Todo o livro é um hino de amor ao romance: ao romance tradicional!)” [“Insomma il romanzo ha vinto sulla sua dissoluzione. (Ma dov’è che ho detto che non *volevo* scrivere un romanzo?) (Tutto il libro è un inno d’amore al romanzo: al romanzo tradizionale!)” (CALVINO, 2001, p. 1416).]. Por fim, em seus ensaios, a busca de Calvino por *formas*, plurais, parece individual (apesar da voz coletiva que às vezes utiliza), sendo representativa do autor a aceitação de realizações das mais diversas, inclusive um romance múltiplo como o de Georges Perec (aqui posteriormente analisado).

¹⁹⁵ VIEIRA, 2010, p. 41.

¹⁹⁶ VIEIRA, 2010, p. 65.

leitura, [...]”¹⁹⁷. Assim, a autora acentua os principais aspectos a que Calvino associa o romance e o romanesco, sem ignorar as reflexões sobre a escrita de seu tempo e sua relação com uma tradição. Quanto a esta, à tendência italiana a pensar gênero a partir das distinções implicadas na ideia de prosa (e não especificamente na de romance), Vieira, lendo o texto “Notizie su Giorgio Manganelli” (1965), apresenta uma visão de Calvino:

Justamente por não ser especializada na construção de romances, como a literatura francesa, a literatura italiana poderia tirar partido da grande variedade de gêneros que a prosa engloba, entre os quais os relatos dos cronistas e dos viajantes, os escritos de embaixadores, as exempla dos pregadores.¹⁹⁸

Essa consideração nos alerta para o interesse de Calvino pela produtividade literária da prosa (de ritmos e estilos de escrita a ela associados). As diversas explorações dela realizadas pelo autor são exemplificativas de suas reflexões sobre modos de operar a literatura (não restritos a um gênero, como o romanesco), de operar, no caso, as potencialidades da prosa.

Uma relevante consideração, ainda, de Vieira para minha dissertação é sua percepção de que o jogo romanesco de fruição pode dar-se, como ocorre em *Se um viajante numa noite de inverno*, tanto em um “[...] nível mais amigável, sem rupturas ou violências aos mecanismos de funcionamento do romanesco [...]”¹⁹⁹ quanto em obras “[...] que utilizam técnicas que foram consideradas por alguns hostis a um leitor habituado ao romance tradicional.”²⁰⁰, referindo-se ela aqui, acompanhando o ensaio “Romance como espetáculo” e exemplificando a descrição com Laurence Sterne, aos textos que evidenciam os próprios mecanismos de realização.

¹⁹⁷ VIEIRA, 2010, p. 86. Ainda: “Em primeira instância, acreditamos que na atenção dada à constituição dessa figura feminina se explicita um *projeto de público* [...]”. (VIEIRA, 2010, p. 86).

¹⁹⁸ VIEIRA, 2010, p. 46.

¹⁹⁹ VIEIRA, 2010, p. 112.

²⁰⁰ VIEIRA, 2010, p. 112.

2.3 Romances, romances; poemas em prosa

Aqui comentarei obras de uma tradição romanesca e, para a discussão acerca do poema em prosa, uma obra de Charles Baudelaire.

2.3.1 Romances

As discussões críticas em torno do romance passam, obviamente, pelas realizações neste gênero. Calvino expõe suas ideias sobre ele indicando o panorama em que se realiza, obras importantes para si e para a tradição literária. Comentarei aqui (já me havendo referido, durante a exposição teórica, a, principalmente, Cervantes e Diderot) algumas dessas obras, que considero significativas para a formação do autor e para a história do gênero, para seu diálogo com o romance, bem como para compreender-se romance.

Iniciando um estudo sobre o gênero romance, a leitura de narrativas gregas e latinas ficcionais em prosa, como se pôde antever na introdução e nos comentários a Brandão, mostra-se relevante. Elas são expressão de um novo (em relação à epopeia e ao teatro, por exemplo) modo de contar, modo que, assimilando desde o início outros tantos (os diálogos platônicos, as temáticas do épico e do dramático e outras formas linguísticas a surgirem), não cessará de desenvolver-se.

Petrônio, em seu *Satyricon*, volta-se à representação de uma vida popular, de uma linguagem popular, muitas vezes cômica. O motivo erótico é insistente, repetindo-se em diversas passagens. A narrativa enfoca principalmente as desventuras do narrador e dos homens que encontra; as voltas de seu destino – brigas e reconciliações, apuros e salvagens. O gênero não se desdobra, como o conteúdo, em muitas surpresas – limitando-se a crescer, esporadicamente, poemas (por vezes de uma voz desconhecida, como que do próprio narrador) que resumem determinada situação ou apresentam uma perspectiva, uma consideração, sobre esta (de modo semelhante ao que ocorre no *Livro das mil e uma noites*).

Por outro romance latino, *O asno de ouro*, narrativas de viagem, de aventura e de caráter fantástico irão dialogar. O viajante, aqui, metamorfoseado em asno, tem a oportunidade de ver (e – significativamente para uma tradição narrativa – ouvir) o único, o insondável de outras personagens. Ganha destaque na obra de Apuleio a

narração: a importância desta (sua utilidade para o conhecimento, sua potência em produzir deleite, em distrair de atividades pesadas) é, do início ao fim da obra, posta em destaque. Como um Marco Polo que, por várias motivações, relata ao imperador as maravilhas de seu império, Lúcio, como já mencionado, capta a atenção do ouvinte do ouvinte/leitor para o que, em sua narração, há de maravilhoso, não antes visto (ou ouvido). O relato, seja oral ou escrito, é posto em foco, por vezes sem mais explicações que um simples interesse do narrador no contar. O viajante, em *O asno de ouro* e em *As cidades invisíveis*, é aquele que vê e que pode narrar o curioso, o singular, a um ouvinte igualmente interessado por esse singular.

Em *Eu, Lúcio*, mesmo que o protagonista, diferentemente da da “obra irmã” de Apuleio, não se caracterize pelo desejo ávido de histórias – traço que transporta à obra latina tantas e tantas narrativas paradiegéticas –, certa curiosidade é perceptível, curiosidade aliás que move inicialmente a narrativa²⁰¹: as consequências inesperadas do desejo por conhecer o fantástico de um evento mágico põem Lúcio em terríveis situações. Outro aspecto interessante para pensar o estatuto da narrativa é sua relação com a verdade e com a mentira – notável, principalmente, do encontro, ao fim da narrativa, de Lúcio com o magistrado; a quem indica sua genealogia, e que lhe replica “[...] tenho, pois, a certeza de que, filho de tal gente, não estás a mentir.”²⁰².

Essas obras representam um ponto singular em uma linha de tradição romanesca.

Já comentei, durante a apresentação dos ensaios de Italo Calvino, Alessandro Manzoni. Este é apresentado por Calvino normalmente como distante da ideia de romance, ou melhor, de romanesco. Manzoni, o pai do romance italiano, afasta-se de Nievo, “[...] que era romancista de fato [...]”²⁰³. O agradecimento de Renzo, após encontrar o rio Adda (enquanto fazia preces no escuro), ajoelhado, rezando ao céu, é distanciado da “[...] épica moderna [...]”²⁰⁴, mais associada ao céu de Leopardi em seu diálogo entre Colombo e Gutierrez.

Essas diferenças parecem partir da compreensão de que o mundo de *Os noivos* é predeterminado, possui uma ordem divina que lhe mobiliza os elementos. Após saber as desventuras do casal, o padre Cristóvão exclama: “– Oh! Deus Bendito! Até quando!...”

²⁰¹ Veja-se: LUCIANO, 1992, p. 55, 121, 151.

²⁰² Veja-se: LUCIANO, 1992, p. 147.

²⁰³ “[...] chi romanziere era davvero [...]” (CALVINO, 2002a, p. 11).

²⁰⁴ CALVINO, 2006a, p. 32.

²⁰⁵. A expressão de desgosto a atitudes de prepotentes como Dom Rodrigo põe em destaque a certeza do padre pela atuação de Deus no mundo, mesmo que a do homem queira insubordinar-se à ordem superior. Porém, como nos fala Milan Kundera, o mundo do romance foi abandonado por deus; o homem está só, sendo a face das águas apenas a face das águas, sem um espírito que sobre ela repouse.

Apesar do afastamento de *Os noivos* dessa compreensão de romance, recursos romanescos permeiam a obra, desde a referência ao “Inominado” ²⁰⁶ até, e principalmente, a construção metalinguística da obra. Esta constantemente remete a um manuscrito – referido como do “nosso autor”, “o anônimo” – de que não faria mais que transcrever e ao qual acrescentaria dados de outras fontes²⁰⁷. Esse recurso romanesco sugere ao leitor a realidade dos fatos, ao mesmo tempo em que põe nas mãos de um compilador-escritor o desenvolvimento do enredo que deve envolver quem o lê. Os locais não nomeados²⁰⁸ são típico recurso romanesco que simula uma razão verossímil para si (por exemplo, a proteção à fama de alguma família ou pessoa) e deixa em aberto ao leitor a participação naquela realidade, que pode por ele ser associada a algum local conhecido, independente do nome.

Em “*Os noivos: o romance das relações de força*” (1973), Calvino comenta da obra de Manzoni a relação entre as personagens e a escrita, as linhas estruturais (dois triângulos de: poderosos corrompidos, igreja má e igreja boa) dentro das quais a obra se desenvolve e a carestia: por esta, Calvino acentua a possibilidade de se ler *Os noivos* como um romance não de providencialismo, mas, desde o começo, de abandono de Deus ao mundo. Assim, mesmo que os protagonistas procurassem agir, aconselhados pelo padre Cristóvão, dentro dos limites da fábula (a ação correta, acompanhada por personagens auxiliares, encerraria o modelo narrativo com um final feliz), os poderes hierarquicamente estabelecidos só desfariam sua força pela peste, pela mudança total de condições. Deus só interfere no mundo para lançar essa peste. Antes disso, Renzo e

²⁰⁵ MANZONI, [19--]b-I, p 95. Lembro a carta de Italo Calvino, a Alberto Moravia, de 16/10/1959: “Manzoni é, segundo considero, o burguês que sobre a base da cultura setecentista (*Os noivos* é reputado como um livro tardio do Setecentos mais que do Oitocentos) às vésperas da Revolução, escolhe o catolicismo conservador.” [“Manzoni è secondo me il borghese che sulla base della cultura settecentesca (*I promessi sposi* vanno valutati come un tardo libro del Settecento più che dell’Ottocento) alla stretta della Rivoluzione, sceglie il cattolicesimo conservatore.” (CALVINO, 2001, p. 609)].

²⁰⁶ “[...] ali [na ‘atmosfera Inominado’] começa a evidenciar-se o romantismo, que antes – e isto é um grande mérito – não se fazia nunca sentir.” [“[...] li comincia a saltar fuori il romanticismo, che prima – e questo è un gran merito – non s’era fatto mai sentire.” (CALVINO, 2001, p. 608)].

²⁰⁷ Há, mesmo que simuladamente, uma pretensão historicista por parte do narrador. “Nós não alimentamos o intuito de proferir juízos. Basta-nos ter fatos para narrar.” (MANZONI, [19--]b-I, p 115).

²⁰⁸ Vejam-se, por exemplo: MANZONI, [19--]b-I, p 72-73.

Lucia são presas dos caprichos e egoísmos de Dom Rodrigo, do Inominado, de Dom Abbondio, de Gertrudes...

Os noivos é um romance importante na formação de Calvino. Voltado à literatura de seu país, é uma pedra angular mesmo para dela se afastar e aproximar-se de Leopardi (que, no ensaio, enfim assemelha a Manzoni, apesar das particularidades anunciadas), estando uma das influências mais significativas da obra em sua estrutura:

Tirar um esquema geométrico de um livro tão modulado e complexo não é um exagero: nunca um romance foi calculado com tanta exatidão como *Os noivos*; todo efeito poético e ideológico é regulado por uma relojoaria predeterminada mas essencial, por diagramas de forças bem equilibrados.²⁰⁹

Toda obra bem articulada em sua estrutura, e seu projeto, em seu maquinário subterrâneo, parece fascinar Calvino, que, em *As cidades invisíveis*, estabelece o conhecido esquema simétrico de temas.

Joseph Conrad é influência significativa para Italo Calvino. Este se laureou em 1947 na faculdade de Letras da Universidade de Turim com uma tese sobre Conrad. Em carta²¹⁰, fala de uma sua tradução de *Lord Jim* para a editora Einaudi, incentivado por Cesare Pavese; em outra missiva²¹¹, comenta demoradamente, quase como em um ensaio, o caráter “não-paradisíaco” de Conrad (posto ao lado e em oposição a outros autores); em outra, ainda, informa: “[...] Conrad é um autor que estudei muito na juventude [...]”²¹². Desta importante influência a Calvino, comentarei a obra *O coração das trevas* (1902)²¹³.

Este romance breve concentra em si boa parte do que Calvino procurava na literatura e na tradição romanesca: aquilo que devia permanecer, insistir, aquela representação do homem e para o homem que o auxiliaria em seu enfrentamento do mundo. Esses aspectos se revelam na aventura (cuja falta é tão sentida, pelo italiano, na literatura de sua terra); no mundo de múltiplo significado, microcósmino, uma máquina em que cada personagem-engrenagem ocupa seu papel; na forte relação do homem com a natureza, esta não posta como paisagem de fundo mas em importante conflito na existência daquele e de sua realidade; mesmo na interação entre narrador e narratários à

²⁰⁹ CALVINO, 2006a, p. 321.

²¹⁰ A Silvio Micheli, em 19/03/1947. CALVINO, 2001, p. 184.

²¹¹ A Mario Mota, em julho de 1950. CALVINO, 2001, p. 283-284.

²¹² A Giuseppe Sertoli, em 09/01/1973. “[...] Conrad è un autore che ho molto studiato in gioventù [...]” (CALVINO, 2001, p. 1191).

²¹³ Sua admiração é conhecida: “Eu também, entre todos os Conrad breves, prefiro *Heart of darkness*; [...]” [“Anch’io tra tutti i Conrad brevi preferisco *Heart of Darkness*; [...]” (CALVINO, 2001, p. 1147)]. Ainda: “[...] não obstante *O coração das trevas* seja para mim uma obra prima [...]” [“[...] nonostante che *Cuor di tenebra* sia per me un capolavoro [...]” (CALVINO, 2001, p. 1200)].

lembração de tempos e locais em que o homem enfrentava a escuridão mais absoluta para cumprir seus feitos. E a concisão, naturalmente, do estilo de Conrad é um dos atrativos e resultados expressivos buscados por Calvino.

É no mundo insondável em que se movimenta Marlow que se vai revelando o obscuro do homem e a sua insistência diante do impalpável e indizível sonho. A reflexão do mundo não se desenvolve, por exemplo, pelo agudo e incansável desejo expressivo das personagens de Dostoiévski; nem no aprendizado, pausado e cheio de ambiguidades, de um Hans Castorp; ou nas mil surpresas românticas de acontecimentos movimentados em uma pictórica teatralização romântica do espaço. As imagens passam rápidas como em uma viagem: a velha fiandeira como moira e guardiã de um mundo ainda apenas insinuado, os dias de espera pelos rebites para consertar o barco... Os acontecimentos são rápidos e todos direcionados ao encontro e à breve vivência com Kurtz e na floresta. A concisão, portanto, não elimina da obra seus traços do “romance” considerado primordialmente por Calvino.

Contudo, é a representação do homem, de um “modelo”, o que Calvino constantemente destaca na obra de Conrad²¹⁴. O que mais lhe importa são seus heróis, seus capitães a seguir viagem, apesar de qualquer empecilho. Da Expedição Exploradora do Eldorado, Marlow fala: “Não havia um átomo de previsão ou seriedade de intenções no grupo todo, e pareciam não ter consciência de que essas coisas são necessárias para qualquer trabalho neste mundo.”²¹⁵. Quanto a si, apesar dos problemas com os rebites, parte rio acima. A passagem da morte de seu piloto é marcada pela tentativa constante de desvio da atenção desta morte, mesmo com seu choque, a necessidades práticas e imediatas: “Tive de fazer um esforço para desviar meus olhos do seu olhar e cuidar do leme.”²¹⁶; do espanto do gerente, Marlow narra: “‘Ele está morto’, murmurou o sujeito, extremamente impressionado. ‘Sem dúvida nenhuma’, disse eu, puxando feito louco os cadarços do sapato.”²¹⁷. Aliás, a reflexão inicial de *O coração das trevas*, acerca dos homens que se aventuram em terras estranhas, das conquistas romanas à escuridão, abre aquela temática tão importante a Calvino.

Essa postura que lê em Conrad perpassa sua obra. É uma constante em Calvino a representação prática do homem; é a marca de Conrad mais patente em *As cidades*

²¹⁴ “[...] o sentido de uma integração com o mundo conquistada na vida prática, o senso do homem que se realiza nas coisas que faz, na moral implícita do trabalho, no ideal de saber estar à altura da situação, tanto na coberta dos veleiros quanto numa página.” (CALVINO, 2007, p. 186).

²¹⁵ CONRAD, 2010, p. 57-58.

²¹⁶ CONRAD, 2010, p. 88.

²¹⁷ CONRAD, 2010, p. 89.

invisíveis. O modelo pode ser instável, confuso, ter crises como Kublai Khan, mas, a partir dessas crises, criar e administrar um império. É um dos imperativos da obra, uma de suas conclusões, a necessidade pragmática do homem em um mundo de atribuições; e essa praticidade confunde-se com a aventura dos navegantes de Conrad, do viajante Polo e a individual, do imperador.

Na sequência de leituras relevantes a Calvino, é natural pensar sua aproximação com Carlo Emilio Gadda a partir deste trecho: “[...] sua filosofia se casa muito bem com meu discurso, no sentido em que ele vê o mundo como um ‘sistema de sistemas’, em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles.”²¹⁸. Tal aproximação é notável principalmente nas narrativas de Calvino. Em *As cidades invisíveis*, essa perspectiva pode ser observada principalmente pela estruturação paradoxal da maioria das cidades e por aquelas, especificamente, que, metalinguisticamente, expõem cidades – sistemas – ou seu projeto dentro de cidades, como um vórtice infinito.

Uma pesquisa sobre o romance encontra em Gadda – pela visão de Calvino – um representante singular (não apenas “exclusivo” mas também “modelar”) do romance “contemporâneo”: “[...] o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.”²¹⁹. A linguagem efusiva, luxuriante, viçosa, de Gadda faz constantemente a narrativa central ceder, esconder-se, em favor de detalhes descritivos, de reflexões insinuadas, de um amontoado de informações, sons, imagens, referências, que geram um panorama complexo... E a narrativa, neste romance contemporâneo, já (pensemos na *tykhé* do romance antigo) não enfoca o acontecimento. A linguagem não o desenvolve, mas o superpõe. É a cidade, em seus estratos linguísticos, sociais, arquitetônicos, que ganha relevo. Roma é uma cidade personagem²²⁰.

Além da “[...] estratificação infinita da realidade [...]”²²¹ – que leva Calvino a afirmar, em 1963: “[...] nestes dias talvez só Gadda mereça o nome de grande escritor.”²²² –, Calvino²²³ ainda acentua da obra de seu antecessor o caráter fragmentário. Um valor cultivado por aquele, e descrito em *Seis propostas*, é claramente presente em Gadda: a multiplicidade. *As cidades invisíveis*, por sua vez, mesmo que obedecendo a

²¹⁸ CALVINO, 1990b, p. 121.

²¹⁹ CALVINO, 1990b, p. 121.

²²⁰ CALVINO, 2007, p. 214.

²²¹ CALVINO, 2007, p. 214.

²²² CALVINO, 2007, p. 210.

²²³ CALVINO, 2007, p. 216-217 e CALVINO, 1990b, p. 122.

um esquema mais rigoroso e sintético que o do milanês, apresenta, em sua brevidade, em suas rápidas descrições (igualmente, por vezes, infinitesimais – mesmo que assim apenas sugerido), um panorama múltiplo de realidade: uma realidade que, se clara em sua superfície, perceptivelmente confusa e labiríntica se penetrada.

Como se caracteriza, portanto, o romance, a partir de *Aquela confusão louca na via Merulana*, obra tão comentada por Calvino ao falar de Gadda? O citado enciclopedismo, por essas suas considerações especificamente, é o aspecto mais destacado deste gênero: se Calvino não vê apenas a multiplicidade no romance (lembramos o romance breve, mas mesmo este imbricado de múltiplos planos de leitura), aponta-a como característica de sua época ou de uma perspectiva considerável da tradição romanesca. Portanto, além de valorizar a concisão de formas como as de Conrad, Calvino sugere ²²⁴ (à literatura do próximo milênio) a opção pelo numeroso, pelo vário, pela profusão: e é o romance que utiliza como exemplo para sua explanação.

Os sistemas ininterruptamente interrompidos de Gadda refletem um mundo em que cada detalhe é autônomo enquanto objeto de representação e pleno de significado. São, esses detalhes, as Cidades Ocultas de Calvino, as Olindas que, minúsculas sementes, crescem aos olhos do leitor, ganham destaque, passam a primeiro plano: “[...] Gadda se entrega todo a cada página que escreve, dando vazão às suas angústias e obsessões, de sorte que não raro o projeto se perde e os detalhes acabam crescendo de modo a tomar todo o quadro.” ²²⁵.

Gadda não se detém em um mistério, em um enigma a ser desvendado pelo doutor Ingravallo. Um projeto inicial de narrativa – o roubo de joias e dois assassinatos na via Merulana – abre-se a mil outros, todos, por sua vez, incompletos ²²⁶. Se Apuleio, como por um rosário, enreda narrativas liadas por aquela personagem insólita que, privilegiadamente, escuta dos ambientes privados; se Cervantes costura, como em retalho, aventuras cavaleirescas, amores pastorais e cenas de tabernas; se Manzoni, como artesão e oleiro que cuida dos relevos de seu vaso, reserva, para reforçar sua narrativa e os traços de algumas de suas personagens, sem pressa, capítulos para as

²²⁴ CALVINO, 1990b, p. 132-133.

²²⁵ CALVINO, 1990b, p. 122.

²²⁶ “O objeto da escrita de Gadda é o sistema de relação entre as coisas, que, mediante uma genética combinatória, visa a um mapa ou catálogo ou enciclopédia do possível [...] Objetivo continuamente frustrado: a complexidade dos turbinosos processos de transformação expande-se em labirintos concêntricos e não demora a vencer o mais obstinado otimismo gnoseológico; [...]” (CALVINO, 2006a, p. 243).

histórias destas; Gadda, como exaustivo pintor²²⁷, por sua arte põe entre nós e cada parte uma lupa, desdobra narrativas de narrativas de narrativas, todas em uma hierarquia confusa. O romance é espaço para experiências narrativas que afirmam e que negam uma hierarquia.

Os projetos de Gadda podem ter sua carga de inacabamento, assim revelando uma tendência própria ao romance²²⁸. Mas, como visto, Calvino deles se aproxima, mais que pelo inacabamento, pela implicação de um projeto em outro.

A aventura do homem no mundo é expressa em *A vida modo de usar: romances*, de Georges Perec, por modos não necessariamente narrativos. Apesar de publicada em 1978, após *As cidades invisíveis*, incluo essa grande obra em minha discussão pelos seguintes motivos: retomando ela, explícita e implicitamente, a obra de Calvino, enquadrando-a em sua singular realização narrativa, fornece prolífica perspectiva sobre a obra do italiano – participa de um diálogo romanescos, portanto, como resposta; algumas noções de literatura parecem comuns a Calvino e Perec – e ressalto pontualmente as duas obras citadas –, ambos participantes do grupo Oulipo; e as considerações de Calvino, em *Seis propostas*, acerca de “romance” tangem singularmente Perec e sua obra.

Utilizando-o como exemplo do “hiper-romance” na discussão acerca da “multiplicidade” na literatura, Calvino acentua a pluralidade de histórias entremeadas na obra: “[...] romance extremamente longo mas construído com muitas histórias que se cruzam (não é por nada que no subtítulo traz *Romans* no plural), [...]”²²⁹. Mais importante, para a compreensão de romance, que o pareamento deste a “narrativa” – seus muitos “romances”, histórias – é a descrição d’*A vida modo de usar*:

[...] o último verdadeiro acontecimento na história do romance. E isto por vários motivos: o incomensurável do projeto, nada obstante realizado; a novidade do estilo literário; o compêndio de uma tradição narrativa e a suma enciclopédica de saberes que **dão forma a uma imagem do mundo**; o sentido do hoje que é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem do vácuo; a contínua simultaneidade de ironia e angústia; em suma,

²²⁷ Calvino utiliza a metáfora visual para tratar do estilo de Gadda quanto à “[...] composição narrativa, em que os mínimos detalhes se agigantam e acabam por ocupar todo o quadro e por esconder ou cancelar o desenho geral.” (CALVINO, 2007, p. 213).

²²⁸ “O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado.” (BAKHTIN, 1998, p. 417). Bakhtin faz essa consideração preocupado, em “Epos e romance”, com as distâncias que separam os dois gêneros. Contudo, o caráter, em Gadda, de formas prolíficas e repentinamente próximas ao cotidiano, aproxima o escritor daquela perspectiva do teórico.

²²⁹ CALVINO, 1990b, p. 135.

a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma só coisa.²³⁰

O que o italiano distingue não é tanto o caráter de romance da obra como o de sua importância na história deste; porém, pelo ressaltado acerca dessa importância, é possível compreender uma visão desse gênero.

Sobre essa visão, primeiro ponto que destaco é a semelhança entre a concepção (conceitualmente generalizada) de “romanesco” associada a Leopardi (em “Mancata fortuna”) e o trecho em negrito. É precisamente a capacidade de “dar forma” ao mundo que Calvino lê como “romanesco” nos opúsculos morais desse autor. Cada capítulo de *Perec*, especificamente os narrativos (sempre partindo de descrições), apresentam, mesmo que relacionados ao todo da obra, um universo particular linguístico e diegético. Cada compartimento ou personagem é uma janela, um quadro, para apresentação de uma realidade: os corredores pensados por Serge Valène; a senhora Moreau, executiva bem sucedida que, em desejo, não se desliga de sua terra natal; o homem que quis ocupar o arbitrário vazio da vida com uma realização igualmente vazia; aquele que respondeu a essa realização criando artisticamente uma máquina de produzir paixão. O modelo do *puzzle* permite o contar aventuras ao mesmo tempo cruzadas e independentes: cria autossuficientes, microcósmicas, “imagens do mundo”.

Essa criação, que é, por aquela perspectiva, romanesca, mas não exclusiva ao romance, é o que Calvino busca e sempre buscou: um elemento, uma essência literária, que, independente da forma, seja transponível a outras formas, à Literatura de um novo século²³¹. Assim, por exemplo, o que ele lê como “o sentido do hoje que é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem do vácuo” é o mesmo sentido pertencente a *Laudômia*²³², convergente espaço de nascituros, morituros e mortos.

Apesar da singularidade microcósmica de cada “romance” de *A vida modo de usar*, a outra perspectiva de “romanesco”, a relacionada a um jogo de tensão, expectativa, faz-se presente. Um fio quase imperceptível liga as histórias²³³: no mesmo prédio, todas as personagens estabelecem alguma relação, e o protagonista, Percival

²³⁰ CALVINO, 1990b, p. 135, grifo meu.

²³¹ Especificamente em “Multiplicidade”, afirma: “Nesta conferência creio que as remissões às literaturas do passado podem ficar reduzidas ao mínimo, ao quanto basta para demonstrar como em nossa época a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição e representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade” (CALVINO, 1990b, p. 127).

²³² As cidades e os mortos 5.

²³³ Tomando a metáfora da arte do puzzle (Preâmbulo e Capítulo XLIV) como análise de uma organização sistêmica, logo se percebe a preocupação da obra com as microestruturas e a macroestrutura: aquelas tem seu sentido “plenamente realizado” apenas quando em relação com esta.

Bartlebooth, está marcado, junto à narrativa, pela minuciosa e invisível vingança de Gaspard Winckler, anunciada ao fim Capítulo I e sugerida apenas ao fim do Capítulo XCIX (último antes do Epílogo), quando a expectativa do leitor pode, enfim, satisfazer-se com a própria percepção de inacabamento, como um *puzzle* do qual falta apenas uma peça.

A “novidade do estilo literário” pontuada por Calvino também é significativa para o entendimento de Perec na “história do romance”: a tendência de aproximação da expressão literária ao magma *objetal*²³⁴ encontra em Georges Perec um criador prolífico. Do mundo descrito e estático das coisas, do mundo complexo e variado da visão, são geradas narrativas; apresenta-se o mundo do detalhe e de suas relações na história do homem: o mundo interior deste, seus amores e conflitos mostram-se a partir de objetos, e com uma linguagem extremamente límpida, mesmo que sinuosa em referências e maleável a cada novo microcosmo.

Outro traço que Calvino aponta nesse debate que inclui o romance é o valor discutido na conferência: a “Multiplicidade”, o caráter enciclopédico de alguns autores, o que nos remete a romance como obra de “vários planos”. O desejo literário de Calvino exposto quanto a *A vida modo de usar* e seu mundo múltiplo também se evidencia n’*As cidades invisíveis*: esta, como aquela, coleciona palavras, descrições com elencos minuciosos – não extensos, mas precisos – e por vezes vertiginosos de objetos, detalhes.

Uma descrição, especificamente, de Perec segue um modelo de *As cidades invisíveis*, mas adaptando-lhe a concisão a seu estilo profuso, no Capítulo LXXIV. Um sujeito a priori indefinido²³⁵ imagina o que há de invisível sob o prédio; essa imaginação cria um mundo fantasioso, no qual se misturam realidade e surrealismo em imagens distorcidas, exageradas. Nesse subterrâneo descrito de forma exuberante, lemos, pelo acúmulo de palavras, um acúmulo, tendente ao catastrófico em monstruosas figuras, de excessivos objetos, desperdícios, restos, que se assemelham principalmente às cidades Delgadas (pelo crescimento vertical), Contínuas (pela sequencialidade progressiva de imagens, como uma cidade nascendo de outra) e dos Mortos (pelo sepultamento dessas imagens e de figuras que se revelam de algum modo monstruosas) de Calvino. Em cada um dos nove parágrafos do capítulo encontra-se um mundo (este,

²³⁴ Penso principalmente no tópico 12 de “Natureza e história no romance” (CALVINO, 2006, p. 27-49) e em “O mar da objetividade” (CALVINO, 2006, p. 50-57).

²³⁵ Que em momentos identificamos com Valène.

por sua vez, normalmente subdividido), uma *imagem do mundo*, tornado disforme, mas relativamente crível. *As cidades invisíveis* encontra no estilo ainda mais descritivo e detalhista do romance de Perec um desenvolvimento, uma fortuna de caráter especificamente romanesco.

O caráter maravilhoso e também um “romanesco” (do contar) de *As cidades invisíveis* encontra no Capítulo LXXVIII uma referência importante. Um garoto, vestido com tecido bordado de imagens fantasiosas lê “[...] uma biografia romanceada de Carel Van Loorens, intitulada ‘O mensageiro do imperador’.”²³⁶ Esse embaixador poliglota, em troca da hospitalidade do imperador Hokab el-Uakt, “[...] durante tardes inteiras, [...] contava suas aventuras [...] e lhe descrevia as cidades fabulosas em que estivera: Diomira, [...]”²³⁷, e inicia-se o elenco de algumas cidades, e de suas maravilhas, da obra de Calvino.

O “valor” das descrições, quase uma moeda de troca aos banquetes do imperador, destaca o aspecto sedutor dessas maravilhas transmitidas oralmente. Comentei o caráter de recepção popular ao qual Calvino associa o romance; essa recepção, em *As cidades invisíveis*, está intimamente ligada a uma atividade oral²³⁸, como Perec destaca na obra lida pelo garoto. Essa “biografia romanceada”, por sua vez, põe em relevo o uso que o romance faz de várias espécies textuais (aqui: histórica e ficcional) em uma cultura escrita, envolvendo o leitor em uma expectativa (aqui: conhecimento de um evento e entretenimento).

2.3.2 Uma obra de Charles Baudelaire

²³⁶ PEREC, 2009, p. 445.

²³⁷ PEREC, 2009, p. 449.

²³⁸ Em “Repercorrendo *As cidades invisíveis*: uma proposta-exercício de retradução” – palestra apresentada no II Simpósio Italo Calvino: Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto (programação disponível em <http://www.pget.ufsc.br/curso/realizacoes.php?ano=2012&l=en>) –, Eclair Antonio Almeida Filho e Bruna Fontes Ferraz falam da importância de se preservar na tradução a relação com uma tradição oral presente em algumas passagens da obra, como “Non è detto che [...]” (CALVINO, 1993, p. 5).

Outros trechos que revelam essa relação: “Da cidade de Dorotea se pode **falar** de dois modos [...]” [“Della città di Dorotea si può **parlare** in due maniere: **dire** [...]” (CALVINO, 1993, p. 9, grifo meu)]; “Pouco saberei te **dizer** de Aglaura [...]” [“Poco saprei **dirli** d’Aglaura [...]” (CALVINO, 1993, p. 65, grifo meu)]; “Agora **direi** como [...]” [“Ora **dirò** come [...]” (CALVINO, 1993, p. 73, grifo meu)]. Além de passagens que utilizam tais verbos e das reflexões acerca do aprendizado, por Marco Polo, das línguas do Levante, a obra constantemente reflete sobre a capacidade evocativa da linguagem. No primeiro capítulo-moldura do Capítulo 2, especifica-se essa evocação quando em um diálogo diretamente com o ouvinte. Mesmo que aqui a situação tenha valor de símbolo (para qualquer relação com a língua), tornamos a encontrar a preocupação com um receptor (leitor ou ouvinte) que significa a mensagem (veja-se também o primeiro capítulo-moldura do Capítulo 9).

“Na época que lhe coube viver, nada lhe está mais próximo da ‘tarefa’ do herói antigo, dos ‘trabalhos’ de um Hércules, do que a que se impôs a si mesmo como a sua: dar forma à modernidade.”²³⁹. Em meio a um debate sobre as modernas figuras do herói (o proletário-gladiador, o trapeiro, a lésbica), Walter Benjamin, em “A modernidade” (1938), assinala também a imagem do poeta como herói da modernidade – imagem a que se adequou Charles Baudelaire em sua “[...] pretensão à imortalidade [...]”²⁴⁰.

Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1981), assim caracteriza o poeta: “[...] Baudelaire, que fez mais do que ninguém, no século XIX, para dotar seus contemporâneos de uma consciência de si mesmos enquanto modernos.”²⁴¹. Do poeta, o autor também acentua o pastoral (visão, normalmente elogiosa, detida em uma superfície) e o antipastoral (visão aprofundada que considera complexidades e conflitos normalmente angustiantes), a louvação e o escarnecimento da burguesia e de elementos da modernidade; tais oposições exemplificam-nos o paradoxo desta. Berman ainda identifica uma gradação daquelas duas tendências em textos do pensador, considerando que seu mais profundo pensamento sobre a modernidade encontra-se em uma linha que temporalmente desemboca em *Pequenos poemas em prosa* (1868). Antes de analisar essa obra, o crítico sublinha a proximidade desses poemas a notícias²⁴², o que já assinala a “perda da aureola” pelos poetas modernos: estes “[...] se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns.”²⁴³. Nesse “tornar-se comum”, Baudelaire “Espreita o processo banal para aproximar o poético.”²⁴⁴.

Falando, em “Baudelaire, L’homme des foutes” (2011), das figuras que o poeta francês aglutinou em si (esteta, dândi, flâneur), Dirceu Villa descreve o impacto da observação das cidades em seu *Pequenos poemas em prosa*: “São cenas passageiras, na rua ou dentro de um teatro da imaginação, e, ao mesmo tempo, exibem uma fixidez de

²³⁹ BENJAMIN, 1991, p. 80.

²⁴⁰ BENJAMIN, 1991, p. 80.

²⁴¹ BERMAN, 2007, p. 159.

²⁴² BERMAN, 2007, p. 176-178.

²⁴³ BERMAN, 2007, p. 191. Veja-se, ainda, quanto a Baudelaire: “[...] seu gênio poético e sua realização, mais que em qualquer outro poeta, antes e depois dele, são argamassados com a específica realidade material: a vida cotidiana – e a vida noturna – das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris. Até mesmo suas visões transcendentais se enraízam em um tempo e em um espaço concretos.” (BERMAN, 2007, p. 169-170).

²⁴⁴ BENJAMIN, 1991, p. 96. Berman complementa: “[...] uma arte que não se disponha a *épouser* as vidas de homens e mulheres na multidão não merecerá ser chamada propriamente de arte moderna.” (BERMAN, 2007, p. 175).

eternidade, [...]”²⁴⁵. Tal conceito de “cenar” (que, mesmo fugazes, incorporam a propensão à eternidade já comentada por Benjamin e expressa pelo próprio Baudelaire²⁴⁶) também é apresentado por Marshall Berman, que nos expõe a ideia de

[...] **cenar** modernas primordiais: experiências que brotam da concreta vida cotidiana [...] impregnadas de uma ressonância e uma profundidade míticas que as impelem para além de seu tempo e lugar, transformando-as em arquétipos da vida moderna.²⁴⁷

Os cenários que se vão construindo com a modernização urbana oferecem imagens peculiares, o “choque” na multidão²⁴⁸, encontros e experiências novos, muitas vezes dessacralizados e cômicos²⁴⁹. A cidade, a metrópole, é palco do fortuito, do casual, de que o poeta assimila e expressa o perene. No poema “O jogador generoso”, o poeta, “Ontem, em meio à multidão da avenida [...]”²⁵⁰, encontra uma figura diabólica e com ela trava diálogo em um luxuoso recinto. São evocados temas como a imortalidade, o fim e o começo do mundo, a alma, acompanhados não apenas da lembrança dos lotófagos, como de bebida, comida e charutos. Baudelaire cruza elementos permanentes e rotineiros (conceitos, metáforas, ambientes, objetos).

Analisando as observações de Benjamin sobre os novos encontros proporcionados pela multidão da cidade, Villa comenta, sobre a percepção fragmentária nascida de seu movimento:

[...] ela anota que o ritmo das coisas foi modificado, que muitas delas ficam então pelo caminho como pedaços a que não se poderia dar um desenho conclusivo e redondo; que não seria exato como representação, também, prover essa percepção com a elasticidade de um romance, por exemplo.²⁵¹

Assim, para uma experiência fragmentária (especificamente urbana), uma nova expressão é exigida. Quanto ao desejo por uma prosa poética, diz Baudelaire em seu prefácio: “É sobretudo da frequência das cidades imensas, do cruzamento de suas

²⁴⁵ VILLA, 2011, p. 15.

²⁴⁶ No famoso “O pintor da vida moderna” (1869), referindo-se ao pintor Constantin Guys e ao paradigma, a ele relacionado, do artista moderno, Baudelaire fala: “Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.” (BAUDELAIRE, 1994, p. 25).

²⁴⁷ BERMAN, 2007, p. 178, grifo meu.

²⁴⁸ Conceito caro a Benjamin, que afirma: “A experiência do choque é uma das que se tornaram determinantes para a estrutura de Baudelaire.” (BENJAMIN, 1991, p. 112).

²⁴⁹ “[...] aqui o drama é essencialmente cômico, o modo de expressão é irônico, e a ironia cômica é tão bem-sucedida que mascara a seriedade do desmascaramento que está sendo levado a efeito, no caso.” (BERMAN, 2007, p. 188). Berman refere-se especificamente ao poema “A perda da auréola”, de Charles Baudelaire, mas estende suas considerações, entendendo a dessacralização como “[...] um dos temas centrais da arte e do pensamento modernos, [...]” (BERMAN, 2007, p. 188).

²⁵⁰ BAUDELAIRE, 2011, p. 149.

²⁵¹ VILLA, 2011, p. 21.

inumeráveis relações que nasce este ideal obcecante.”²⁵². Uma “[...] recalcitrante vontade de uma intriga supérflua.”²⁵³ é ignorada em detrimento do fragmentário, dos textos “isolados” que, como diz Villa, “[...] da poesia guardam o inevitável específico da alta compressão de significado, [...]”²⁵⁴.

Os *Pequenos poemas em prosa*, por uma linguagem condensada, expressam, em sua descontinuidade (em relação um ao outro), um tempo rápido, de mudanças e encontros no espaço urbano, cenário que, apesar de aparentemente prosaico, é revelado pelo poeta como prenhe de figuras, imagens e ideias universalizantes, arquetípicas. A modernidade, com seus paletós que substituem armaduras²⁵⁵, renova os contrastes e aproximações entre o eterno e o efêmero.

A voz de “As janelas” não nos evidencia do cenário avistado pelo passante mais que “[...] uma mulher madura, já com rugas, pobre, sempre debruçada sobre alguma coisa, e que nunca sai.”²⁵⁶. A perspectiva é de alguém que anda pela rua, observando as janelas fechadas (muito mais profundas que as abertas, pois sugestivas), suas vidraças em breu ou iluminadas, e que imagina e sente a vida do que vê e supõe – a mulher “que nunca sai” nos lembra a “fixidez de eternidade” referida por Villa, uma cena estática e insistente como uma fotografia. O eu lírico conclui a importância dessa reflexão fantasiosa: vive lendas (não histórias²⁵⁷) que o tornam o que é. Daquele casual encontro no cenário urbano, de uma pessoa qualquer por trás de um objeto banal (a janela), em uma noite vaga de que não nos são anunciados partida ou destino, o homem moderno forma sua essência: miticamente como Odisseu, viver, sentir, sofrer, vidas várias.

Junto a essa essência a partir do casual e do imaginado, a concreta mudança urbana é retratada. Marshall Berman bem o observa ao analisar em “Os olhos dos pobres” o cenário do bulevar, sua abertura a encontros, ações (como o fantasiar a multidão) e deleites, ao lado dos detritos urbanos ainda não deslocados. O poeta enquadra o processo de modernização e, neste, eventos, pessoais e coletivos, significativos. Porém, entre ruínas e possibilidades, o homem moderno não sabe em que medida louvar ou criticar seu tempo; o urbano é local de beleza e símbolo do vazio;

²⁵² BAUDELAIRE, 2011, p. 29.

²⁵³ BAUDELAIRE, 2011, p. 29.

²⁵⁴ VILLA, 2011, p. 19.

²⁵⁵ Sobre a vestimenta na modernidade, vejam-se os levantamentos e comentários de Benjamin: BENJAMIN, 1991, p. 76-77.

²⁵⁶ BAUDELAIRE, 2011, p. 183.

²⁵⁷ “[...] refiz a história desta mulher, ou melhor, sua lenda, [...] Talvez me digam: ‘Tem certeza de que esta lenda é verdadeira?’ Que importa o que seja a realidade situada fora de mim, se me ajudou a viver, a sentir que sou, e o que sou?” (BAUDELAIRE, 2011, p. 183).

“[...] a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, [...]”²⁵⁸. Enquanto pelo “O pintor da vida moderna” o belo encontra-se, além de em algo perene de difícil determinação, na realidade, nas ruas, na moda do presente²⁵⁹, pelo “O público moderno e a fotografia”²⁶⁰ (1859) o belo está no sonho, na imaginação que complementa a realidade vazia, entre ruínas. Há na modernidade uma euforia pelo existente e um anseio pelo sonhado.

Outros artistas seguem tais perspectivas. O dia a dia da modernidade, das cidades e de suas mudanças é vastamente retratado pela literatura. As personagens de Joyce em Dublin, de Gadda nas feiras de Roma, de Perec em vários tempos de Paris, povoam a vida das metrópoles. A literatura da modernidade abre-se, naturalmente, a esta, sem, contudo, deixar de ser Dedalus um símbolo da empresa (onírica, linguística)²⁶¹; a própria Roma a “[...] Cidade Eterna [...]” com entonações virgilianas²⁶²; Paris-mundo o palco da retomada do absurdo do sonho de Kafka (Grégorie Simpson ecoando a sobrevida de inseto de Gregor Samsa), dos modelos de parceria aventureira (Passepartout e Phileas Fogg em Smautf e Bartlebooth) e de tantos universais modos de ser, ambições e lembranças.

Da primeira publicação de *Pequenos poemas em prosa* e da de *As cidades invisíveis*, passa-se mais de um século, e novas experiências linguísticas são perpetradas, novos acontecimentos marcam a face do mundo, novas propostas surgem e desaparecem. Italo Calvino propunha a retomada de formas breves para expressar seu tempo e aproximava *As cidades invisíveis* do “pequeno poema em prosa”.

Como aqui já observado²⁶³, o autor opta por escrever considerando o permanente, os tempos longos, um esquema primordial. Mas o simbólico em sua obra confunde-se com a progressão da modernidade, a retratação das mudanças urbanas, a expressão de seu tempo. No estranho lugar mental dos desconhecidos Kublai Khan e Marco Polo, trava-se um diálogo sobre cidades inexistentes que, contudo, são mais

²⁵⁸ BERMAN, 2007, p. 170.

²⁵⁹ “[...] para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere.” (BAUDELAIRE, 1994, p. 27).

²⁶⁰ Berman entende este texto, por seu “[...] dualismo radical [...]” (BERMAN, 2007, p. 169) e apesar de algumas indicações aprofundadas da compreensão da modernidade, como pastoral.

²⁶¹ “[...] (Dublin é a cidade do homem moderno, o labirinto. De concentração de todos os mitos e sofrimentos e mediações com que os homens se afeiçoam e massacram mutuamente, lutando por preservar uma identidade que não sabem onde encontrar), [...]” (HOUAISS, 2012, p. 5-6).

²⁶² “A Cidade Eterna é a verdadeira protagonista do livro, [...] uma Roma em que o presente se mistura ao passado mítico, em que Hermes ou Circe são evocados a propósito das histórias mais plebéias, em que personagens de domésticas ou de ladrúnculos se chamam Enéias, Diomedes, Ascânio, Camila, Lavinia, como os heróis e as heroínas de Virgílio.” (CALVINO, 2007, p. 214).

²⁶³ Veja-se: Nota de rodapé 166.

palpáveis que o ambiente em que conversam²⁶⁴. A distinção de espaços decorrente da modernização²⁶⁵ é apresentada na obra de Calvino em um plano temporal e em um plano simbólico, estando este, com o caráter alegórico de *As cidades invisíveis*, sempre em destaque, mesmo quando expresso, por exemplo, um processo histórico de modernização.

Em Maurília²⁶⁶, o que se inicia como a descrição de uma única cidade acaba por mostrar-se como a descrição de duas que, “[...] por acaso [...]”²⁶⁷, possuem o mesmo nome. A mudança de uma província a uma metrópole não permite mais o reconhecimento de uma em outra. Apenas a localização e o nome são os mesmos. O processo modernizador gerou outra cidade na qual o passado não é visto senão por cartões-postais. Também em Cecília²⁶⁸ o processo de modernização da cidade devora indiferentemente as distinções desta com um universo outro, campestre: como nas outras cidades contínuas, o que é próprio à cidade parece ter tomado todo ambiente conhecido, aqui tornado doente. O encontro urbano de Baudelaire ressoa no diálogo entre o pastor e o viajante, e os espaços da cidade permanecem cenário de efervescência vital: as cenas primordiais aqui são o nostálgico olhar dos velhos ao murinho²⁶⁹, o banho das ninfas sob redes de encanamentos suspensas²⁷⁰, os encontros dramatizados na praça²⁷¹.

Não apenas na forma, na busca pelo símbolo aliada à expressão da mudança moderna está a ligação dos poemas em prosa de Baudelaire ao escrito de Calvino. Também nos paradoxos desta mudança lemos o empenho dos dois escritores.

Berman, analisando o Fausto, nota que na modernidade todo elemento deve ter força própria, individualizada, para mudar por si²⁷²; mesmo Fausto será descartado do mundo que cria quando a ele já não for necessário, paradoxal movimento que se repetirá ao longo da modernidade²⁷³. O conhecido, antes motivador da mudança e agora

²⁶⁴ Refiro-me principalmente aos capítulos-moldura do Capítulo 7, em que um diálogo (sem descrições) nos dá indicações de possibilidades de onde estariam as personagens nomeadas com os nomes do imperador e do mercador, diletantes personagens que mais parecem sombras e ideias que pessoas.

²⁶⁵ Berman, lendo *Fausto*, de Goethe, mostra-nos um modelo de empreendimento pautado em e direcionado à mudança de tudo que se conhece. A aventura da modernidade degrading para a perda de controle de suas forças mobilizadoras.

²⁶⁶ *As cidades e a memória 5* (CALVINO, 1990a, p. 30-31).

²⁶⁷ CALVINO, 1990a, p. 31. No original: “[...] per caso [...]” (CALVINO, 1993, p. 30)

²⁶⁸ *As cidades contínuas 5*.

²⁶⁹ *As cidades e a memória 2*.

²⁷⁰ *As cidades delgadas 3*.

²⁷¹ *As cidades as trocas 3*.

²⁷² BERMAN, 2007, p. 62, 98.

²⁷³ BERMAN, 2007, p. 117, 123, 346.

modificado, já não tem espaço (ou o tem apenas secundário), como vimos de Cecília e Maurília.

A força de construção e destruição é expressa no capítulo-moldura do Capítulo 5. Kublai Khan se aproxima da imagem do fomentador fáustico enquanto criador de um império sobre o qual não tem mais domínio pleno (ou talvez nunca o tivera). O mundo miserável encontrado pelo Khan é transformado por “engenhos” (traves, tetos de bronze, caravanas) e acaba por figurar-se sufocante, pesado. Ao perceber o que ajudou a construir, Kublai Khan deseja novamente outra coisa. O necessário para criar um mundo abundante abarrotou este. A mudança é inerente à modernidade. Nasce dela um anseio por leveza ou, como dito, o anseio pelo sonhado, mesmo que junto à euforia do existente.

O homem, também o moderno, se compõe desses paradoxos. As mudanças do mundo físico de Fausto estão associadas a suas mutações íntimas²⁷⁴. Os diálogos de Marco Polo com Kublai Khan direcionam o imperador a uma reflexão para melhor viver, tolerar, enfrentar a realidade que aos poucos se lhe revela; uma viagem interior ocorre no imperador junto aos relatos de viagem do embaixador veneziano. Enfrentar o presente moderno tendo conhecido o que lhe precedeu exige no homem mudanças tão recorrentes quanto as de seu espaço exterior. Kublai Khan procura a essência eterna sob o que ele considera definitivamente derruído (o cadáver do império contamina animais e vegetação que dele se alimenta).

Por fim, reforce-se que, entre paradoxos modernos, imagens urbanas, símbolos-arquétipos míticos (os deuses e lares no italiano) desenvolvem-se as poéticas de Charles Baudelaire e de Italo Calvino, utilizando-se estes, para expressar a vida nas cidades, as formas breves do pequeno poema em prosa.

²⁷⁴ BERMAN, 2007, p. 53.

2.4 Romances de Calvino

Comentarei, neste subcapítulo, obras literárias de Italo Calvino. Seguindo o discutido, considerarei “romanesco” como “jogo de aprisionamento do leitor em uma continuidade narrativa” e “romance” como “gênero narrativo ficcional de múltiplos planos” (distinto de “conto” por essa multiplicidade e por extensão).

[...] eu fui sempre mais um escritor de contos que um romancista, e me surge natural *fechar* – formal e conceitualmente – mesmo uma história que fique *aberta*; condensar em um breve espaço narrativo todos os elementos que dão um sentido completo à história.²⁷⁵

O trecho refere-se, em primeiro plano, ao caráter *aberto* e *fechado* de *Se um viajante numa noite de inverno*²⁷⁶. Em segundo plano, a sua escrita, mais tendente a contos, relatos breves, concisos.

Em outra carta, expõe: “Quanto a mim, mais que escrever grandes romances, gostaria de escrever grandes ciclos.”²⁷⁷; ainda, em entrevista: “Quase tudo o que escrevo se insere idealmente em ‘macrotextos’, [...] houve muitas séries que comecei e que depois deixei para trás sem concluir.”²⁷⁸.

Calvino desenvolve suas obras, em grande parte, sob grandes temas, que se refazem por alternância e insistência dos tópicos, como uma harmônica composta pelas variações de uma mesma sequência musical²⁷⁹. Assim são as desventuras de Marcovaldo, acompanhando as alternâncias climáticas na cidade; as “mutações” de um imprevisível *Qfwfq*, compatíveis e díspares a considerações científicas; os insólitos relatos do Castelo e da Taverna... As variações de Calvino sobre diversos temas

²⁷⁵ “[...] io sono stato sempre più uno scrittore di racconti che un romanziere, e me viene naturale di *chiudere* – formalmente e concettualmente – anche una storia che resti *aperta*; di condensare in un breve spazio narrativo tutti gli elementi che danno un senso compiuto alla storia.” (CALVINO, 2001, p. 1406); da carta, aqui já citada, de 13/11/1979, a Lucio Lombardo Radice.

²⁷⁶ A partir de então, também refiro-me à obra apenas como “*Se um viajante*”.

²⁷⁷ “A me, più che scrivere dei grandi romanzi, piacerebbe scrivere dei grandi cicli.” (CALVINO, 2001, p. 585); em carta, a Marco Forti, de 21/02/1959. A passagem refere-se ao ciclo incompleto de *A especulação imobiliária*.

Veja-se também: “Acima de tudo sou um escritor de contos, mais do que um romancista, [...]” (CALVINO, 2006b, p. 249). Passagem da entrevista, a Ugo Rubeo, “Minha cidade é Nova York” (1984).

²⁷⁸ CALVINO, 2006b, p. 256. Passagem de “Entrevista feita por Maria Corti” (1985).

²⁷⁹ Não ignoro aqui variedades estilísticas, de ritmo, de perspectiva, passíveis de alternância inclusive pela distância temporal entre a escrita de, por exemplo, contos de uma mesma série, como se nota da carta de 26/09/1975 a Maria Corti (em que o autor comenta “Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo”, ensaio desta): “Da diversidade dos contos da 2ª série estava consciente no que diz respeito à densidade de escritura e à conjuntura sociológica de dez anos depois, mas as diferenças de estrutura só agora as vejo e compreendo que é por isto que na 2ª série a dimensão lírica torna-se preponderante.” [“Della diversità dei racconti della 2ª serie ero consciente per quel che riguarda la densità di scrittura e la congiuntura sociologica di dieci anni dopo, ma le differenze di struttura solo ora le vedo e capisco che è per questo che nella 2ª serie la dimensione lirica diventa preponderante.” (CALVINO, 2001, 1279)].

comportam-se como grandes ciclos épicos ou medievais criados em torno de heróis – Odisseu e Hércules em aventuras várias; Tristão e Orlando guerreiros e apaixonados –, ou como as fábulas populares em que distintos nomes e aventuras recobrem quase o mesmo esquema narrativo e natureza de personagem²⁸⁰.

É difícil notar nesses pretensos ciclos uma “tensão romanesca” (referida no texto de Calvino acerca de Dickens). Em geral, os jogos do autor não se articulam para prender o leitor em uma linha narrativa deixando-o suspenso para o que acontecerá em outro seguimento (capítulo, conto). Refiro-me principalmente a obras como *As cósmicas* (1965) *Marcovaldo* (1963) ou *As cidades invisíveis*, que, apesar de apresentarem uma estrutura semelhante entre suas partes, e de propor certas relações entre estas, não se organizam de modo a gerar expectativa, livros de contos que são os dois primeiros (mesmo sob Temas) e de descrições poéticas²⁸¹ que é o terceiro.

A estrutura de *O castelo dos destinos cruzados* (1973), acompanhando a realização progressiva do jogo de tarô, propende ao romanesco, aproximando-se, nesse aspecto, de *Se um viajante*. O desenvolvimento do jogo mantém em suspenso o leitor para seu fim e para a relação entre cada narrativa²⁸². Porém, o referido caráter cerrado de contos dá margem ao leitor para reter-se em uma narrativa ou, como em *As cidades invisíveis*, saltar passagens, “capítulos”.

O referido caráter aberto, por sua vez, permite a ligação de pontos distanciados: recorro ao primeiro *incipit* de *Se um viajante*, que se passa em uma estação ferroviária (“[...] e fora dela não existe nada além do sinal sem resposta do telefone que toca num quarto escuro de uma cidade distante.”²⁸³), e o insistente toque telefônico do *incipit* “Numa rede de linhas que se entrelaçam”, sendo esta apenas uma ponte entre muitas nesse livro de ramificações a um terreno invisível.

Aquele caráter cerrado está em parte presente mesmo nos relatos mais extensos do autor: *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957), *O cavaleiro inexistente* (1959), *O dia de um escrutinador* (1963) e *A especulação imobiliária* (1963). Essas cinco obras, agrupadas as três primeiras em *Os nossos antepassados* e

²⁸⁰ “O castelo dos destinos cruzados poderia ser visto, assim, como uma máquina poética baseada na permutabilidade.” (MOREIRA, 2007, p. 46).

²⁸¹ Não só etimologicamente (de feição elaborada, trabalhada), mas também portadora dos traços de prosa poética aqui já comentados.

²⁸² Método bastante semelhante ao do *Decamerão*, que apresenta um caráter de continuidade (extrínseco às narrativas) principalmente a partir das temáticas apresentadas, para o dia seguinte, ao final de cada jornada e da ligação – mesmo que suspensa propositalmente – com o desenrolar da peste. *As mil e uma noites* também é obra modelar de uma maneira aberta, como essa, de se narrar.

²⁸³ CALVINO, 1999, p. 19.

pensadas as outras em um mesmo ciclo²⁸⁴ possuem apenas, dentro desse seu “ciclo”, tênues relações. Mesmo havendo em si uma “linha mestra” (o passar do dia do escrutinador, o desenvolvimento vital em fases específicas de um barão), esta, de tão sutil, nem sempre parece cerzir marcadamente os capítulos, que por vezes se realizam cada um de modo relativamente independente.

O tempo, por exemplo, em *O barão nas árvores* parece suspenso como o protagonista: após as indicações iniciais do período da narrativa e da idade de Cosme, o tempo que transcorre é de certa forma abandonado. Alguns anos passam sem que tenham maior importância que os eventos que neles ocorrem, sendo caracterizado o tempo (ou resquícios dele) apenas em alguns trechos, como quando da maioridade do barão ou ao momento²⁸⁵ em que Biágio indica já ser velho quando escreve (e velha a história que conta). O desenrolar narrativo não depende, portanto, de uma linha temporal bem determinada. Essa narrativa, esse romance, possui certa articulação diegética, baseada principalmente no romance de Cosme e Viola. O encontro com o amor – este como sempre realizando papel estruturalmente importante em Calvino²⁸⁶ – marca-se da primeira ida de Cosme às árvores a seu rompimento, quase ao fim da obra. Mas o romance sobre a vida do homem que se isolou, além de não terminar com o fim de um romance, encontra o barão em situações diversas, e talvez tão representativas quanto o amor: seu aprendizado, as relações com João do Mato e particulares com cada um dos personagens, com os espanhóis... Cada núcleo desses se fecha e o romance se faz do conjunto dessas aventuras guiadas pela vida de Cosme.

Antes, porém, das três narrativas de *Os nossos antepassados*, Calvino publicara *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), seu primeiro romance. Quanto à discutida progressividade, continuidade, podemos percebê-la claramente em um enredo de poucas pausas guiado pela perspectiva infantil (de fantasia e incompreensão quanto ao mundo adulto) do protagonista Pin.

Calvino já tende à preocupação com as personagens em torno do protagonista, às distinções de tipos que marcam esquemas da diegese e, aqui, as reflexões do Capítulo 9, “[...] quase um prefácio inserido no meio do romance.”²⁸⁷, como descreve o autor no “Prefácio à segunda edição” (1964). Porém, as formas de inserção, por meio de piadas e

²⁸⁴ CALVINO, 2006b, p. 256.

²⁸⁵ CALVINO, 1991, p.’s 163, 164.

²⁸⁶ “[...] o amor foi sempre uma grande força motriz, no romance e alhures.” “[...] l’amore è sempre stato una gran forza motrice, nel romanzo e altrove.” (CALVINO, 2002a, p.11)]. Sobre o casamento como final feliz do romance, veja-se: CALVINO, 1999, p. 268; BAKHTIN, 1998, p. 215-216.

²⁸⁷ CALVINO, 2004, p. 10.

zombarias, e de compreensão da estranha realidade dos homens marcam a seguida busca de Pin por um amigo a quem contar o segredo dos ninhos de aranha, busca cuja conclusão determina o fim da narrativa. Assim, esta não se desdobra muito além do olhar e da presença da criança. Mesmo, por exemplo, o sugerido assassinato de sua irmã por Primo limita-se a um barulho de disparos e à volta apressada do misógino, situação aparentemente não compreendida por Pin: durante essa espera, o narrador o enfoca, resvalando em seu olhar brincalhão o horror do ato (como o de tantos outros da guerra).

Por essa insistência na perspectiva, *A trilha dos ninhos de aranha* é uma das mais homogêneas narrativas entre os romances de Calvino, mesmo, como romance, apresentando uma multiplicidade de personagens-perspectivas: “[...] o livro nascera assim, com aquele quinhão heterogêneo e espúrio.”²⁸⁸ Em seu variado prefácio (cheio de inícios e chaves interpretativas da própria obra), o autor afirma ter procurado, à medida que escrevia, “[...] alguma coisa que me permitisse continuar mantendo a história no mesmo patamar, [...]”²⁸⁹, um patamar de observação direta, cômica (picaresca), pelo qual iniciara o enredo. Outro aspecto que mantém aquela homogeneidade é a referida imaginação da criança. Vanina Sigrist, analisando os símbolos narrativos relevantes na obra (sapato, pistola) bem nota, pela expressão, “[...] universo das hipóteses.”²⁹⁰ o espaço de Pin que contrasta com o que desconhece, preenchendo-o pela imaginação.

Os outros romances de Calvino, porém, como o observado *O barão nas árvores*, apresentam uma realidade mais heterogênea, devendo-se isso, dentre outros motivos, como veremos, ao desenvolvimento das personagens secundárias.

Em carta, Calvino escreve:

Onde, por outro lado, [estiverem] os modos “atrevidos”, “coloridos”, “aventurosos” etc., estão aqueles da minha fortuna “popular”, aqueles que podem abrir-me uma possibilidade de leitura muito larga, de tipo justamente “popular”, “romanesco”, e é esta uma das minhas aspirações, uma das coisas que penso poder conseguir. Portanto, *L’entrata in guerra* não é ainda a minha linha-guia, como não o era o *Visconde*: [...] ²⁹¹

²⁸⁸ CALVINO, 2004, p. 10. Aqui o autor se refere principalmente a uma chave estilística distinta do mais da narrativa: a reflexão teórica do Capítulo 9. Em carta, a Franco Fortini (que escrevera uma resenha sobre *A trilha dos ninhos de aranha*), de 03 de dezembro de 1947, escreve: “Mas no fundo eu creio que o verdadeiro romance seja sempre alguma coisa de um pouco espúrio, em que confluem interesses diversos [...]” [“Ma in fondo io credo che il vero romanzo sia sempre qualcosa di un po’ spurio, in cui confluiscono interessi diversi [...]” (CALVINO, 2001, p. 206)].

²⁸⁹ CALVINO, 2004, p. 15.

²⁹⁰ SIGRIST, 2007, p. 136.

²⁹¹ “Laddove invece i modi ‘spavaldi’, ‘colorati’, ‘avventurosi’ ecc. sono quelli della mia fortuna ‘popolare’, quelli che possono aprirmi una possibilità di lettura molto larga, di tipo appunto ‘popolare’, ‘romanzesco’, ed è questa una delle mie aspirazioni, una delle cose in cui penso di poter riuscire. Quindi

Além de opor, às implicações de uma chave de escrita autobiográfica como cerrada²⁹², uma concepção de romanesco associado ao popular, afasta dessa tendência *O visconde partido ao meio* (1952). Também formalmente Calvino aponta esta obra como distante de um romance:

Eu trabalhava por anos em um romance com a classe operária e tudo, mas ninguém conseguiu lê-lo até o fundo porque dizem que é uma chatice, e eu, até não encontrar ao menos um leitor, não o publico. Por outro lado, um **continho** que escrevi em poucas semanas para divertir-me, a história de um visconde que é dividido por um tiro de canhão dos turcos, aquilo agrada a todos, [...] ²⁹³

Quanto à primeira citação, compreendo que a obra não apresente aventuras exploratórias do mundo, com lutas, velamentos e desvelamentos e locais de maravilhas (penso em *O conde de Monte Cristo*). Quanto à segunda, o que parece distanciar o *Visconde* do romance é, essencialmente, sua extensão e sua ocupação com assuntos não-prosaicos; ao menos a estes não se liga diretamente, mas por suas personagens simbólicas: “A mim importava o problema do homem contemporâneo (do intelectual, para ser mais preciso) dividido, isto é, incompleto, ‘alienado’.” ²⁹⁴

Porém, cabem algumas ressalvas. Primeiramente, ao lado dessa preocupação com um significado, por uma simbolização, o próprio autor expõe a importância da apreensão do leitor: “O importante numa coisa do gênero é fazer uma história que funcione justamente como técnica narrativa, enquanto captura o leitor. Ao mesmo

L'entrata in guerra non è ancora la mia via maestra, come non lo era il *Visconte*: [...]” (CALVINO, 2001, p. 408); em carta, a Niccolò Gallo, de 12/07/1954.

²⁹² “De certo modo, tudo pode ser relacionado e utilizado nesta chave reflexa e moralista e retorna-se a uma literatura fechada, puramente intelectual ainda que mais robusta, a um comportamento diarístico que é aquele contra o qual sempre me pus.” [“A un certo punto tutto può essere riportato e utilizzato in questa chiave riflessa e moralistica e si ritorna a una letteratura chiusa, puramente intellettuale anche se più robusta, a un atteggiamento diaristico che è quello contro il quale mi sono sempre mosso.” (CALVINO, 2001, p. 408)].

²⁹³ “Io lavoravo da anni a un romanzo con la classe operaia e tutto, ma nessuno riesce a leggerlo fino in fondo perché dicono che è una barba, e io finché non trovo almeno un lettore non lo pubblico. Invece un **raccontino** che ho scritto in poche settimane per divertirmi, la storia d’un visconte che viene dimezzato da una cannonata dei Turchi, quello piace a tutti, [...]” (CALVINO, 2001, p. 336, grifo meu); em carta, a Silvio Michelli, de 28/01/1952.

²⁹⁴ “A me importava il problema dell’uomo contemporaneo (dell’intellettuale, per esse più precisi) dimezzato, cioè incompleto, ‘alienato’.” (CALVINO, 2001, p. 353); em carta, a Carlo Salinari, de 07/08/1952.

Ainda: “[...] e se uma alegoria mais precisa se deseja atribuir aos leprosos, direi que pensava nos artistas decadentes contemporâneos (e naquele tanto meu que daquele espírito ainda participa).” [“[...] e se un’allegoria più precisa si vuole attribuire ai lebbrosi, dirò che pensavo agli artisti decadenti contemporanei, (e a quel tanto di me che di quello spirito ancora participa).” (CALVINO, 2001, p. 350)]; em carta, a Ernesto Travi, de 09/07/1952.

tempo, também estou sempre muito atento aos significados: [...]”²⁹⁵. Em segundo lugar, a obra apresenta outros traços “romanescos”, pelas perspectivas já comentadas: o microcosmo de Terralba, mesmo com a comicidade típica a Calvino, pela paródia, evidencia-se romanescamente familiar, como se nota da figura de ama Sebastiana²⁹⁶. A analepse, rara em Calvino, é utilizada para recuperar uma história também “familiar” (a do narrador órfão), assim como indicia comicamente as aventuras sem aventura do dr. Trelawney no barco do capitão Cook e explica a fabular recuperação da metade boa de Medardo. As típicas polarizações (nessa obra, singularmente binárias) do autor também contribuem, aqui, para criar planos e planos de leitura e representação, mesmo que breves: huguenotes e leprosos, dr. Trelawney e mestre Pedroprego.

O enredo da obra, contudo, encerra-se de modo singelo, quase feliz no universo equilibrado após a sutura do visconde. Um mundo psicológico que se pode entrever é o do narrador, criança que anda quase abandonada em Terralba e sem esperança de aventuras fantásticas no navio do capitão Cook, mas este não é o foco, mesmo que seja o ângulo de nossa visão sobre a fantástica história do visconde partido ao meio²⁹⁷.

O cavaleiro inexistente ocupa uma posição interessante entre as narrativas mais extensas (romances, romances breves) do autor. Dá explicitamente continuidade, à maneira paródica de Calvino, a uma tradição romanesca específica: a da cavalaria medieval²⁹⁸. Em carta sobre um projeto musical de uma adaptação teatral da obra, após comentar a importância, como a de Quixote e Sancho em seu respectivo livro, da oposição de Agilulfo a Gurdulu, afirma: “Todo o resto não é mais que uma intriga

²⁹⁵ CALVINO, 1996b, p. 6-7. O trecho é parte de uma entrevista a estudantes (referida na edição utilizada).

²⁹⁶ Observe-se, por exemplo, sua linguagem maternal: “Bem que posso lhe dizer, sempre foi assim, é preciso saber como tratar com ele. [...] Um malandro desde pequeno, Medardo... [...] Todavia, sempre assim: quando se machucava vinha chorar com a ama.” (CALVINO, 1996b, p. 67).

²⁹⁷ É principalmente dentro dessa moldura fabular que as narrativas do ciclo *Os nossos antepassados* vão desenvolver-se: por que *série de episódios* e encontros passou determinada personagem incomum. O mais significativo é notar que esses episódios são de certo modo independentes, emparelhados dentro da diegese mas sem alterar profundamente as personagens quase pictóricas, de traços e moral primariamente marcadas, de Calvino.

²⁹⁸ “Desejando contar a história de uma armadura vazia, era completamente natural que me servisse do *décor* convencional do ciclo carolíngio. [...] Assim, a escolha de uma ambientação tão tradicional não pode ser chamada, em si, de ‘ariostesca’.” [“Volendo raccontare la storia d’una armatura vuota, era del tutto naturale che mi servissi del *décor* convenzionale del ciclo carolingio. [...] Quindi la scelta d’un’ambientazione così tradizionale non può essere detta di per sé ‘ariostesca’.”] (CALVINO, 2001, p. 868-869). A carta, a Kitty Alenius, de 17/05/1965, continua a comentar o estudo desta sobre uma relação entre Calvino e Ariosto, e lembra que, para além dessa ambientação carolíngia, Alenius trata de “[...] relações mais sutis que a simples comunhão de argumento.” “[...] rapporti più sottili che non la semplice comunanza di argomento.” (CALVINO, 2001, p. 869).

O conhecimento do autor acerca da tradição literária, e romanesca, medieval também pode ser notado em textos como o prefácio a *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (1970) e “I cavalieri del Graal” (1981), este publicado em *Mondo scritto e mondo non scritto*.

romanesca que eu tomei emprestado do repertório dos romances cavaleirescos, [...]”
299

A organização diegética de *O cavaleiro inexistente* é irregular. Os cinco primeiros capítulos ocupam-se de três dias: o de apresentação a Carlos Magno e preparação “marcial”; o de marcha e batalha; e o seguinte, com o recolhimento dos corpos³⁰⁰. O sexto realiza uma passagem temporal indeterminada: “Exercitava-se com o arco, no descampado em frente à sua tenda, quando Rambaldo, que a procurava ansiosamente, viu-lhe o rosto pela primeira vez.”³⁰¹ A ceia³⁰² dos paladinos, no Capítulo 8, é o último episódio no exército, e por uma revelação durante a reunião dos cavaleiros surge a necessidade de mobilização narrativa, de aventura, de busca por algo que, de algum modo, ponha-os a prova: e cavaleiros (com o escudeiro Gurdulu), já apresentados, dispersam-se pelo mundo. Daí em diante, narram-se, em outro ritmo, de modo ágil, rápido, as aventuras e os encontros e desencontros, a trama em novelo e cruzada que se enrola, perdendo-se, por fim, na árvore genealógica rocambolesca de Torrismundo e Sofrônia. A narrativa ocorre como com um trote irregular. Calvino não poupa a essas aventuras de ritmo acelerado os encontros inesperados, as viagens marítimas, naufrágios e momentos de espantoso reconhecimento entre personagens e suas histórias. Em determinado momento, a narradora intervém: “[...] só agora me dou conta de que preenchi páginas e páginas e ainda me encontro no início da minha história: [...]”³⁰³. Cabe lembrar, ainda no Capítulo 4, a perseguição (à la Ariosto³⁰⁴) de

²⁹⁹ “Tout le reste n’est qu’une intrigue romanesque que j’ai emprunté du répertoire des romans chevaleresques [...]” (CALVINO, 2001, p. 1293). Na mesma carta, o autor caracteriza *O cavaleiro inexistente* como “[...] romance [...]” “[...] roman [...]” (CALVINO, 2001, p. 1292).

³⁰⁰ Apesar de o Capítulo 5 aparentemente contornar uma passagem temporal de, possivelmente, mais de um dia, a descrição da p. 49 permite subtender que a recolha de corpos realiza-se logo após a noite da batalha, quando estes foram pilhados.

³⁰¹ CALVINO, 2005, p. 55.

³⁰² Em “I cavalieri del Graal”, dentre outros símbolos da tradição cavaleiresca, Calvino comenta a importância da Távola Redonda na lenda de Artur e seus significados cristão (associado à última ceia de Cristo e à primeira mesa eucarística de José de Arimateia) e céltico (associado à simbólica totalidade do círculo).

³⁰³ CALVINO, 2005, p. 87.

³⁰⁴ Não tenho acesso àquela tese de Kitty Alenius (da referida carta de 17/05/1965), mas, fundamentado no texto “A estrutura do *Orlando*” (1974), creio que as relações entre Calvino (em *O cavaleiro inexistente*) e Ariosto bem podem basear-se na “cesura da ação”, no “movimento errante” no esquema em “zigzag”, na falta de uma “repartição rígida” da narrativa, nos saltos ágeis de um tempo verbal a outro (veja-se: CALVINO, 2007, p. 67-71). Parece que Calvino (*no caso da obra referida*) como Ariosto, “[...] iniciando sua narrativa, não conhece ainda o esquema da trama que em seguida o guiará com pontual premeditação, mas uma coisa já tem perfeitamente clara: aquele impulso e ao mesmo tempo aquela facilidade em narrar, ou seja, aquilo que poderíamos definir – como um termo denso de significados – o movimento ‘errante’ [...]” (CALVINO, 2007, 69).

Sobre essa incerteza do escritor, cabe lembrar esta passagem, de carta, a Giovanni Falaschi, de 04/11/1972: “[...] não pensava em identificar o meu eu escrevendo com Bradamante. Este achado me veio

Rambaldo a Bradamante, após a mudança de foco de Agilulfo e Gurdulu àquele cavaleiro e ao novo núcleo formado.

A tradição romanesca nos lega, como em *O asno de ouro* e em *A demanda do Santo Graal*, obras que acumulam continuamente narrativas, peripécias, episódios, muitas vezes isolados (não influenciando um ao outro), sem alteração do herói³⁰⁵. *O cavaleiro inexistente* “mantém” essa tradição. Seu mundo não é familiar, individual (apesar de algumas reflexões, mais de caráter esquemático que introspectivo-psicológico). Se em outros romances breves, Calvino propõe um microcosmo plural, na cidade de Penúmbria, ou de ***, ou no mundo-Cottolengo, aqui a narrativa ainda é mais “espraiada”, dispersa e interrompida nos impasses da narradora. Mas, enquanto aventureira, é mais romanesca, ao menos a partir do Capítulo 8: durante a precedente apresentação de personagens, uma rede narrativa não interessa tanto quanto aqueles esquemas de oposição e caracterização de mundo³⁰⁶: o homem que não existe e mais consciente que qualquer outro do que existe ou não; aquele que de fato existe mas imiscui-se em toda forma de existência; o que não sabe como existir em um mundo em que seus sentimentos confrontam-se com organizações burocráticas...

Enquanto a presença daqueles elementos aventureiros realiza clara relação com os romances cavaleirescos, estes, como parodiados também pelo Quixote, têm em Calvino um singular “continuador”. Apesar de a aventura proliferar na narrativa, é seguidamente tratada de modo cômico. Como ao episódio do encontro de Agilulfo com Priscila e de Gurdulu com as damas, ou nas buscas de uma personagem a outra no início do mesmo capítulo, Calvino mantém sua tendência a esquemas e a paródias baseadas na

apenas ao fim, ao momento de resolver o final, [...]” “[...] non pensavo ancora di identificare il mio io scrivente con Bradamante. Questa trovata mi è venuta solo alla fine, al momento di risolvere il finale, [...]” (CALVINO, 2001, p. 1182)].

³⁰⁵ Em “Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica)” (1937-1938), publicado em *Questões de literatura e de estética*, Mikhail Bakhtin debate, dentre outros, o cronotopo do romance grego e do romance de cavalaria, chegando a assemelhá-los principalmente quanto ao tempo: “O romance de cavalaria funciona basicamente segundo o tempo de aventuras de tipo grego, [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 268). Por sua vez, “Esse tempo do romance grego desconhece a duração do crescimento biológico elementar. [...] O tempo, no decorrer do qual eles vivem uma quantidade das mais inacreditáveis aventuras, não é medido nem levado em conta no romance; simplesmente, esses dias, noites, horas, instantes, são medidos tecnicamente apenas nos limites de cada aventura em particular.” (BAKHTIN, 1998, p. 216).

³⁰⁶ Representativo desse foco na personagem (e não no enredo) é uma forma como se apresenta Rambaldo falando. Após a longa descrição da batalha e a perseguição a Bradamante:

“[...] voltou ao acampamento.

– Sabem, vinguei meu pai, venci, Isoarre caiu, eu... – mas relatava confuso, [...]” (CALVINO, 2005, p. 42). A passagem é brusca. Ao menos de início, não importa a quem relata, onde, quando. Toda a luz incide nas confusões da personagem.

essência de cada personagem e em sua polarização (citem-se os “amorosos” modos de cavaleiro e escudeiro).

Afirmar que a organização, como o tempo, é irregular. O enredo, ainda, é relativamente descontínuo, interrompido a cada capítulo por uma narradora-escolista. Esta irrompe, repentinamente, no Capítulo 4. Em carta, Calvino informa: “De *O cavaleiro inexistente*, dir-te-ei que o havia começado como narração direta, e a necessidade de introduzir a monja narradora veio-me em um segundo momento – [...]”³⁰⁷. A irmã Teodora acompanhará o correr narrativo fundindo-o aos barulhos, histórias e acontecimentos do convento. Por um lado, essa fusão destaca o caráter oral, popular e fabuloso da narrativa e de sua origem, próprio ao entretenimento da obra pelo espectador; por outro, a metalinguagem constantemente, a cada início de capítulo, acentua ao espectador o caráter ficcional dos acontecimentos, impedindo-o de “lançar-se” à obra como Francesca e Paolo ou como Dom Quixote ao teatro de títeres de Mestre Pedro. Ao fim, porém, a confusão definitiva daquela que escreve com uma personagem (Bradamante) de sua história reafirma a ficção. A metalinguagem, portanto, efetiva uma relação peculiar com o leitor: envolve-o na obra por seu jogo de realce à ficção e distancia-o, recordando-lhe o caráter objetual da história.

Em resumo, *O cavaleiro inexistente* sustenta o desejo de Calvino por aventuras: é um romance breve que, relacionado à cavalaria medieval, apresenta (parodiado) seu caráter romanesco de episódios e intrigas maravilhosos. Sua irregularidade (de continuidade no enredo e repentina interrupção episódica), o caráter fortemente narrativo, a não-representação orgânica de um mundo (respaldada pela própria estrutura diegética), de um microcosmo (ao menos não até as tentativas de mapeamento das aventuras pela narradora), afastam-no dos aspectos de romance das outras narrativas mais extensas de Calvino: a tentativa de representação plural do mundo (esta mais perceptível na obra pelos esquemas polarizados de personagens) e uma regularidade narrativa (mesmo que marcada por certo traço episódico). Deles se aproxima, porém, pela metalinguagem (e sua reflexão sobre o romanesco presente), pela “trepidação amorosa” (sempre presente, mesmo que comicamente) e pelo confronto questionador do indivíduo com o mundo.

³⁰⁷ “Del *Cavaliere inexistente* Le dirò che l’avevo cominciato come narrazione diretta, e la necessità di introdurre la monaca narratrice mi è venuta in un secondo momento – [...]” (CALVINO, 2001, p. 1012); em carta, a John R. Woodhouse, de 16/09/1968.

Em carta, Calvino informa a contemporaneidade das escritas de *O cavaleiro inexistente* e de seu ensaio “O mar da objetividade” (1960) ³⁰⁸ acrescentando que este “[...] pode constituir um correspondente teórico daquilo que desejei exprimir no romance de modo fantástico.” ³⁰⁹. Neste ensaio, após comentar uma situação literária de então – a tendência ao “mergulho” do indivíduo no mundo, a uma sua fusão passiva, sem oposição, enfrentamento, distinção –, Calvino propõe a continuidade do reconhecimento de um espaço próprio ao homem e de um do ambiente-mundo. Em *O cavaleiro inexistente*, de fato, enquanto Gurdulu confunde-se com as coisas, Rambaldo procura esse espaço do humano em meio a instituições; e Agilulfo permanece em seu rigor de distinção com o mundo, rigor desejado como “[...] regra moral [...]” ³¹⁰ por Bradamente. Essa regra moral de insistente existência no mundo é a constante aqui já tão comentada de Calvino, encontrável de vários modos em sua obra, mesmo nas buscas de compreensão da realidade por Kublai Khan.

A especulação imobiliária é, nas cartas de *Lettere*, caracterizada principalmente como “conto”: “[...] um conto psicológico-ensaístico contemporâneo [...]” ³¹¹, “[...] um longo conto [...]” ³¹², “[...] um conto longo de uma centena de páginas, [...]” ³¹³... Na orelha da edição lida, transcreve-se um trecho – infelizmente sem indicação de fonte – de Calvino: “De todas as histórias que escrevi, sinto que *A especulação imobiliária* é aquela [...] que mais se aproxima de um romance, ainda que breve.” ³¹⁴.

Portanto, se considerado conto, uma característica normalmente se lhe ressalta: sua longa extensão; se romance, a brevidade. Além do elemento formal – categoria, como visto, não tão relevante, para Calvino, para a identificação da essência de um gênero, quanto características temáticas –, podemos observar na obra outros traços associados a romance pelo autor.

Primeiramente, a cidade não nomeada de *** enreda a narrativa em suas mudanças. Além do jogo de generalização e simbolização propiciado pela ausência do nome (recordo o local de nascimento de Oliver Twist e algumas regiões de *Os noivos*) –

³⁰⁸ “Escrito em outubro de 1959.” (CALVINO, 2006a, p. 50).

³⁰⁹ “[...] può costituire un corrispettivo teorico di quel che ho voluto esprimere nel romanzo in forma fantastica.” (CALVINO, 2001, p. 643); em carta, a “Mondo nuovo”, de 21/03/1960.

³¹⁰ CALVINO, 2005, p. 53.

³¹¹ “[...] un racconto psicologico-saggistico contemporaneo [...]” (CALVINO, 2001, p. 496); em carta, a Aldo Camerino, de 08/07/1957.

³¹² “[...] un lungo racconto, [...]” (CALVINO, 2001, p. 497); em carta, a Geno Pampaloni, de 08/07/1957.

³¹³ “[...] un racconto lungo d’un centinaio di pagine, [...]” (CALVINO, 2001, p. 499); em carta, a Michele Rago, de 22/07/1957.

³¹⁴ CALVINO, 2011.

o que já envolve o leitor no jogo ficcional-romanesco, de “outra realidade” –, o local apresenta-se como mundo familiar em modificação. Centralmente, esse mundo é representado pelos canteiros de flores da mãe, a professora Anfossi (também não nomeada). Esse interior³¹⁵, que não interessava a Calvino e que Berardinelli associa ao romance, está, de fato, aqui mais marcado que em outras obras (*O cavaleiro inexistente*, por exemplo), mesmo que ainda envolvido na trama geral e exterior de uma construção e na tentativa de empreendimento de um intelectual em um mundo de mudança. A aventura no exterior dá lugar às dúvidas e aos relacionamentos, consigo e com os outros, de Quinto em sua terra natal.

Comentando em carta o caráter autobiográfico – outra faceta estranha a si³¹⁶ – dessa obra, apresenta: “[...] estamos diante de um problema que talvez seja aquele ao qual se podem reduzir todos os problemas da literatura moderna: a relação entre experiência subjetiva e representação do mundo.”³¹⁷ E essa relação, tão lembrada em ensaios como “Natureza e história no romance”, encontra-se persistentemente em *A especulação imobiliária*, nos trâmites de contrato e procrastinação de Caisotti. São, até certo ponto, este e a expectativa frustrada pela conclusão da construção que interligam as passagens da obra. Ao fim, porém, já sem a expectativa dessa conclusão, Quinto revê o marceneiro Maserà, e nas palavras deste entrevê-se o mundo familiar que é eclipsado pelas construções prediais; a pouca luz (como as palavras do marceneiro) que passa pelas persianas ao interior da sala nos indica o persistente mundo romanesco perdido nos cálculos para uma nova e impessoal realidade.

Em *O dia de um escrutinador*, a narrativa se organiza em torno do assunto já anunciado pelo título, acompanhando o leitor essa jornada. As conclusões, ou melhor, discussões sobre política, que se desenvolvem em pontos de relação de poder e humanidade, a que o protagonista chega dão ao conto longo uma organização

³¹⁵ Em carta, a Alberto Asor Rosa, de 21/05/1958, adjetiva a obra, seguindo os comentários do próprio destinatário, como “[...] drama do intelectual burguês visto criticamente de dentro [...]” [“[...] dramma dell’intellettuale borghese visto criticamente dall’interno [...]” (CALVINO, 2001, p. 548)]. Apesar de saído apenas em 1963, a obra foi concluída, pelas indicações da edição lida, em 12 de julho de 1957. Aparentemente, Calvino, à época da publicação, já a apresentara a conhecidos.

³¹⁶ “[...] uma faceta terrivelmente decadente: o autobiografismo, a introspecção, o egocentrismo, todas coisas que sempre odiei e combati.” [“[...] una faccia terribilmente decadente: l’autobiografismo, l’introspezione, l’egocentrismo, tutte cose che ho sempre odiato e combattuto.” (CALVINO, 2001, p. 548-549)]; da referida carta de 21/05/1958.

³¹⁷ “[...] siamo a un problema che forse è quello a cui si possono ridurre tutti i problemi della letteratura moderna: il rapporto tra esperienza soggettiva e rappresentazione del mondo.” (CALVINO, 2001, p. 549); da referida carta de 21/05/1958.

romanesca³¹⁸. Cada capítulo, porém, parece um acontecimento único: isola uma temática associada a uma imagem do dia (a seção eleitoral, o político e o anão, as ligações interrompidas com a amante), uma reflexão de Amerigo Ormea, cada vez mais abismal, sobre o que acontece³¹⁹ (o aspecto burocrático da democracia e o impulso ideal que move toda criação; o ignorar, o aceitar e o mover uma realidade; a vida como jogo intempestivo) e as implicações delas na vida do protagonista. São essas implicações e as breves pontes de inícios e fins de capítulos que enredam a narrativa (o choque com uma imagem, e, no capítulo seguinte, um comentário geral sobre acostumar-se a isso; uma ida ao pátio para fumar cigarro; a nova tentativa de ligar para Lia). Principalmente, porém, permeia a obra o entendimento do Cottolengo como mundo, um universo estranho à realidade de Amerigo que este passa a raciocinar como possível a uma realidade “mais ampla” e esta como um possível Cottolengo.

Assim, nessa obra Calvino utiliza sua tendência ao conto, ao pensar extensamente imagens pontuais, mas as associa nessa imagem maior e constante de uma instituição em um dia, dando, desse modo, um caráter mais romanesco (de múltiplos planos) à narrativa.

Após a publicação de vários livros de contos – *Marcovaldo, As cosmicômicas, Ti con zero* (1967), *Os amores difíceis* (1970), *Palomar* (1983) –, além de contos isolados e ensaios³²⁰, e da incursão pelos ímpares *As cidades invisíveis* e *O castelo dos destinos cruzados*, Calvino publica, em 1979, o romance *Se um viajante numa noite de inverno*, aqui já descrito como seu mais romanesco livro.

Se em 1970, na carta a Pietro Citati, o autor expunha que aquilo que estava escrevendo (*As cidades invisíveis*) nascia em oposição a um “romanesco”, e ele, Calvino, sentia certa necessidade de afirmar o romanesco, podemos pensar que *Palomar*

³¹⁸ Na apresentação da obra à primeira edição, Calvino registra-a como “[...] romance breve [...]” (CALVINO, 2002b, p. 85). Em cartas, Calvino normalmente denomina o livro de conto (“racconto”). Fornecendo seu parecer sobre assuntos editoriais a Helen Wolff, em 11 de março de 1968, discrimina “[...] le novellas dalle short stories. [...]” (CALVINO, 2001, p. 994), incluindo naquelas *O dia de um escrutinador*, *A especulação imobiliária* e *A nuvem de smog*. Em carta de 30 de março de 1963, a Augusto Monti, Calvino, comentando o “caráter tratadístico” acentuado por Monti na Literatura italiana, escreve: “[...] procurando os meus clássicos, eu olho ‘livros’, não ‘romances’; dos ‘gêneros literários’ continuo cuidando pouco, [...]” “[...] cercando i miei classici, io guardo ai ‘libri’, non ai ‘romanzi’; dei ‘generi letterari’ continuo a curarmi poco, [...]” (CALVINO, 2001, p. 741). De fato, os “gêneros” (como categorias puras) importam quase tão somente como resultado de seu processo literário.

³¹⁹ A obra apresenta um “caráter tratadístico” (insinuado na Nota anterior).

³²⁰ Sobre os detalhes de publicações durante a vida de Calvino, veja-se a “Cronologia” elaborada por Mario Barenghi e Bruno Falchetto (CALVINO, 2001, p. LXIII-LXXI).

(e suas descrições) ³²¹ continua essa tradição descritiva-preciosista, *O castelo dos destinos cruzados* inclina-se à tensão entre narrativas várias (enquanto *As cidades invisíveis* relativamente também o faz por meio de descrições) que, por sua vez, possuem algo isolado de “microrromances” como os de Perec, e *Se um viajante*, enfim, efetiva pelo romance aquela necessidade de afirmar o romanesco³²².

A metanarratividade é o elemento mais explícito da obra, e, como Calvino diz a Maria Corti no período de sua escrita, “[...] pão para os teus dentes críticos.” ³²³, o que se pode estender a outros críticos do romance. Além da postura de enlace do leitor em mil armadilhas e da tensão mantida de um capítulo a outro da obra, o romanesco, aqui estudado também como interrogação do mundo, é percebido na própria escolha por mil modos de contar. Explica Calvino:

[...] sinto-me cada vez menos capaz de compreender o que verdadeiramente acontece em um mundo que não faz mais que desmentir todos os modelos. Talvez este meu livro possa ser lido como uma demonstração não só de tipos de romance mas de posições diante do mundo que uma após outra termino por excluir, sempre sobre o plano de fundo de uma impossibilidade em aceitar o mundo como é. ³²⁴

Se um viajante numa noite de inverno encerra, concentra, a seu modo, as reflexões do autor sobre o romance e sobre os modos de representatividade deste.

A influência do romance em Calvino é expressa não apenas nas obras do autor que possam ser consideradas romance, mas em seus contos, em suas formas ainda

³²¹ Referindo-se à criação de *Palomar*, escreve: “[...] nestes últimos anos tenho alternado meus exercícios sobre a estrutura do conto com o exercício de descrições, esta arte hoje em dia tão negligenciada. Como um escolar que tivesse por tema de redação ‘Descrever uma girafa’ ou ‘Descrever um céu estrelado’, apliquei-me em encher um caderno com esse tipo de exercícios, deles extraindo depois a matéria de um livro.” (CALVINO, 1990b, p. 88-89).

Sobre a forma de nascimento d’*As cidades invisíveis* (pedaço a pedaço e em um caderno destinado a descrições de cidades, dentre outros destinados a de animais, objetos etc.), veja-se a “Presentazione” (1983) de Calvino à obra (CALVINO, 1993, p. V-XI).

³²² As outras obras, contudo, como já tantas vezes observei, mantendo importantes aspectos da tradição romanesca, percebidos por Calvino e expostos em suas reflexões.

³²³ “[...] pan per i tuoi denti critici.” (CALVINO, 2001, p. 1382), em carta de 18/09/1978.

³²⁴ “[...] mi sento sempre meno capace di comprendere cosa veramente succede in un mondo che non fa che smentire tutti i modelli. Forse questo mio libro può essere letto come una rassegna non solo di tipi di romanzo ma d’atteggiamenti verso il mondo che uno dopo l’altro finisco per escludere, sempre sullo sfondo d’una impossibilità ad accettare il mondo com’è.” (CALVINO, 2001, p. 1407); da carta, aqui já citada, de 13/11/1979, a Lucio Lombardo Radice.

Em entrevista, a Christian Delacampagne, de 16/12/1979, Calvino diz, sobre *Se um viajante*: “Meu livro contém, assim, dez romances diferentes ou, mais exatamente, dez inícios de romance: cada um deles corresponde a um tipo de romance que eu poderia ter escrito e que não escrevi. Esta lista de romances possíveis é um catálogo de caminhos que afastei, porém estes caminhos não exprimem apenas tipos de literatura; são também atitudes humanas, formas de relação com o mundo: meu livro chega, portanto, a passar em revista todos os caminhos fechados que nos rodeiam, é uma alegoria de nossa dificuldade de enunciar o mundo.” (DELACAMPAGNE, 1990, p. 30).

inclassificáveis. Ela se faz pelo que o autor aprendeu do romance: a busca por formas de exprimir a relação homem-mundo; o cosmos familiar, particular; o mundo aventureiro; a relação de enlace do leitor em uma tensão... Calvino é continuador e propagador dessas formas de fazer literatura. É escritor que lê e dialoga, direta ou indiretamente, com a tradição narrativa de Apuleio, Petronio, Voltaire, Diderot, Manzoni, Conrad, Mann, Gadda. Calvino, para Kundera, é romancista. Para si mesmo, mais um escritor de contos que de romances. De todo modo, alguém que, apaixonado por romances, escreveu romances, contos e *As cidades invisíveis*.

AS CIDADES INVISÍVEIS, TRADIÇÕES DE VIAGEM E DE ROMANCE

Desejando entrelaçar efetivamente as duas linhas que apontei da rede vertiginosa de *As cidades invisíveis*, detenho-me efetivamente nela.

Apontei, em uma tradição de obras de viagem e de uma romanesca, aspectos caros a elas e a Italo Calvino. Ao longo das discussões, pontuei que elementos o italiano e sua obra debatem e atualizam. Também me demorei especificamente em obras literárias relevantes dessas tradições, tradições com as quais *As cidades invisíveis* dialoga, detendo-me, por vezes, mesmo que tangencialmente, em discussões sobre esta.

Neste capítulo, procurarei por ela delongar-me, apresentando passagens e discussões nela presentes que retomam aquela literatura discutida.

Publicada em 1972, *As cidades invisíveis* é uma das obras mais distintas de Calvino. Dentro da constante preocupação e da proposta geral deste sobre a busca por novas formas para expressar seu tempo (a fugacidade, a pressa), por um estilo límpido e plural, por apreender elementos mínimos (e suas inumeráveis combinações) de articulação de uma realidade (do espaço, do tempo, do pensar), *As cidades invisíveis* singulariza-se pela concisão de textos essencialmente descritivos, visuais, e pelo uso intensivo do espaço – principalmente o urbano – como mote, por vezes alegórico, para as temáticas e realidades discutidas e apresentadas. Tais traços que noto particularizarem-se na estrutura rápida de *As cidades invisíveis* estão, porém, presentes em toda a obra literária de Calvino – desde a luz que desce para alcançar o fundo da viela (ao começo de *A trilha dos ninhos de aranha*) –, relatados também em sua obra crítica, como *Seis propostas para o próximo milênio*.

Se me detenho a falar de tais aspectos em *As cidades invisíveis*, publicado há mais de três décadas, se me disponho a analisar a obra e sua relação com outras literaturas, é por tomar por vivas todas essas literaturas. As lições que a literatura do século XX tomou do passado e oferece ao futuro persistem a leitores e novos escritores, que podem, a partir das formulações literárias de Calvino, entender formas de apreensão e expressão da própria vivência, especificamente a mutável vivência moderna.

Calvino desejava leveza em um tempo de peso, e imaginou as cidades sutis; sentia o aceleração urbano e a tomada de tudo que não era urbano, e imaginou as cidades contínuas; notava um mundo caótico de imagens que se contradiziam, e imaginou as cidades e os símbolos, as cidades e os olhos, as cidades e o céu...

O início de *As cidades invisíveis* apresenta um modo geral³²⁵ de relação entre Marco Polo e Kublai Khan, ou melhor, entre este e os relatos daquele. O centro do primeiro capítulo-moldura da obra é a situação do imperador-homem-viajante diante do mundo antes conhecido e agora impalpável. Teoricamente, as cidades a serem descritas pelo embaixador deveriam dar a seu interlocutor, em meio ao caos, uma sensação de

³²⁵ Em uma apresentação (1983) a estudantes sobre *As cidades invisíveis*, Calvino refere-se à predileção dos críticos por uma passagem de seu último capítulo-moldura, este apresentando, porém, segundo ele, várias conclusões além dessa de preferência dos críticos (CALVINO, 1993, p. X). Como essa perceptível variedade de conclusões, não é difícil notar, a cada início de um capítulo-moldura, a apresentação de uma nova temática, que pode dialogar com algumas já referidas, mas que se apresenta como um outro começo. O tema, por exemplo, do aprendizado de línguas por Marco Polo ou Kublai Khan é recorrente nos primeiros capítulos-moldura.

Enquanto, portanto, se percebe, do primeiro, a apresentação de uma situação do Khan que acompanha toda a obra e todas as mudanças de estado de ânimo do imperador, os outros modulam inúmeras temáticas específicas (a existência da realidade apenas a partir de nossa compreensão, a construção dessa realidade por modelos paradoxais etc.).

estabilidade, mas esta é impossível: os relatos também são impalpáveis, fazem-se e desfazem-se em contradições. Portanto, não é o conteúdo dos paradoxais relatos o que por si evita “[...] as mordidas dos cupins.”³²⁶ a corroerem o império. É o próprio relato, sua existência como objeto prismático, cristalizado³²⁷.

Além do desvanecer-se do império-mundo-mapa, marca o início da obra a visitação a um passado e o refletir a própria condição a partir de um ponto crucial. “Existe um momento na vida dos imperadores [...]”³²⁸, nesse sentido, ecoa outro início de uma viagem maravilhosa por mundos até então invisíveis: “A meio caminhar de nossa vida”³²⁹. O romanesco (assim entendido pelo autor d’*As cidades invisíveis*) enfrentamento, questionamento, do homem ao mundo parte deste ponto, deste momento – em Calvino, de cidades que o homem domina, ou devia dominar, e então recorda.

E partem da figura de Kublai os primeiros traços de relações entre leitor e relato – relações que permeiam constantemente as tradições romanesca e de viagem continuadas pela obra. O interesse, independente da crença no relatado, é essencial para manter a “tensão romanesca”: mesmo que as descrições das cidades “funcionem” de maneira independente, o próprio estar em blocos (cinco *As cidades* e a memória, cinco *As cidades* e o desejo etc.) move a curiosidade do leitor: de que outra forma uma cidade pode se relacionar à memória? E ao desejo? O que existe desses traços nas estruturas urbanas criadas pelo homem? Quando as cinco descrições se concluem, já começáramos a leitura de outros grupos que queremos abranger (como o Khan, que deseja dominar todos os emblemas³³⁰). A expectativa romanesca também é notada por certo ambiente de entretenimento. Mesmo que os relatos de Marco Polo alertem a Kublai de um necessário posicionamento atento à realidade, este possibilitado apenas no espaço mental³³¹ do imperador, também está presente nas descrições um impulso de entretenimento; o imperador as escuta atento, como um leitor de romances. Portanto, além daquela tensão criada pela estrutura da obra, as descrições de Marco Polo envolvem Kublai Khan no continuado enlace próprio a relatos de um contador viajante de lugares desconhecidos, sem importar ao ouvinte sua factibilidade, apenas o que tais relatos podem lhe trazer (evocar, ensinar).

³²⁶ CALVINO, 1990a, p. 9.

³²⁷ Sobre a metáfora da pedra rara: CALVINO, 1990a, p. 58.

³²⁸ CALVINO, 1990a, p. 8.

³²⁹ *A divina comédia: Inferno*, I, 1.

³³⁰ CALVINO, 1990a, p. 25-26.

³³¹ Refiro-me às reflexões próprias a cada um dos dialogantes (CALVINO, 1990a, p. 27-29).

A partir do relato, o ouvinte, deixando maravilhar-se, torna-se o viajante. É Kublai Khan quem senta ao murinho dos velhos³³². É ele quem recorda o império “[...] que talvez não passe de um zodíaco de fantasmas da mente.”³³³.

E a recordação, a memória, parece ser a chave que rege essas primeiras cidades, às quais se chega caminhando, a cavalo ou camelo, essas cidades de vidas a priori simples, de um passado fabuloso (fontes, reis e pescadores, deuses nas pás dos moinhos de vento), em que quase não se sentem marcas de modernidade. A memória, primeiro grupo de cidades, é a primeira musa evocada em *As cidades invisíveis*. Ela nos remete ao início das narrativas épicas e ao apelo à divindade que guia o aedo em seu canto, rememorando-lhe fatos e lhe permitindo conhecimentos que não são próprios à natureza humana.

Se Maurília, a quinta cidade-memória, abre as descrições do segundo capítulo, deparamo-nos, diferente do que ocorre com as cidades-memória anteriores, com uma relação direta com o processo de modernização, marcada na escala de descrições pela “[...] fábrica de explosivos.”³³⁴. A memória continua partindo de um ponto pessoal a um ponto existente – como o do viajante que lembra uma noite de setembro em Diomira ou senta ao muro dos velhos de Isidora, lembrando os desejos, ou tece histórias entre pescadores de Zaíra ou esquece Zora³³⁵, cidade imóvel. A modernidade, mesmo se insinuada nestas quatro cidades, parece prorromper apenas em Maurília. E esta tem como ponto de referência de seu passado não mais a presença física da cidade³³⁶ ou a memória pessoal por si, mas os cartões-postais (modo coletivizado – turístico, impessoal – de memória) que lembram outra cidade com o mesmo nome e no mesmo local.

Nas primeiras passagens, portanto, observamos o homem em conflito com o mundo, o despontar da modernidade, a tensão romanesca criada pela estrutura da obra e pelos relatos maravilhosos do viajante Marco Polo.

³³² CALVINO, 1990a, p. 12.

³³³ CALVINO, 1990a, p. 26.

³³⁴ CALVINO, 1990a, p. 30.

³³⁵ Em entrevista a Osvaldo Ferrari, sobre Bertrand Russel, Borges (BORGES; FERRARI, 2009, p. 36) nos fala de sistemas de ensino que obrigam o aprendiz a, independente de aprender, decorar o livro. A cidade de Zora parece refletir um sistema de relação com uma realidade que depende essencialmente da fixidez desta (como um livro a ser aprendido, sequencialmente, como uma âncora para a memória). Como, porém, a realidade é móvel, esse sistema (refiro-me ao de Zora) está fadado ao esquecimento.

³³⁶ A inexistência de Zora não é a mesma de Maurília. Aquela “torna-se inviável” por sua fixidez; esta por sua mobilidade: uma mudança que não permite reconhecer a cidade senão como outra.

O Capítulo 7 e o Capítulo 8 findam suas descrições com dois grupos de cidade que concluirão a obra: respectivamente, As cidades contínuas e As cidades ocultas³³⁷. A modernidade aqui já se acomodou a *As cidades invisíveis*: os andaimes de Tecla constroem a cidade projetada pelas estrelas³³⁸; o viajante chega a Trude³³⁹ ao aterrissar, faz escala em Procópia³⁴⁰. A que finda as descrições, Berenice³⁴¹, fiel ao sentido das cidades ocultas, evidencia a concomitância da existência das cidades futuras em um momento único (o que nos lembra a múltipla Roma de Gadda), e os símbolos utilizados – engrenagens, açougues de carne, fontes termais e sopas de arroz – misturam modernidade e passado, reforçando a existência de ambos naquela cidade (em todas as cidades). Se mantivermos, por sua vez, a primeira cidade de cada capítulo como a chave a indicar uma linha para as descrições subsequentes, podemos encontrar em Laudômia³⁴², uma cidade dos mortos, o superpovoamento moderno em um mundo que cresce em função dos seus já mortos mas obrigado a crescer em função também de seus nascituros; ou seja, voltado, como Berenice (e fundindo a memória do Capítulo 1 e o continuidade do Capítulo 9), para o passado e para o futuro.

As últimas descrições da obra, portanto, retomam a totalidade de todas as construções urbanas apresentadas (mesmo ainda não atingidas pela modernidade) e projetam-nas a um futuro desconhecido mas em germe como a semente dentro da semente de Olinda³⁴³.

Em resumo, *As cidades invisíveis* põe em andamento um mecanismo circular, que cresce (Capítulo 1), permanece (Capítulos 2 a 8) e decresce (Capítulo 9), mas, por sua estrutura e conteúdo, sugere a continuidade do ciclo. É a modernidade, a construção incessante do homem, se estruturando em seu meio natural-artificial de vivência: a cidade³⁴⁴.

³³⁷ Na citada apresentação à obra (1983), Calvino fala da formação desta e dos grupos citados: “As *Contínuas* e *As Ocultas*, pelo contrário, são duas séries que escrevi *em seguida*, ou seja, com uma intenção precisa, quando já havia começado a entender a forma e o sentido que dar ao livro.” [“*Le Continue* e *le nascoste*, invece, sono due serie che ho scritto *apposta*, cioè con un’intenzione precisa, quando avevo già cominciato a capire la forma e il senso da dare al libro.” (CALVINO, 1993, p. VII)].

³³⁸ As cidades e o céu 3.

³³⁹ As cidades contínuas 1.

³⁴⁰ As cidades contínuas 2.

³⁴¹ As cidades ocultas 5.

³⁴² As cidades e os mortos 5.

³⁴³ As cidades ocultas 1.

³⁴⁴ Na fala de Kublai Khan, percebe-se esse ciclo consoante às construções do homem: “Às vezes, parece-me que a sua voz chega de longe até mim, enquanto sou prisioneiro de um presente vistoso e invisível, no qual todas as formas de convivência humana atingiram o ponto extremo de seu ciclo e é impossível imaginar quais as novas formas que assumirão. E escuto, por intermédio de sua voz, as razões invisíveis

3.1 Viagem

1) O pictórico de estruturas urbanas inconcebíveis na realidade (nesse pictórico, o inusitado dos encontros por elas permitidos), 2) as reflexões acerca de nossa realidade a partir de oníricas descrições apresentadas, 3) a importância da viagem para compreender o que se possui, todos esses tópicos da tradição de viagens são contemplados pela obra.

1) Assim as Cidades e os olhos e as Cidades sutis, principalmente, concentram o sentido de construção imagético do espaço. No caso da primeira, por exemplo, pelo espelhamento de Valdrada³⁴⁵ em um lago: o reflexo impossível de uma superfície plana que reproduz perfeitamente todos os detalhes de um espaço tridimensional. A imagem em Moriana³⁴⁶ – em parte cristalina; em outra, ferrugem – reproduz o mecanismo ambíguo das cidades por meio da imagem da folha de verso e anverso. A obra aqui³⁴⁷ retoma e reinterpreta no símbolo da folha aquele mecanismo próprio de outras descrições. As cidades e os olhos incide sua força no pictórico que perpassa toda a obra – sem abandonar, naturalmente, uma representação de nossa realidade: Valdrada, por exemplo, representa a condução de nossos atos a partir de uma consciência oblíqua do desdobramento destes. Já Fílide³⁴⁸ estabelece ponderações sobre o modo de cada um observar o mesmo objeto, de acordo com a relação que com ele possui.

As cidades sutis, por sua vez, concentram do pictórico imagens de leveza, suspensão, enlevo. Calvino afirma:

Como leitor entre outros, posso dizer que no capítulo quinto, que desenvolve no coração do livro um tema de leveza estranhamente associado ao tema cidade, há alguns dos pedaços que considero melhores como evidência visionária, e talvez estas figuras mais filiformes (“cidades sutis” ou outras) sejam a zona mais luminosa do livro.³⁴⁹

pelas quais existiam as cidades e talvez pelas quais, após a morte, voltarão a existir.” (CALVINO, 1990a, p. 124).

³⁴⁵ As cidades e os olhos 1.

³⁴⁶ As cidades e os olhos 5.

³⁴⁷ “Se não é sua primeira viagem, o viajante já sabe que cidades como esta têm um avesso: [...]” (CALVINO, 1990a, p. 97).

³⁴⁸ As cidades e os olhos 4.

³⁴⁹ “Come lettore tra gli altri, posso dire che nel capitolo quinto, che sviluppa nel cuore del libro un tema di leggerezza stranamente associato al tema città, ci sono alcuni dei pezzi che considero migliori come evidenza visionaria, e forse queste figure più filiformi (“città sottili” o altre) sono la zona più luminosa del libro.” (CALVINO, 1993, p. XI). Quanto ao “melhores”, Calvino, na já referida apresentação (1983) à obra, refere-se à ênfase que alguns críticos dão a certas passagens do livro (por exemplo, a Bauci, passagem estruturalmente central da obra, ou à frase final).

Além da percepção de que a leitura de Calvino sobre a própria obra considera seus Capítulos em bloco (desenvolvendo “organicamente” temas em comum), é notável a importância que imprime à leveza³⁵⁰ de algumas cidades. Essa leveza se revela principalmente na imagem por elas construída: fios, águas emergindo em fontes, casas sobre bambus ou teias de aranha, ninfas se banhando em uma cidade de canos suspensa. A tendência por fantásticas imagens das cidades de Swift, Luciano, Voltaire, Cyrano, encontram em Calvino um minucioso mestre que lhes valoriza a força visual por si, mesmo que redundem em memorização, deleite e reflexão.

2) Esta, no caso de Calvino, fundamenta-se nas inquietações de Kublai Khan, e seu próprio estado de ânimo e sua imaginação dão vazão às interpretações dos relatos trazidos por Marco Polo. No primeiro capítulo-moldura do Capítulo 3, sobre a razão de ser das cidades, uma das conclusões a que se chega é a cidade ser para nossas perguntas: “[...] das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso.”³⁵¹. Assim, uma cidade imaginável, existente ou não, estabelece uma relação própria com o viajante: este aproveita, do que a cidade lhe oferece, aquilo que lhe interessa; ou, mesmo que ela não lhe ofereça resposta, pode pôr ele em sua boca uma pergunta, “[...] para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge.”³⁵².

Calvino, pela descrição de uma cidade (como Zobeide, à qual os homens vão em busca de seus desejos), não apenas traz, portanto, a possibilidade de pensarmos o cotidiano a partir da cidade absurda; ele reflete metalinguisticamente essa possibilidade. Enquanto podemos nos ver, a partir de Zobeide, presos por uma rotina sufocante a nosso desejo primitivo de construção, de realizações, pelos diálogos de Polo com

³⁵⁰ A passagem também reitera uma relação imperceptível a partir da tradução de Diogo Mainardi. Em italiano, lê-se, no primeiro capítulo-moldura: “[...] la filigrana d’un disegno così **sottile** da sfuggire al morso delle termiti.” (CALVINO, 1993, p. 5, grifo meu). Na tradução referida: “[...] a filigrana de um desenho tão **fino** a ponto de evitar as mordidas dos cupins.” (CALVINO, 1990b, p. 10, grifo meu). As “città sottili” (denominação traduzida por Mainardi como “Cidades delgadas”) são, pelo que se lê da comentada passagem da apresentação, um dos centros luminosos do livro, e a palavra empregada no primeiro capítulo-moldura reforça a posição apresentada pelo leitor Calvino sobre aquilo que pode resistir ao degrading da realidade.

³⁵¹ CALVINO, 1990a, p. 44.

³⁵² “Aquilo que está no coração de meu Marco Polo é descobrir as razões secretas que levaram os homens a viver nas cidades, razões que poderão valer para além de todas as crises. As cidades são um conjunto de muitas coisas: de memória, de desejos, de sinais de uma linguagem; as cidades são locais de troca, como explicam todos os livros de história da economia, mas estas trocas não são apenas trocas de mercadorias, são trocas de palavras, de desejos, de lembranças.” [“Quello che sta a cuore al mio Marco Polo è scoprire le ragioni segrete che hanno portato gli uomini a vivere nelle città, ragioni che potranno valere al di là di tutte le crisi. Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d’un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell’economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi.” (CALVINO, 1993, p. X)].

Kublai percebemos que interpretar assim Zobeide é, em parte, ter uma pergunta para assim o interpretar.

3) A partir das reflexões, Kublai, a cada insistente conflito com o veneziano, parece desenvolver-se na compreensão do império. Ou esses conflitos oferecem subterfúgios para compreensão da natureza inapreensível do império. Os diálogos, jogos de xadrez, alegorias de pontes e pedras, tudo se direciona a uma aceitação da realidade que, ao mesmo tempo, exige sua atenta observação, um olhar que perscruta mesmo o invisível, aquilo que está para nascer e aquilo que está escondido³⁵³.

Eusápia³⁵⁴ prepara-se para a morte a fim de evitar aflições durante a vida que tanto quer usufruir. Acaba por existir em função da morte. Sua descrição exemplifica uma forma de possuir algo e perder-se em sua posse. Eusápia parece funcionar como um aviso para os riscos de deixar os pontos de luz serem consumidos pela sombra.

3.2 Romance

Da tradição romanesca, além da comentada tensão narrativa sugerida pela estrutura da obra percebem-se em *As cidades invisíveis* principalmente os também citados enlace do leitor e enfrentamento do mundo, a conseqüente relativização da realidade, a impessoalidade da voz do narrador na busca por formas (como tratamos ao refletir Kundera) e a aventura. Ou o sentido de aventura.

As cidades invisíveis, em toda sua composição, expõe o homem em debate, questionamento, com o mundo. Calvino, no “Questionário de 1956”, escreve:

As histórias que estou interessado em contar são sempre histórias de busca de uma completude humana, de uma integração a serem alcançadas mediante provas práticas e morais de uma só vez, para além das alienações e das divisões impostas ao homem contemporâneo. Acho que aqui deve ser buscada a unidade poética e moral de minha obra.³⁵⁵

Essas provas, como as do Marlow de Conrad, dão à obra também um sentido de aventura. Um mundo em movimento, confuso, insondável representa ao homem uma necessária batalha, esta é sua aventura romanesca. Kublai Khan procura penetrar o coração das trevas, e os recursos de Calvino para aproximá-lo deste centro é a forma

³⁵³ *As cidades e os mortos* 3.

³⁵⁴ *As cidades e os mortos* 3.

³⁵⁵ CALVINO, 2006b, p. 24.

poética, é a linguagem visual. Naturalmente, por mais próxima que esteja a compreensão do mundo, esta logo repele o homem.

Se no diálogo de Colombo, em Leopardi, acentuado pelo autor em “Natureza e história no romance”, o viajante lê os sinais do céu, apesar da exatidão em descrevê-lo, com certa esperança mas alguma incerteza, os astrônomos de Perínia³⁵⁶, em sua exatidão, constroem um mundo de monstros. Se o mundo parece determinado, regido por deuses, o homem não alcança seu conhecimento; quando o tenta, o resultado é aterrador. Em Ipásia³⁵⁷, e, em geral, em todas as cidades que questionam os símbolos, a relação com estes é problematizada. Tudo destoa de uma função pretensamente primária, e o palácio guarda presidiários em trabalho forçado; o suicídio presentifica-se no jardim de magnólia.

Incessantes são os exemplos: um dos grandes temas de *As cidades invisíveis* é justamente a inacessibilidade ao mundo, ou melhor, a busca por compreensão e formas de compreensão de um que se mostra continuamente inapreensível. Kublai Khan não dominará seu império, como nós não compreenderemos a realidade plenamente; cabe compreendê-la parcialmente, por pequenos diamantes formados, relatos precisos que nos explicam o que podemos alcançar de nós e de nosso império, e nos alertam para mantermo-nos em dúvida em relação a este. Se Marco Polo aceita os dois entendimentos contrários do mundo e do relato dados por Khan (um hipocondríaco, outro eufórico)³⁵⁸, é por perceber que nenhum dos dois deve ser aceito inquestionavelmente. Toda a compreensão totalizadora do mundo é limitada.

Por parte do imperador, a aventura se indícia no contraste à realidade, o passar por provas. Por parte do viajante (aqui, Marco Polo), a aventura já é sugerida pelas entradas das descrições: três dias após o levante, vadeado o rio, transposto o vale, ao entrar no território de uma cidade, insinua-se um novo acontecimento, um novo encontro. O embaixador de Péc, Carel Van Loorens, é um aventureiro, imagem também adequada a Marco Polo. Espera-se de seus relatos algo singular, só vivido ou percebido por eles, uma experiência única adquirida unicamente pelas viagens. Espera-se, ainda, que dessas experiências nasça o entretenimento.

No primeiro capítulo-moldura do Capítulo 9, após a pergunta de Kublai Khan sobre a possível continuidade de seus relatos no ocidente, Marco Polo defende:

³⁵⁶ As cidades e o céu 4.

³⁵⁷ As cidades e os símbolos 4.

³⁵⁸ Refiro-me ao primeiro capítulo-moldura do Capítulo 4.

Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens o canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras.³⁵⁹

O caráter aventuroso, portanto, dos relatos do mercador se desenvolve e enfatiza na referência a Rusticiano de Pisa. A sentença que segue (“Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido.”³⁶⁰) enfatiza, por sua vez, a percepção do ouvinte-receptor, central elemento na ideia romanesca de Calvino.

As cidades invisíveis é uma viagem que não considera propriamente os caminhos. O centro de seu desenvolvimento é a própria cidade. O viajante não viaja por cidades; viaja em cidades. As evocações destas, porém, não acolhem apenas o desenvolvimento urbano próprio à modernidade. Nesta, o homem estabelece peculiar diálogo com o mundo. Kublai Khan segue escutando e imaginando as mil cidades que ainda virão, e nestas o que lhe falta em seu conhecimento, em seu império, em seu domínio.

³⁵⁹ CALVINO, 1990a, p. 125.

³⁶⁰ CALVINO, 1990a, p. 125.

CONCLUSÃO

1

A viagem é mote extensivamente utilizado pela tradição literária, enfaticamente a narrativa. Os relatos que dela se valem lhe valorizam amiúde o encontro com o extraordinário (criaturas e situações fabulosas ou distintas do conhecido pelo viajante e pelo destinatário da narrativa), a possibilidade de um aprendizado (a busca por um objetivo, um sentido, uma compreensão) e a reflexão sobre o ordinário (o universo comum que é pesado comparativamente com a situação de viagem).

Tais narrativas, por esses elementos, normalmente seguem, a sua maneira particular, um modo de operação recorrente nas artes e na literatura: a deformação do natural resultando em sua compreensão e na proposição de uma alternativa a ele. Por essa deformação, transportam o leitor-espectador-ouvinte a outro ponto, adequado este a uma nova percepção.

A

O gênero romanesco, o romance, é apresentado constantemente como plurilíngue³⁶¹, parasita simbiótico poliédrico amorfo³⁶², ameboide³⁶³, gramatofágico³⁶⁴. A partir dessas noções, é encarado como entidade narrativa que, para narrar e narrando, utiliza como alimento (modelo, caixa de ressonância) os mais variados recursos expressivos, linguagens, gêneros.

Seu caráter abrangente e essencialmente narrativo levou-o a ser teoricamente aproximado à poesia épica³⁶⁵. As distinções tampouco podem ser ignoradas, e a prosa, o individualismo (associado à ascensão da burguesia) e, gradualmente, suas mutações distinguem-no da épica e oferecem-no sempre inapreensível.

2

A deformação do mundo das viagens pende ao pictórico, ao visual, ao mundo aumentado ou diminuído, violentado em suas leis (aceitando-se ou não a verdade desta violência, que, entretanto, impreterivelmente espanta o destinatário das narrativas). As vias únicas e tortuosas do viandante são maravilhosamente povoadas.

³⁶¹ BAKHTIN, 1998, p. 73.

³⁶² CORTÁZAR, 1999, p. 212.

³⁶³ COUTINHO, 1987, p. 548.

³⁶⁴ BRANDÃO, 2005, p. 131.

³⁶⁵ BRANDÃO (2005, p. 30-31) nota a imprecisão do paralelo se em relação com poética de Aristóteles.

O caminho de Odisseu não se destaca tanto pela demora (que afetara também Agamêmnon) quanto por seus encontros. Aquela tem importância na *Odisseia*, dentre outras razões, pela mobilização da teumaquia, que, por sua vez, dá ensejo a narrativas exóticas como as do viajante aos feáceos. Polifemos, proteus, cilas... A viagem nos apresenta encantos e monstruosidades³⁶⁶. Seu relato é o momento de suspensão, ruptura, de um natural para a inserção do insólito – grotesco ou sublime.

Além de habitantes inusitados, o mundo das viagens porta locais inconcebíveis fora da narrativa, e o reino de velozes naus, se já fascinante como lugar do instigante cantar do aedo, torna-se terminantemente mágico ao ser vedado por alto monte, erguido por outro aedo e por um deus. As cidades ideais, a cidade das aves, os mundos dos mortos... O mapa do viajante é miragem tão intrigante quanto as fábulas portuárias a nós trazidas de distantes países, as quais apreciamos em suspensão.

Mesmo os deuses contemplam maravilhados Argos erguida ao ar e conduzida pelas nereidas³⁶⁷ em uma “facécia de donzelas”, em um jogo de enlevo.

A literatura ilumina o invisível.

B

A contemplação do admirável mantém-se na “[...] *narrativa de ficção em prosa*, [...]”³⁶⁸, sendo a corte dos feáceos substituída pelo leitor das aventuras de um asno.

Os protagonistas de Luciano e de Apuleio também se movimentam em um mundo de que mesmo a magia e a metamorfose, por espantosas que sejam, fazem parte. O evento singular é o foco dessas obras³⁶⁹, estendendo-se a segunda em narrativas e narrativas, eventos e eventos, notáveis. O porquê das ações ainda não interessa como tema essencial³⁷⁰, e a casualidade vem justificá-las³⁷¹. Estamos longe das tentativas ávidas, em Dostoiévski, por minuciosa elucidação da vida anímica, ou do operoso desenvolvimento de Hans Castorp em um mundo de mil camadas. O contar a aventura é o que importa.

³⁶⁶ Mesmo que toda a *Odisseia*, mesmo Ítaca com sua gruta de ninfas, esteja envolta pelo surpreendente.

³⁶⁷ *Las argonáuticas*, IV, 930-981.

³⁶⁸ BRANDÃO, 2005, p. 65.

³⁶⁹ Mesmo os eventos da vida privada; veja-se: BAKHTIN, 1998, p. 244-245.

³⁷⁰ Mesmo, naturalmente, que influenciem na trama: cite-se a curiosidade do protagonista de Apuleio. Na épica, recorde-se a fúria (de seus motivos) como motivo do canto (este finalizado após a volta definitiva de Aquiles à guerra).

³⁷¹ A motivação dos eventos é, em grande parte, a casualidade: “A morte de Heitor e o destino de Édipo não dependem da *Týkhe*, pois são regulados pelos planos de deuses e poetas. Pelo menos é isso que estes querem dar a entender a seus leitores. Já a metamorfose de Lúcio deve-se apenas a uma confusão de frascos, planejada por ninguém.” (BRANDÃO, 2005, p. 222). Quanto ao romance grego, veja-se: BAKHTIN, 1998, p. 220.

O romance antigo, já com traços modernos de dissolução de uma tradição³⁷², envolve o leitor em suas representações dos próprios mecanismos e dos modelos que absorve³⁷³. Torna-se, em certa medida, narrativa de si durante o enredar histórias aprazíveis e curiosas que seduzem o leitor e o imergem em si mesmas; e continuam a seduzi-lo, desde as molduras de narrativas até estas inúmeras que nelas se enquadram³⁷⁴.

3

Odisseu busca seu ambiente familiar, conhecido, e os pretendentes de Penélope são tão nocivos ao passado e retorno desejados quanto monstros marinhos antropofágicos. A viagem ganha *um* sentido no confronto com o ponto de partida (muitas vezes, o de chegada), como a exploração da fronteira entre duas naturezas – uma deformada em relação à outra. Enquanto os eventos romanescos de transformação em animal põem este em envolvente, ao leitor, paralelo com o aspecto humano³⁷⁵, a viagem lança mão de parelhas semelhantes.

O pensamento, o narrar, o sexo, a política, os costumes, todo componente da esfera humana pode ter, em uma terra longínqua, seu correspondente distorcido. Os povos vários que o peregrino conheceu, além de deleite exótico, proporcionam ao espectador a oportunidade de notar, por uma perspectiva inabitual, a própria realidade, de refleti-la.

Esse ângulo pode ser sugerido pelo distanciamento sideral de viagens aéreas. *Icaromenipo* torna telescopicamente a cidade terrestre em um formigueiro (e o homem em uma formiga)³⁷⁶. A mitologia de Luciano em *Das narrativas verdadeiras* torna o eclipse o resultado da guerra entre heliotas e selenitas³⁷⁷ e literal a expressão “barriga da perna”³⁷⁸. A Terra, em *Cyrano de Bergerac*, torna-se lua da Lua. Esse “tornar-se” é

³⁷² Brandão (2005, p. 207 e ss.) classifica-o como “pós-classico”, acentuando o “pós” como marca de “[...] uma dissolução das tendências consagradas.” (BRANDÃO, 2005, p. 212), seja pela prosa, pelo experimentalismo ou pela mistura de gêneros (principalmente história e epopeia) e processos miméticos. Ainda sobre o assunto: “[...] os romances gregos [...] quando merecem ou justificam o nome já trazem – em formas embrionárias e com todas as características culturais, sociais e estilísticas de suas épocas – aquelas características de modernização, para bem e para mal, e de ambivalência que definem o verdadeiro romance [...]” (MAGRIS, 2009, p. 3).

³⁷³ O plurilinguismo de Bakhtin, essência romanescas para o autor, é, em resumo, “[...] o discurso de outrem na linguagem de outrem, [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 127), um lançar luz de uma linguagem em outra, assimilando-a.

Sobre o diálogo com gêneros e o representar a mimese do narrador, veja-se: BRANDÃO, 2005, p. 141.

³⁷⁴ Sobre o uso dessas molduras na história das narrativas, veja-se: CALVINO, 2006a, p. 280.

³⁷⁵ Brandão afirma que a exploração dessas naturezas por Luciano e Apuleio visa “[...] pôr em causa justamente essas fronteiras entre naturezas em princípio tão diversas.” (BRANDÃO, 2011, p. 63). Logo em seguida remete ao episódio de Circe.

³⁷⁶ LUCIANO, 1988-2008, p. 423.

³⁷⁷ LUCIANO, 2008, p. 12.

³⁷⁸ LUCIANO, 2008, p. 13.

parte do jogo de deslocamento entre elementos reais e imaginários, jogo que propende à paródia e ao riso do que tantas vezes é tomado a sério³⁷⁹: a filosofia, a religião, a história. Toda a retórica sobre bípedes é dobrada à retórica de quadrúpedes...

Também por catábases ou símiles, etapa comum à viagem, a “realidade” se deforma em “aparência” frente ao mundo do imutável, do eterno e, por tanto, do “verdadeiro”. Na Ilha dos Bem-Aventurados, Homero fala, desmentindo gramáticos, comentadores e boatos, acerca de seu nome, origem e questões sobre sua obra³⁸⁰. As verdadeiras causas por trás de acontecimentos históricos mostram, na ilha dos necromantes de Glubbdubdrib, o gênero de infâmias que levarão Gulliver (após vê-las tantas em outros locais) à definitiva misantropia.

Iluminando o que não há, a literatura evidencia o que há.

C

Ocupam e percorrem o mundo cavaleiros heroicos, buscando realizar aventuras ou, por estas, transpassar as aparências e alcançar, em um acúmulo de peripécias, a sagrada verdade do Graal³⁸¹. O acontecimento (aparentemente) fortuito está demarcado por um plano divino que o explica. Há que se seguirem as leis escritas em um livro³⁸². O macrocosmo de bosques e florestas é agora lugar de provação do homem em resposta a uma lei extramundana: deles Galaaz, como um asceta, deve sair imaculado e neles Lancelote, por um ermitão, entender o significado oculto de seus sonhos.

Traduzidos e prosificados os cantares de uma língua a outra, imiscuído conteúdo pagão em cálice cristão³⁸³, misturadas lendas e interpretações místicas e proféticas, conserva-se completamente maravilhoso³⁸⁴ o mundo em que perambula o cavaleiro. Por mares e campos encantados, prossegue a aventura épica do homem, homem ainda singular, ainda herói – agora sob a graça de Deus.

³⁷⁹ Sobre Luciano, em artigo que compara *Das narrativas verdadeiras a Viagem à lua*: “Declarando o narrador que tratará apenas das coisas que lhe pareceram novas e bizarras (*kainà kai parádoxa*), seu relato inscreve-se no contexto das paradoxografias, ou seja, a descrição daquilo que ultrapassa a opinião comum (*dóxa*), com dois interesses: de um lado, acredito, o mero exercício ficcional, que rompe os limites da verossimilhança; de outro, o desejo de, num registro cômico, proceder também a uma sorte de ficcionalização dos relatos de historiadores e, sobretudo, das doutrinas dos filósofos.” (BRANDÃO, 2007, p. 204).

³⁸⁰ LUCIANO, 2008, p. 28.

³⁸¹ Sobre a busca dos cavaleiros, veja-se: MEGALE, 2008, p. 13.

³⁸² “Desde suas primeiras páginas, o primeiro romance de cavalaria da Espanha parece querer nos advertir de que todo livro de cavalaria pressupõe um livro de cavalaria precedente, necessário para que o herói se torne cavaleiro.” (CALVINO, 2007, p. 62).

³⁸³ Sobre tradições cristã e pagã e a aventura na medievallidade, veja-se: “I cavalieri del Graal” (CALVINO, 2002a, p. 175-180).

³⁸⁴ “O inesperado é esperado e só se espera o inesperado. O mundo inteiro limita-se à categoria do ‘de repente’, à categoria do acaso maravilhoso e inesperado.” (BAKHTIN, 1998, p. 269).

4

A viagem da criação prossegue, apresentando o que se conhece e o que se pode conhecer. Por seu mundo dos mortos, Dante descreve uma saída para a pessoal, e simultaneamente comum³⁸⁵, selva escura. Das imagens horrendas e elevadas, ao leitor tão extasiantes quanto admoestadoras, extraímos os sentidos de um mundo incontestável pelos quais nos guiar.

A viagem fantasiosa para além deste oceano traz a nosso continente o utópico. Um paradigma de ambicionada existência (social, erótica, ontológica) é sugerido pelo não-lugar, este alcançável – eis o navegante a falar-nos “seriamente” de todos os detalhes daquela mítica ilha, e o escriba dessas aventuras a contestar “seriamente” a plausibilidade do contado por Rafael Hitlodeu – apenas teoricamente.

Nos Reinos de cristal, líquidos e mansos³⁸⁶, descobrem os aventureiros (e junto a eles os receptores do relato) os prazeres prometidos ao herói, àquele que busca fama e glória por feitos excepcionais. Mesmo que de existência somente imaginária, a promessa desse reino perfeito, de facilidades e gozo infinitos, instiga alguma mobilização por sua busca. Ambicionamos ocultar por luzes as sombras da caverna.

Além do viço da Ilha dos Bem-Aventurados, que permanece desde a Antiguidade (aromas, músicas, bebidas em abundância³⁸⁷), a referida verdade é seu fruto natural. Estamos diante de algo leve e impalpável como sombras ou luz, um ideal almejado e impossível em vida, que, contudo, nos inclina à sua procura (por medo de um inferno de punições ou por anseio por delícias).

Iluminando o que não há, a literatura insinua o que deveria haver.

D

O mundo está abandonado. Sobre os descampados espanhóis movimentam-se unicamente homens e animais. O deus que deveria haver parece ter renunciado a sua criação³⁸⁸, e as aventuras heroicas limitam-se aos romances de cavalaria³⁸⁹. Quando o homem busca aventurar-se, imaginando seu quintal explicado segundo a lei de um livro,

³⁸⁵ Propondo-se falar do “O romance de cavalaria”, Bakhtin (1998, p. 268-274) detém-se na desintegração de seu cronotopo e em seu ressurgimento parcial em Dante, marcada a obra deste pela simultaneidade temporal de todos os sucessos da existência. Tudo se erige em um plano vertical, e a alma, guiada por uma lei superior atemporal, deve direcionar-se ao alto.

³⁸⁶ “No Reino de cristal, líquido e manso” (*Os lusíadas*, IX, 19).

³⁸⁷ Sobre a bem-aventurança, veja-se: SANO, 2008, 147-154.

³⁸⁸ “Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separara o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo.” (KUNDERA, 2009, p. 13-14).

³⁸⁹ “[...] talvez a cavalaria não tenha nunca existido antes dos livros [...] ou só existiu nos livros.” (CALVINO, 2007, p. 62).

volta à casa sem dentes, alquebrado. O “repouso coletivo”, lírico, ante um mundo exteriorizado contrapõe-se à “aventura individual”, reflexiva, em um mundo interior intelectualizado: não contemplamos e cantamos o oceano; nele eu me arrisco, emudecendo³⁹⁰.

Agir motivados pela certeza de uma lei inviolável só pode ser cômico em uma paródia a essa ação; à aparência de casualidade que alguns discursos emprestam aos acontecimentos; ao próprio narrar das desgraças de uma vida insondável e caótica. Tanto a lei dos livros maravilhosos quanto as leis da organização casual da narrativa são incendiadas em uma (talvez infinda) fogueira de mentira, e nos atrai o olho esse celofane vermelho. No caminho sem rumo, Jacques interrompe continuamente o conto³⁹¹.

É ainda invulgar o cavaleiro da triste figura. Mas triste em suas imprevistas e incontáveis empresas. Na taberna, lemos-lhe a história, dormimos, e voltamos a nosso cotidiano de poeira.

O homem – mais que passar a ocupar o centro do palco do romance – lança sobre si a luz do holofote³⁹² a partir de nova posição, *ressaltando* esta suas relatividades, suas infinitas e interruptas totalidades³⁹³. Persiste em, de modo progressivamente mais detalhado, contar a si e à existência estratificada que o rodeia e preenche.

5

Italo Calvino enfatiza a trajetória como modelo narrativo: “Seguir um percurso do início até o fim dá uma especial satisfação tanto na vida quanto na literatura (a viagem como estrutura narrativa), [...]”³⁹⁴. Para escapar a aporias no meio do caminho desta vida, encontramos, pela viagem/literatura/narrativa, novas vias, que nos conduzem à retomada de algo perdido ou a uma descoberta. O imberbe príncipe, após viajar e escutar narrações de viagens, volta ao lar e auxilia o rei na retomada do trono.

O homem, desde o primeiro cantar da musa, fora sempre visado pelo holofote. Sempre múltiplo como Odisseu, os mil episódios de seu itinerário são instrumentos para a visualização (mesmo que curva como o pensar do multifacetado), *ao fim da mirada*,

³⁹⁰ Sobre esses conceitos relacionais entre épica e romance, veja-se: BENJAMIN, 1987, p. 54-60.

³⁹¹ Sobre o mundo ilimitado aberto após a ausência do divino, veja-se: KUNDERA, 2009, p. 15.

³⁹² “Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo.” (BENJAMIN, 1987, p. 54).

³⁹³ “Enquanto modelo desse mundo, baseado na relatividade e na ambiguidade das coisas humanas, o romance é incompatível com o universo totalitário.” (KUNDERA, 2009, p. 20).

³⁹⁴ CALVINO, 2010, p. 26.

da própria natureza e do que nela há de torpe. A lente da narrativa, por Lilibute e Brobdingnag, mostra nossa pequenez, se longe, e nossa fealdade, se perto; a ironia alcança as impraticáveis experiências acadêmicas de Lagado. Só, por fim, uma fantástica mirada, completamente oposta à nossa, que nos coloque como bestas ante criaturas, a priori, irracionais, revela fatalmente aquela torpeza.

O percurso também pode levar à resignação ante um mundo repleto de acidentes cruéis. Assim, mesmo uma narrativa ocupada com o discutir ou demonstrar o despropósito de uma realidade direciona-se ao posicionamento humano nesta: “[...] devemos cultivar nosso jardim.”³⁹⁵

O viajante ainda *busca*: saber o destino de um retorno, adquirir um velo de ouro, descansar o leitor e descobrir mundos, salvar sua alma, propagar a ideia de uma sociedade justa, criticar o intolerável.

Iluminando o que há, a literatura afirma o que não deveria haver.

E

A aventura continua a desenrolar-se no mundo, e o desejo por controle, ou impressão de controle, do agir leva-nos a ler romances. O conde, com riquezas e mistérios, tenta, como um nune, governar seu destino e o de próximos. Mesmo, contudo, servindo de providência, algo escapa ao homem. Mesmo na literatura, o fim é esperado como desconhecido.

Está sob luzes a ação no mundo intempestivo. E o porquê da ação. Além do agir de Aquiles, traçam-se suas motivações³⁹⁶. E das razões vingativas de Edmond Dantès o romance passa ao intimismo de fusão bioliterária do artista quando jovem, que fantasia recusar a uva moscatel oferecida por Mercedes. A história do romance é um estudo do homem, de suas grandes questões³⁹⁷, sentimentos, digladiações: Tchítchicov comprando almas de almas avaras, K. frente a um tribunal imperscrutável, Giovanni Drogo esperando indefinidamente o que fazer no forte Bastiani...

Não o homem singular, mas o singular do homem e comum aos homens é seu tema. Contudo, não se limitando o romance, por sua essência múltipla, a um ponto, ainda seu viés narrativo ergue-se das especulações da psique e mostra-o como narrativa

³⁹⁵ VOLTAIRE, [19--], p. 186.

³⁹⁶ “O romance focaliza problemas de sempre com uma intenção nova e especial: conhecer e apoderar-se do comportamento psicológico humano, e narra isto, precisamente isto, em vez de as consequências fáticas de tal comportamento. As perguntas que indagam como é possível a cólera de Aquiles começam a ser respondidas, e cada romance representa ou almeja uma nova contribuição ao conhecimento do mundo subjetivo; [...]” (CORTÁZAR, 1999, p. 209).

Também sobre o “desvelar” a ação pelo romance, veja-se: KUNDERA, 2009, p. 60.

³⁹⁷ Sobre essa acepção de história do romance, veja-se: KUNDERA, 2009, p. 21.

de um evento único. A pretensão de englobar a vida em uma vulgar série de regras impostas a si mesmo encontra seu contraponto na paixão despertada pelo jogo do minucioso e miraculoso artista. Gaspard Winckler pensou em tudo. A obra literária compreende do mais banal descer para deixar o lixo ao mais sublime mistério da existência³⁹⁸.

O espectador não esquece a história contada na ilha, ou lida durante o dia ou de noite na taberna ou em casa. O romance levanta questões que se direcionam diretamente ao público, e, em seu jogo de vários atrativos, o assombra.

6F

Também pelo homem é a viagem. Não só é notável a ilha dos lotófagos como as *minuntiae*³⁹⁹ e a nudez dos corações por baixo de disfarces⁴⁰⁰ observadas por Yorick. O viajante passa a conhecer o espírito de um povo pela grandeza da metáfora verificável em um aposento contíguo.

Telêmaco traçou seu arco aventuroso pelo mundo e como Dedalus imergiu em uma interminável queda em si⁴⁰¹.

A literatura ilumina o homem.

Como *Uma viagem sentimental*, *As cidades invisíveis* é um curioso ponto de encontro da tradição de viagem com a romanesca. Enquanto diálogo com a de viagem, traz à tona, insistentemente, a visualidade, o fantástico, a utopia, o confronto do homem com seu mundo, com suas ruínas, o riso da realidade, a morte como contraponto; enquanto diálogo com a de romances, mantém o apresentar o mundo e o homem por um prisma plural (que prolifera perspectivas) e por uma linguagem que descortina paradoxos e ambiguidades.

Calvino escreve: “Como o romance advogara para si funções de tantos gêneros literários, assim agora redistribui as suas funções [...]”⁴⁰². Falava então do futuro do romance e de formas breves de narrar, concentrando-se, “comprimindo-se” aspectos de uma tradição extensa muitas vezes prolixa pela sua análise (dentre outros assuntos) da alma. O literato, em *As cidades invisíveis*, destitui da viagem boa parte da narrativa

³⁹⁸ Sobre a arte como representação de um evento único, veja-se o prefácio de Schwob (2011) à sua obra *Vidas imaginárias*.

³⁹⁹ STERNE, [19--], p. 61.

⁴⁰⁰ STERNE, [19--], p. 91.

⁴⁰¹ Sobre a inapreensível atomização do presente perpetrada por Joyce, veja-se: KUNDERA, 2009, p. 30-31.

⁴⁰² “Come il romanzo aveva avvocato a sé funzioni di tanti generi letterari, così ora ridistribuisce le sue funzioni [...]” (Calvino, 2002a, p. 27). Veja-se: Nota de rodapé 95.

(dando desta apenas indícios do viajante que chega e que vai ou fica), do transcurso (ficando este aberto à complementação do leitor); destaca os mundos maravilhosos *descritos* pelo embaixador. E a tradição romanesca, nesse desnudamento do “deslocar-se”, encontra mais um modo de expressar e pensar a realidade, detido, pausado, não contínuo e descontínuo.

A literatura e a viagem continuam a contar o curioso, do mundo e do homem, perseguido por Homero. Luciano enquadrara e deformara em sua peripécia verdadeira gêneros e discursos conhecidos, ironizando, rindo como o fará Swift, Cervantes, Diderot. Calvino, por uma obra de gênero singular, mantém a maravilhosa análise – própria à arte, à viagem e ao romance – pela deformação, por vezes surrealista⁴⁰³, do real.

A palavra ilumina o que há de visível no invisível.

⁴⁰³ Sobre o surrealismo em *As cidades invisíveis*, veja-se: PASOLINI, 1993, p. 165 (comentado à Nota de rodapé 20).

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: inferno** / Tradução: Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- APOLONIO. **Las argonáuticas** / Traducción: Máximo Brioso Sánchez. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- APULEIO, Lúcio. **O asno de ouro** / Tradução: Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance** / Tradução: Homero Freitas de Andrade; Aurora Fornoni Bernardini; Augusto Góes Júnior; José Pereira Júnior; Helena Spryndis Nazário. 4ª ed. São Paulo: UNESP, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: **Sobre a modernidade** / Tradução: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- . “O público moderno e a fotografia” / Tradução: Ronaldo Entler. In: ENTLER, Ronaldo. “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia.”. **Facom**. São Paulo: FAAP, n. 7, p. 4-14, 1º semestre de 2007. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf. Acesso: 03/03/2014; 11h01min.
- . **Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris** / Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.
- BENJAMIN, Walter. “A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** / Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas v. 1)
- . **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** / Tradução: Hemerson Alves Baptista; José Carlos Martins Barbosa. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Obras escolhidas v. 3)
- BERARDINELLI, Alfonso. “Calvino moralista: ou, como permanecer sãos depois do fim do mundo” / Tradução: Maria Betânia Amoroso. **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, n. 54, p. 97-113, jul. 1999. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/88/20080627_calvino_moralista.pdf. Acesso: 24/10/2013; 19h30min.
- BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à lua** / Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007.
- BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade** / Tradução: Ana Maria L. Ioriatti; Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. “Bertrand Russel”. In: **Sobre a amizade e outros diálogos** / Tradução: John Lionel O’Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

—. “Cyrano de Bergerac e a tradição luciânica”. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à lua**. São Paulo: Globo, 2007.

—. “Mente humana em corpo bestial”. **Aletria**. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, v. 21, n. 3, p. 63-73, set./dez. 2011.

CALVINO, Italo. **A especulação imobiliária** / Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

—. **As cidades invisíveis** / Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

—. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade / Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

—. **A trilha dos ninhos de aranha** / Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

—. **Coleção de areia** / Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

—. **Eremita em Paris**: páginas autobiográficas / Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

—. **Le città invisibili**. Milano: Mondadori, 1993.

—. **Lettere 1940-1985** / A cura di Luca Baranelli. Milano: Mondadori, 2001.

—. **Mondo scritto e mondo non scritto**. Milano: Mondadori, 2002a.

—. “Nota 1960”. In: —. **I nostri antenati**. Milano: Mondadori, 1996a.

—. **O barão nas árvores** / Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

—. **O cavaleiro inexistente** / Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

—. **O dia de um escrutinador** / Tradução: Roberta Barni. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

—. “Presentazione”. In: —. **Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino**: con una scelta del poema. Milano: Mondadori, 1995.

—. **O visconde partido ao meio** / Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

—. **Por que ler os clássicos** / Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

—. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas** / Tradução: Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

—. **Se um viajante numa noite de inverno** / Tradução: Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha** / Tradução: Visconde de Castilho e Azevedo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

CONRAD, Joseph. **O coração das trevas** / Tradução: Albino Poli Jr.. Porto Alegre: L&PM, 2010.

CORTÁZAR, Julio. “Notas sobre o romance contemporâneo”. —. In: **Obra crítica** / Tradução: Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2.

—. “Situação do romance.”. —.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

COUTINHO, Afrânio. “Romance – Gênero amebóide”. In: —. **Crítica e teoria literária**. Fortaleza; Rio de Janeiro: Edições UFC – PROED; Tempo Brasileiro, 1987.

DELACAMPAGNE, Christian. “Italo Calvino”. In: **Entrevistas do Le Monde: literatura** / Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Ática, 1990.

DIDEROT, Denis. **Jacques, o fatalista, e seu amo** / Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GADDA, Carlo Emilio. **Aquela confusão louca da via Merulana** / Tradução: Homero Freitas de Andrade; Aurora Fornoni Bernardini. Rio de Janeiro: Record, 1982.

GASSET, José Ortega y. **Meditações do Quixote** / Tradução: Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.

GUERINI, Andréia. **Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi**. Florianópolis; São Paulo: UFUSC/PGET, EDUSP, 2007.

HOMERO. **Odisseia** / Tradução: Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2007. v. 1, 2, 3.

HOUAISS, Antônio. “Apresentação”. In: JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime** / Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOYCE, James. **Dublinenses** / Tradução: Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

— . **Retrato do artista quando jovem** / Tradução: José Geraldo Viana. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance** / Tradução: Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEOPARDI, Giacomo. “Opúsculos morais” / Tradução: Vilma Barreto Souza. In: — . **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

LUCIANO. “Das narrativas verdadeiras” / Tradução: Lucia Sano. In: SANO, Lucia. Das narrativas verdadeiras, **de Luciano de Samósata**: tradução, notas e estudo. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19012009-160813/pt-br.php>. Acesso: 03/06/2012; 19h31min.

— . **Eu, Lúcio**: memórias de um burro / Tradução: Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, 1992.

— . “Icaromenipo o Por encima de las nubes”. In: — . **Obras, tomo 1** / Traducción: Andrés Espinosa Alarcón. Madrid: Gredos, 1988-2008.

LÚKACS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica / Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAGRIS, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. 2009. Disponível em: http://www.cosacnaify.com.br/pdf_romance/romance_claudio.pdf. Acesso: 09/09/2013; 20h54min.

MANZONI, Alessandro. **Os noivos**: Tradução: Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]a.

MANZONI, Alexandre. **Os noivos** / Tradução: Raul de Polilo. Porto Alegre; Rio de Janeiro; São Paulo: W. M. Jackson, [19--]b. v. I, II.

MORE, Thomas. **Utopia** / Tradução: Jefferson Luiz Camargo; Marcelo Brandão Cipolla. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. **Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino**. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-746JEN>. Acesso: 17/08/2013; 10h04min.

PASOLINI, Pier Paolo. “Postfazione”. In: CALVINO, Italo. **Le città invisibili**. Milano: Mondadori, 1993.

PAVESE, Cesare. “A trilha dos ninhos de aranha” / Tradução: Vanina Carrara Sigris. In: SIGRIST, Vanina Carrara. **As fábulas na trilha de Italo Calvino**. Dissertação de mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=vtls000414080>. Acesso: 23/10/2013; 21h01min.

PEREC, Georges. **A vida modo de usar: romances** / Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PETRÔNIO. **Satyricon** / Tradução: Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PLATÃO. **A república** / Tradução: Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

POLO, Marco. **O livro das maravilhas** / Tradução: Elói Braga Júnior. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SANO, Lucia. Das narrativas verdadeiras, **de Luciano de Samósata**: tradução, notas e estudo. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19012009-160813/pt-br.php>. Acesso: 03/06/2012; 19h31min.

SANTIAGO, Maria Magda de Lima. **Aspectos da subjetividade contemporânea na análise de temas, figuras e isotopias do livro As cidades invisíveis, de Ítalo Calvino**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/AIRR-7DJHK6/1/mariamagda_limasantiago_diss.pdf. Acesso: 20/04/2014; 21h20min.

SCHWOB, Marcel. “Prefácio” / Tradução: Dorothée de Bruchard. In: —. **A cruzada das crianças; Vidas imaginárias**. São Paulo: Hedra, 2011.

SIGRIST, Vanina Carrara. **As fábulas na trilha de Italo Calvino**. Dissertação de mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=vtls000414080>. Acesso: 23/10/2013; 21h01min.

STERNE, Laurence. **Uma viagem sentimental: através da França e Itália** / Tradução: Anna Maria Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver** / Tradução: Octavio Mendes Cajado. Rio de Janeiro, São Paulo: Ediouro, Publifolha, 1998.

VIEIRA, Priscilla Malfatti. **Se um viajante numa noite de inverno: o romanesco e o ensaísmo em Italo Calvino**. Dissertação de Mestrado – Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000478327>. Acesso: 23/10/2013; 21h05min.

VILLA, Dirceu. “Baudelaire, L’homme des foules”. In: BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris**. São Paulo: Hedra, 2011.

VOLTAIRE. “Cândido ou o Optimismo”. In: —. **Contos e novelas** / Tradução: Mário Quintana. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

—. “Micrômegas: história filosófica”. —.

YERASIMOS, Stéphane. “Sob os olhos do Ocidente”. In: POLO, Marco. **O livro das maravilhas** / Tradução: Elói Braga Júnior. Porto Alegre: L&PM, 1999.