

Bruna Fontes Ferraz

*Sapore, Sapere:*

Por uma Poética dos Cinco Sentidos em Italo Calvino

Belo Horizonte

2018

Bruna Fontes Ferraz

*Sapore, Sapere:*

Por uma Poética dos Cinco Sentidos em Italo Calvino

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

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

Belo Horizonte

2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C168s.Yf-s Ferraz, Bruna Fontes.  
*Sapore, Sapere* [manuscrito] : por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino / Bruna Fontes Ferraz. – 2018. 224 f., enc.

Orientador: Georg Otte.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas

Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 216-223.

Anexos: f. 224.

1. Calvino, Italo, 1923-1985. – Sob o sol jaguar – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção italiana – História e crítica – Teses. 3. Sentidos e sensações na literatura – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Otte, Georg. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 853.912



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



UFMG

Tese intitulada *Sapere, Sapere: por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino*, de autoria da Doutoranda BRUNA FONTES FERRAZ, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

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

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

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia - CEFET/MG

Profa. Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira - UFMT

p/ Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez  
Diretora da Faculdade de Letras da UFMG

Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 2018.

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Georg Otte, agradeço pela leitura atenciosa, pelas inestimáveis considerações e pelo compartilhamento generoso de saberes.

Aos professores Wander Melo Miranda e Roberto Said, pelas orientações quando do exame de qualificação.

À professora Anna Palma, pelo diálogo receptivo, pela intermediação entre a língua portuguesa e a língua italiana. *Grazie di cuore!*

A Tiago Pissolati, pelas sugestões de leitura e pelas preciosas contribuições.

À Ivana Gund, pelo afeto e apoio, trilhando juntamente comigo o longo caminho desta pesquisa.

Aos amigos, Bianka e Wilmar, pelas palavras inspiradoras, pela carinhosa amizade.

À Ana Carolina Baracho, pelos momentos de alegres conversas, pelo estímulo apaixonado à leitura da Psicanálise.

Ao Rodrigo, meu amor, pela escuta acolhedora e pelo refúgio.

À minha mãe, que me ensinou a importância de temperar a vida com fé, amor e dedicação.

Registro que esta tese contou com o financiamento da CAPES.

*Così ragionano gli uccelli, o almeno così ragiona, immaginandosi uccello, il signor Palomar. “Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, – conclude, – ci si può spingere a cercare quel che c’è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile”.*

*Italo Calvino*

## Resumo

Ao comentar sobre o livro que estava escrevendo que abordaria os cinco sentidos, Italo Calvino afirmou que o homem contemporâneo havia perdido o uso deles. Esse livro, que veio a ser publicado postumamente com o título de *Sob o sol jaguar*, suscitou reflexões que nortearam este trabalho em seu propósito de investigar a relação entre os cinco sentidos e a linguagem na obra do escritor italiano. A partir de indagações sobre a possível atrofia dos sentidos e o declínio da experiência no homem moderno, problematiza-se se a linguagem tornaria o homem insensível aos estímulos externos, ou se ela permitiria que as experiências sensíveis se tornassem acessíveis a ele. A palavra, ao criar um universo sensível à parte, pautado na ausência do referente, não nos deixaria esquecer o ausente, complementando-o com sua força conotativa. Assim, tanto os objetos quanto os signos que os representam podem exercer uma ação física sobre o nosso corpo: uma palavra pode estimular sentidos e despertar memórias; ficamos literalmente tocados por um texto. Para alcançar essa sensação de concretude, para que a palavra evoque seu referente, tornando-se um vestígio dele, a linguagem deve ser usada com precisão, buscando descrever uma gama de sensações. Calvino, o escritor míope, escrevia do fundo do opaco, completando as partes obscuras e nebulosas com sua imaginação. Ampliando as perspectivas que associam o escritor italiano a uma vertente mais intelectualista e racionalista, procura-se evidenciar o lado sensorial de alguns textos de Calvino, o qual também exercitou uma linguagem sensível, recorrendo aos cinco sentidos, ao *sapore* do mundo, para alcançar múltiplos saberes.

**Palavras-chave:** Cinco sentidos; Linguagem sensível; Italo Calvino.

## Abstract

When Italo Calvino commented on the book he was writing that would approach the five senses, he stated that contemporary man had lost their usages. Such book, that came to be posthumously published with the title *Under the jaguar sun*, brought about reflections that guided this research in its purpose of investigating the relation between language and five senses in the work of the Italian writer. Looking into the possible withering of senses and the decline of experience in modern man, we hereby inquire if language would turn man sensitive to external stimuli, or if it would allow sensuous experiences to become accessible to them. Words, in creating universes of senses regulated by the absence of the referent, would not let us forget the absent, therefore complementing it with their connotative force. Hence, both objects and the signs that represent them may exert physical action over our body: a word may stimulate senses and awake memories; we are literally touched by a text. In order to reach this sensation of concreteness, in order for the word to invoke its referent and also become its vestige, language must be used with precision, seeking to describe a range of sensations. Calvino, the short-sighted writer, wrote from the bottom of the opaque, filling in the nebulous and obscure portions with his imagination. Broadening critical perspectives that associate the Italian writer to a more intellectualist and rationalist line of thought, our aim is to foreground the sensorial side of some of the writings of Calvino, who also exercised with a sensitive language, resorting to the five senses, to the *sapore* of the world, in order to reach multiple *saperi*.

**Keywords:** Five senses; Sensitive language; Italo Calvino.



## Riassunto

Nel commentare il libro che stava scrivendo e che avrebbe trattato dei cinque sensi, Italo Calvino affermò che l'uomo contemporaneo ne aveva perso l'uso. Questo libro, pubblicato postumo con il titolo *Sotto il sole giaguaro*, ha suscitato quelle riflessioni che hanno poi guidato il presente lavoro, nel suo proposito di investigare la relazione fra i cinque sensi e il linguaggio nell'opera dello scrittore italiano. A partire dalle indagini sulla possibile atrofia dei sensi e sul declino dell'esperienza nell'uomo moderno, si problematizza se il linguaggio avrebbe trasformato l'uomo in un essere insensibile agli stimoli esterni, o se invece gli avrebbe permesso l'accesso alle esperienze sensibili. La parola, nel creare un universo sensibile a parte fondato sull'assenza del referente, non ci permetterebbe infatti di dimenticare ciò che è assente, completandolo con la sua forza connotativa. Così, tanto gli oggetti quanto i segni che li rappresentano possono esercitare un'azione fisica sul nostro corpo: una parola può stimolare sensi e destare memorie; siamo letteralmente toccati da un testo. Per raggiungere questa sensazione di concretezza, affinché la parola evochi il suo referente, diventandone il vestigio, il linguaggio deve essere usato con precisione, cercando di descrivere una gamma di sensazioni. Calvino, lo scrittore miope, scriveva dal fondo dell'opaco, completando le parti oscure e nebulose con la sua immaginazione. Ampliando le prospettive che accomunano lo scrittore italiano a un aspetto più intellettualista e razionalista, cerchiamo di evidenziare il lato sensoriale di alcuni testi di Calvino, il quale a sua volta mise in pratica un linguaggio sensibile, ricorrendo ai cinque sensi, al *sapore* del mondo, per raggiungere multipli saperi.

**Parole-chiave:** Cinque Sensi; Linguaggio Sensibile; Italo Calvino.

## Lista de Imagens

Figura 1 – CALVINO. <i>L' autoritratto "Un vagabondo"</i> . Desenho. ....	99
Figura 2 – CREMONINI. <i>Dalla finestra</i> . 1979-1983. Pastel on paper, 30 x 40 cm. ....	124
Figura 3 – CALVINO. <i>Lista manuscrita de livros por escrever que cobre o período de 1978-1985</i> . Manuscrito. ....	126
Figura 4 – DÜRER. <i>Desenho de uma mulher reclinada</i> . Xilografia, 1525. ....	187

## Sumário

Uma cena, um debate, um confronto sobre a língua italiana.....	11
1 A boca de Calvino .....	22
1.1 A boca voraz.....	30
1.2 A boca tagarela .....	45
1.3 A boca tácita .....	59
2 As cidades de Italo Calvino: corpo, experiência, choque.....	74
2.1 Herdeiros da ruína .....	84
2.2 À sombra do pai.....	95
2.3 Vivências na cidade .....	107
3 As memórias difíceis .....	121
3.1 Lembrar para sobreviver.....	130
3.2 Lembrar para escrever .....	143
3.3 Lembrar para esquecer.....	154
4 Lo sguardo di Calvino .....	165
4.1 Lo sguardo telescopico del signor Palomar .....	177
4.2 Lo sguardo microscopico del signor Mohole .....	191
4.3 Por um saber míope .....	200
Os sentidos do corpo, a sinestesia da linguagem.....	209
Referências .....	216
Anexo I.....	224

## Uma cena, um debate, um confronto sobre a língua italiana

Em 26 de dezembro de 1964, Pier Paolo Pasolini acendeu uma fervorosa discussão ao publicar o artigo “Nuove questioni linguistiche” pela revista *Rinascita*. Sempre polêmico, o escritor não hesitou em afirmar que “na Itália não existe uma língua nacional verdadeira e própria”,<sup>1</sup> pois, no contexto de então, a língua italiana cobria um corpo histórico-social fragmentário, constituído, sobretudo, pela burguesia. O italiano, herdeiro da literatura de Dante, Petrarca e Boccaccio,<sup>2</sup> haveria condenado, para Pasolini, os dialetos<sup>3</sup> ao ostracismo, suplantados pelo prestígio literário fiorentino. A língua italiana seria, assim, artificial ou pseudonacional, como insiste em nomear o escritor *romagnolo*, pois tanto a língua falada quanto a literária exprimiriam a realidade histórica da burguesia italiana.

Interessado, portanto, em investigar a relação dos escritores italianos do século XX com a língua, Pasolini observa que haveria três modos diversos de apropriação linguística, por meio do italiano médio (a língua da burguesia), de uma língua “alta” (hiperlinguística), ou por meio da língua italiana baixa, dialetal.<sup>4</sup> Para o autor, a maioria dos escritores italianos estaria nessa segunda corrente – a da língua “alta”, literária –, organizados conforme uma rígida hierarquia decrescente, que confluiria e se aproximaria do italiano médio.

Ao nível mais alto, estariam os poetas herméticos, aqueles que recusam aspectos sociais por razões intrínsecas à língua. Pasolini cita especificamente o hermetismo linguístico de Mario Luzi, ao qual poderíamos acrescentar também Eugenio Montale. Em seguida, o polêmico cineasta passaria aos escritores que poetizavam a realidade, cujo representante principal seria, a seu ver, Elio Vittorini. Aproximando-se cada vez mais do temido italiano

<sup>1</sup> PASOLINI. “Novas questões linguísticas”. In: *Diálogo com Pasolini*, p. 18.

<sup>2</sup> Com o fim do domínio político romano e de acordo com o substrato linguístico local, formaram-se inúmeros dialetos sob o domínio do latim vulgar, disseminados pela península italiana. Diante dessa profusão dialetal, a problematização de uma língua unificada iniciou-se no século XVI com a discussão sobre qual seria a verdadeira língua, aquela a ser adotada pelos escritores e poetas. Surgiram, nesse contexto, diversas correntes: uma defendia o florentino como língua unitária (obviamente o dialeto falado pelas pessoas cultas); uma segunda posição defendia a língua da corte; e a terceira, a de Pietro Bembo e vencedora, determinava que a língua a ser usada pelos literatos deveria ser a dos grandes escritores do século XIV: Dante, Petrarca e Boccaccio. O italiano nasceu, assim, como língua de cultura, praticada por uma pequena elite, enquanto a maior parte da população continuava a comunicar-se por meio dos dialetos, situação que se estendeu até a primeira metade do século XX. A difusão do italiano entre os falantes de dialetos iniciou-se, mais sistematicamente, a partir da segunda metade do século XX, como afirmara Pasolini, proporcionada, sobretudo, pela industrialização e urbanização, pelo serviço militar, pela burocracia e pela imprensa, sobretudo, o rádio, o cinema e a televisão.

<sup>3</sup> A presença dos dialetos na cultura italiana era particularmente importante para Pasolini, o qual visava à sua preservação e temia pelo seu desaparecimento. Ressalta-se que seu primeiro livro, publicado em 1942, era de poesias, escrito em friulano, o dialeto materno.

<sup>4</sup> Cf. PASOLINI. “Novas questões linguísticas”. In: *Diálogo com Pasolini*, p. 19-20.

médio, Pasolini elencaria os escritores Emilio Cecchi, o qual aceitaria a língua falada (exclusivamente o dialeto da Toscana, porém,) como preciosidade literária; Carlo Cassola e Giorgio Bassani, os quais adotariam a língua dos pais (naturalmente “burguesa”); e Alberto Moravia, acusado de adotar um comportamento paradoxal:

o desprezo pela condição burguesa, e a conseqüente e desapiedada crítica que é a tese de cada obra sua, junto com a aceitação da língua da burguesia como uma língua normal, como um instrumento neutro, como se ela não fosse historicamente produzida e elaborada justo por essa burguesia, mas tivesse sido encontrada na história como padrão.<sup>5</sup>

O tom pouco lisonjeiro de Pasolini atacaria, por fim, Italo Calvino, que, para o escritor *romagnolo*, seria como Moravia: ambos evitariam uma relação polêmica com o italiano médio. O cineasta afirma, nesse sentido, que a língua de Calvino era “uma aceitação da normalidade”, que ele assumia “sobre um reticulado de tipo europeu, especialmente francês: e tudo isso se faz possível pelo destaque irônico”.<sup>6</sup>

Pasolini parecia se posicionar contra uma língua culta e latinizada, inacessível ao povo simples e analfabeto, que se comunicava somente pela variedade dialetal. No entanto, ele observa, ainda em seu artigo “Nuove questioni linguistiche”, que, a partir dos anos 1960, a *koinè*<sup>7</sup> italiana, a linguagem comum, estaria passando por uma profunda modificação, no sentido da unidade e da nacionalização, fenômeno que instauraria definitivamente o italiano como língua nacional e culminaria com a erradicação dos dialetos. Pasolini constata que o italiano comum, cotidiano, estaria absorvendo a linguagem tecnológica da indústria cultural, da fala fortemente tecnicizada do Norte da Itália, acarretando em uma língua burocrática e maçante, cuja “expressividade perde o caráter próprio, se fossiliza, e torna-se totalmente comunicativa até o finalismo mais brutal”.<sup>8</sup>

O texto de Pasolini gerou muitas reações adversas, pelos rápidos julgamentos que fez de seus contemporâneos, por suas afirmações genéricas, baseadas, sobretudo, em suas próprias observações da sociedade italiana. Contra tais conclusões, muitos escritores italianos se pronunciaram, inclusive Italo Calvino, sobre quem Pasolini não havia excedido duas linhas.

<sup>5</sup> PASOLINI. “Novas questões linguísticas”. In: *Diálogo com Pasolini*, p. 21.

<sup>6</sup> PASOLINI. “Novas questões linguísticas”. In: *Diálogo com Pasolini*, p. 21.

<sup>7</sup> Pasolini utiliza o termo grego “*koinè*”, que significa literalmente “dialeto comum”, para referir-se ao grego utilizado na *Septuaginta*, tradução da Bíblia hebraica para o grego *koiné*.

<sup>8</sup> PASOLINI. “Novas questões linguísticas”. In: *Diálogo com Pasolini*, p. 29.

Não completamente contrário à perspectiva pasoliniana, Calvino também observa os danos gerados pela língua tecnológica, que assalta cada vez mais seus concidadãos. Essa língua tecnológica, conforme acepção de Pasolini, “antilíngua” para Calvino, estaria, assim, substituindo a língua italiana, clara e precisa, por um vocábulo técnico e fugidio. Segundo o escritor d’*As cidades invisíveis*, na “antilíngua, os significados são constantemente recusados, relegados ao fundo de uma perspectiva de vocábulos que, por si sós, nada significam ou significam algo vago, fugidio”.<sup>9</sup> Por isso, continua o escritor, “ali onde a antilíngua triunfa – o italiano de quem não sabe dizer ‘eu fiz’ mas tem de dizer ‘efetuei’ –, a língua é assassinada”.<sup>10</sup>

Mas Calvino, diferentemente de Pasolini, não era nostálgico: enquanto este via na decadência dos dialetos a perda da vitalidade italiana, o primeiro, por sua vez, nunca pensara “que os dialetos (esses dialetos decaídos, degastados, enfáticos, corrompidos) fossem, [...], a saúde e a verdade”,<sup>11</sup> enquanto, para Pasolini, o italiano nacional havia nascido por meio da língua tecnológica, acessível a todos, mas não amada por ele, para Calvino, o italiano estava, pelo contrário, morrendo, corrompido pela antilíngua, e só sobreviveria se conseguisse resgatar sua densidade e vivacidade expressivas.

Contra a fraseologia genérica da antilíngua, uma língua concreta, viva, capaz de nomear e se adaptar às novas demandas impostas pela modernização. É nesse sentido que a antilíngua se diferencia do italiano tecnológico de Pasolini, pois este é resultado do progresso, do desenvolvimento científico: usá-lo é garantir maior rigor expressivo, como exemplifica Calvino por meio de uma situação da vida prática diária:

Quando levo o carro a uma oficina para um conserto e tento explicar ao mecânico que “aquele treco que leva para o outro treco parece estar pregando uma peça no treco”, o mecânico, que até aquele momento falara em dialeto, olha para dentro do capô e explica, com um léxico extremamente preciso e frases de uma funcional economia sintática, tudo aquilo que está acontecendo com meu motor. Na Itália, cada peça do carro tem um nome e um único nome [...], toda operação tem seu verbo, toda avaliação, seu adjetivo. Se essa é a língua tecnológica, então eu acredito nela, tenho confiança na língua tecnológica.<sup>12</sup>

A principal diferença entre Calvino e Pasolini reside no modo como cada qual se comporta frente às mudanças: a língua tecnológica é sim decorrente do mundo capitalista, industrial e burguês, mas, ao invés de rechaçá-la, como faz Pasolini, nostálgico por um mundo

<sup>9</sup> CALVINO. “A antilíngua”. In: *Assunto encerrado*, p. 149.

<sup>10</sup> CALVINO. “A antilíngua”. In: *Assunto encerrado*, p. 150.

<sup>11</sup> CALVINO. “Italiano, uma língua entre as outras línguas”. In: *Assunto encerrado*, p. 146.

<sup>12</sup> CALVINO. “A antilíngua”. In: *Assunto encerrado*, p. 150-151.

perdido que não tem possibilidade de retorno, Calvino se adequa ao desenvolvimento mundial, do qual também a Itália fazia parte, sem a ilusão de que no passado as coisas tivessem sido melhores. Sobre isso, em entrevista concedida a *Il Messaggero* de 18 de junho de 1974, Calvino afirma:

Que a Itália tenha mudado, isso é evidente. Mas não divido da nostalgia de Pasolini pela sua “Italieta” camponesa, que conhecemos a fundo na nossa juventude e que continuou a sobreviver por boa parte dos anos 50. Essa crítica do presente que olha para trás não leva a nada: devemos ter presente um modelo da Itália que tenha contexto no desenvolvimento mundial e, tanto outrora como agora, quem não tem essa perspectiva mundial, seja político ou escritor, erra tudo. Aqueles valores da “Italieta” camponesa e paleocapitalista comportavam aspectos detestáveis para nós que a vivemos em condições de certo modo privilegiadas; imaginamos o que era para milhões de pessoas que eram camponeses de verdade e que carregavam todo esse peso. É estranho dizer essas coisas em polémica com Pasolini, que bem sabe disso tudo, mas ele, já em um texto precedente, em coerência com sua visão de uma Itália popular, terminou por idealizar uma imagem da nossa sociedade que, se podemos nos alegrar de alguma coisa, é de termos contribuído pouco ou muito por fazê-la desaparecer.<sup>13</sup>

Calvino acusa Pasolini de idealizar o passado da sociedade italiana, rural e bucólica, mas ao mesmo tempo extremamente pobre e miserável, como se essa imagem representasse o paraíso terrestre. Saudoso desse mundo perdido, Pasolini culpa não só o progresso, a industrialização e o capitalismo de o terem corrompido, como também a própria língua italiana. Para o diretor de *Accattone*, o italiano representaria sempre esse mundo burguês, antidemocrático, que substituiu e extinguiu não só os dialetos como também a simplicidade do homem que os falava.<sup>14</sup>

Calvino, por sua vez, não ignorava os danos que o progresso civilizatório e capitalista havia infligido à sociedade italiana, como mostraremos mais especificamente no segundo capítulo desta tese, mas reconhecia que, se, por um lado, a modernização e o progresso

---

<sup>13</sup> CALVINO. *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, p. 204. No original: “Che l’Italia sia enormemente cambiata è evidente. Ma non convido il rimpianto di Pasolini per la sua Italieta contadina quale abbiamo avuto modo di conoscerla a fondo nella nostra giovinezza e che ha continuato a sopravvivere per buona parte degli anni ’50. Questa critica del presente che si volta all’indietro non porta a niente: è un modello d’Italia che tenga nel contesto dello sviluppo mondiale che dobbiamo avere presente, e allora come adesso chi non ha questa prospettiva mondiale, sia politico o scrittore, sbaglia tutto. Quei valori dell’Italieta contadina e paleocapitalista comportavano aspetti detestabili per noi che la vivevamo in condizioni in qualche modo privilegiate; figuriamoci cos’erano per milioni di persone che erano contadini davvero e ne portavano tutto il peso. È strano dire queste cose in polemica con Pasolini che lo sa benissimo, ma lui già in un articolo precedente, per coerenza verso una certa sua visione dell’Italia popolare, ha finito per idealizzare un’immagine della nostra società che, se possiamo rallegrarci di qualche cosa, è di aver contribuito poco o tanto a farla scomparire.” Ao longo da tese, sempre que o texto consultado em italiano for citado em rodapé, as traduções são de minha autoria.

<sup>14</sup> Pasolini lamentava os efeitos do desenvolvimento neocapitalista na sociedade italiana: o homem simples, camponês e subproletário, que ele tanto admirava, havia se entregado também ao culto do consumo de massa. Segundo Pasolini, o consumismo havia abolido as diferenças culturais de classe. Cf. BERARDINELLI. “Pasolini, personagem poeta”. In: PASOLINI. *Poemas*, p. 13.

capitalista haviam provocado o desaparecimento daquela Itália rural e dialetal, por outro, haviam proporcionado também o crescimento do bem-estar social. Era necessário, portanto, para Calvino, se adequar ao novo contexto, pois a visão apaixonadamente nostálgica de Pasolini implicava no sonho de um retorno a uma sociedade pastoril, ingênua e bucólica, mas também extremamente sofrida.

O desencontro entre esses dois escritores, protagonistas na cultura italiana da segunda metade do século XX, centra-se, assim, sobretudo, na participação da língua para a determinação desse novo contexto instaurado pela modernização capitalista, pois o nostálgico olhar de Pasolini ambicionava um retorno a um tempo pré-moderno, quando o sabor das coisas era conservado nos vocábulos dialetais, que não tinham a função puramente denotativa do uso técnico, mas uma carga conotativa e, sobretudo, evocativa. A sociedade rural, campestre, representava, para Pasolini, essa pureza, quando ainda não havia sido contaminada pela linguagem, ao menos, pela língua italiana tecnológica, algoz dos dialetos. Por isso, Pasolini afirmara não amar a língua italiana, a seu ver equivalente à língua tecnológica, pois ela sempre lhe recordaria tudo aquilo que havia sido destruído para que uma nova realidade se impusesse.

Em diferente posição se encontrava Calvino. Consciente da impossibilidade desse retorno, ele sabia que o passado, a força sensível que residia nesse mundo bucólico, ao qual Pasolini se referia, só sobreviveria na língua, por meio da palavra que mantivesse a concretude do mundo. Calvino advogava a favor de uma poética da precisão, condição, a seu ver, necessária para que o limiar que separaria o escrito do não escrito quase se dissolvesse. Seus textos foram, assim, adquirindo matizes mais sensuais e sinestésicos, num esforço de adequação entre as palavras e as sensações por elas evocadas.

Palavras que suscitam um desejo, que suscitam uma fome. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, obra que se configura como um sinuoso artil para impedir que o protagonista, um leitor também, não finalize nenhum livro que começara a ler, ao iniciarmos a leitura do segundo *incipit* do romance, intitulado “Fora do povoado de Malbork”, sentimos um cheiro de fritura que paira no ar:

Quando se abre a página, um cheiro de fritura paira no ar, ou, antes, um cheiro de cebola, de cebola refogada, um pouco queimadinha, porque há na cebola certas estrias que ficam lilases e depois escuras, sobretudo nas bordas, nas margens de cada pequeno pedaço que enegrece antes de dourar, é o sumo da cebola que se carboniza, passando por uma série de matizes olfativos e cromáticos, todos misturados ao cheiro do óleo que frita lentamente.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 41.



A função evocativa desse trecho, por sua concretude e densidade, permite que o leitor relembra uma experiência olfativa, podendo até estimular seus sentidos: a descrição da cebola refogada poderia, assim, dar água na boca. Mas, assim como a palavra anuncia seu referente sem, contudo, apreendê-lo, o saboroso eflúvio também não passa de uma ilusão, uma lembrança proporcionada pela linguagem: o cheiro da cebola não sai das páginas do livro, por isso, essa sensação de concretude “tem também o sentido de perda, a vertigem da dissolução; e você, Leitor atento que é, sabe que experimentou isso desde a primeira página, quando, mesmo satisfeito com a precisão da escrita, percebia que na verdade tudo lhe escapava pelos dedos”.<sup>16</sup>

As palavras, para o escritor d’*As cidades invisíveis*, deveriam buscar restituir essa densidade do mundo vivido, mesmo que tal empreitada se tornasse impossível. Por isso interessa tanto a Calvino refletir sobre os modos como a língua italiana subsistiria às abstrações da antilíngua, esta sim capaz de diluir tudo em uma massa informe sem significado. Calvino não condenaria a língua italiana a ser simplesmente uma arena da luta de classes, como fizera Pasolini, ao apresentar uma possibilidade de salvação: contra uma língua das novas formas do capitalismo, contra uma língua que responde à primazia do consumismo, uma língua que faz sentir, além de pensar, e que alie o mundo sensível ao simbólico:

Meu ideal linguístico é um italiano que seja o mais *concreto* e o mais *preciso* possível. O inimigo a ser vencido é a tendência que os italianos têm de usar expressões *abstratas* e *genéricas*. Para se desenvolver como língua *concreta* e *precisa*, o italiano teria possibilidades que muitas outras línguas não têm. Mas a necrose que tende a fazer dele um tecido verbal em que nada se vê ou se toca o está excluindo do número das línguas que podem esperar sobreviver aos grandes cataclismos linguísticos dos próximos séculos.<sup>17</sup>

Haveria, assim, uma espécie de cisão da língua, que a dividiria entre a literária, concreta e precisa,<sup>18</sup> e a comunicativa;<sup>19</sup> esta, tanto para Calvino quanto para Pasolini, estaria caindo no terreno da abstração, que reduz as especificidades e particularidades dos objetos (e também da linguagem) para se chegar a uma generalização. Sobre os reducionismos que se faz para a designação de um conceito, Nietzsche, em “Sobre verdade e mentira no sentido

<sup>16</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 43.

<sup>17</sup> CALVINO. “Italiano, uma língua entre as outras línguas”. In: *Assunto encerrado*, p. 146-147. Grifos do autor.

<sup>18</sup> A precisão linguística pretendida por Calvino não significa uma redução do conceito abstrato, que generalize e apague as especificidades da linguagem. Entende-se por precisão uma “complementação” do concreto, que não é alcançada através de uma descrição “precisa” de cada detalhe, mas através de uma abertura de perspectivas e de olhares.

<sup>19</sup> O que chamamos de língua comunicativa equivale à língua tecnológica, de que falara Pasolini, e também à antilíngua, de Calvino.

extramoral”, observa que: “Todo conceito surge pela igualação do não-igual. Tão certo como uma folha nunca é totalmente igual a uma outra, é certo ainda que o conceito de folha é formado por meio de uma arbitrária abstração dessas diferenças individuais [...]”.<sup>20</sup>

Procurando manter viva a diferença em seu texto, as particularidades de cada palavra, para que ela permita sentir e saborear o mundo por meio da linguagem, Calvino, ao descrever, em *Se um viajante numa noite de inverno*, a receita de “*schoëblintsjia*”, que começava com a cebola refogada, evidencia que o sabor do alimento, mesmo que não saibamos o que é, está contido também em seu nome, que diz de “um sabor ácido, sugerido um pouco talvez pela sonoridade da palavra, um pouco pela grafia, ou ainda porque, nessa sinfonia de aromas, sabores e palavras, você tem a necessidade de uma nota acidulada”.<sup>21</sup>

A necrose que estaria afetando a língua italiana a atacaria em seus arranjos e combinações inusitados, que tornam uma palavra singular, rara, como “*schoëblintsjia*”, por explorar sua carga conotativa e sensível. Por isso, o ideal linguístico de Calvino é um italiano concreto, que preserve a individualidade da palavra, impedindo-a de cair nas armadilhas da abstração. Um tecido verbal que permita a seu leitor ver, tocar e sentir o texto, auxiliado por todos os seus cinco sentidos. A palavra, assim, usada em sua acepção evocativa, dá água na boca, como a cebola descrita por Calvino.

Se essa riqueza expressiva reinava na língua literária, o uso da língua operacional, instrumentalizada, poderia fazer “com que velhas formas de colorido expressivo”<sup>22</sup> fossem substituídas por outras, mais adequadas à utilização prática. Calvino, consciente das mudanças que afetaram não só a Itália como também o mundo, reconhecia, assim como Pasolini, que o discurso burocrático, político e ideológico, a cultura de massa e os *mass-media* contaminaram a língua corrente, diária, como se uma peste assolasse a humanidade “em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra”, resultando “numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade”.

A peste da linguagem tende, assim, “a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias”.<sup>23</sup> Mas, diferentemente de Pasolini, Calvino não acreditava que tal peste teria contaminado toda a língua italiana; interessavam-lhe, sobretudo, as possibilidades de

<sup>20</sup> NIETZSCHE. “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral”. In: *Sobre verdade e mentira*, p. 35.

<sup>21</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 41-42.

<sup>22</sup> CALVINO. “A antilíngua”. In: *Assunto encerrado*, p. 151.

<sup>23</sup> CALVINO. “Exatidão”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 72.

redenção: “A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico”.<sup>24</sup>

Cabe à literatura, portanto, usar as palavras com a maior precisão possível para que consiga reacender a centelha que crepita no encontro do simbólico com o sensível, com o seu referente, traçando entre eles uma relação que exceda a própria representação. A busca da exatidão para Calvino consistia, assim, no esforço de encontrar palavras que dessem conta “do aspecto sensível das coisas”,<sup>25</sup> diluindo o limiar que separaria o simbólico da coisa por ele determinada, até que as próprias palavras tocassem o real: “Há quem ache que a palavra seja o meio de se atingir a substância do mundo, a substância última, única, absoluta; a palavra, mais do que representar essa substância, chega mesmo a identificar-se com ela (logo, é incorreto dizer que a palavra é um meio)”.<sup>26</sup>

Entre o mundo sensível e o simbólico, por meio da palavra precisa e exata, haveria uma identificação possível, como aludiu o próprio Calvino, um encontro, que permitisse à palavra despertar sensibilidades; não a língua comunicativa, genérica, tecnológica, que habita o reino da antilíngua, mas a palavra que se alia/associa ao mundo sensível, pela força expressiva e conotativa da palavra poética. A pretensão de atingir a substância do mundo, sem mediação, sempre foi uma aspiração dos poetas, mas a palavra não é a coisa que denota; sua função denotativa é, na verdade, secundária. A própria palavra ganha um “valor de coisa” pela sua força conotativa.

Ao “se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável”,<sup>27</sup> por isso o poeta confronta-se com a palavra, em um corpo a corpo, para transformá-la em linguagem das coisas, procurando nomear e dizer plenamente a riqueza do mundo sensível. Para Calvino, um poeta que enfrenta a linguagem desse modo é Francis Ponge,<sup>28</sup> o Lucrécio de seu tempo, aquele que “parte das coisas e retorna a nós trazendo consigo toda a carga humana que nelas havíamos investido”,<sup>29</sup> capaz de reconstruir “a fisicidade do mundo por meio da impalpável poeira das palavras”.<sup>30</sup>

---

<sup>24</sup> CALVINO. “Exatidão”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 72.

<sup>25</sup> CALVINO. “Exatidão”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 88.

<sup>26</sup> CALVINO. “Exatidão”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 90.

<sup>27</sup> CALVINO. “Exatidão”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 88.

<sup>28</sup> Lembrando que sua primeira coletânea de poemas foi intitulada *Le parti pris des choses (O partido das coisas)*.

<sup>29</sup> CALVINO. “Exatidão”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 89.

<sup>30</sup> CALVINO. “Exatidão”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 90.

É, pois, pretendendo investigar a relação entre o mundo sensível e o linguístico que este texto se firma, problematizando a capacidade da linguagem em fazer sentir a diversidade sensível e experimentável do mundo. Seria a palavra suficiente para tocar o real? A língua conseguiria curar-se dos sintomas da peste, tornando-se apta a expressar e dizer sobre os anseios e desejos do corpo que toca, cheira, come, vê e escuta?

Perpassando questões que indagam a atrofia dos cinco sentidos, o declínio da experiência sensível no homem moderno, a possibilidade de as palavras despertarem memórias e a constituição da leitura como um sentido físico, um sexto sentido, pretende-se demonstrar como algumas obras de Calvino se constroem a partir de uma poética do sensível.

Diante disso, procura-se evidenciar o lado sensorial em alguns textos de Calvino, combatendo uma imagem comum, embora incompleta, que associa o escritor italiano à razão. O primeiro capítulo centra-se, portanto, “na boca” de Calvino, que se alimentava preferencialmente de palavras por sentir um vazio devastador. A metáfora da boca permitiu-nos investigar as relações entre a sua função primitiva – a de comer – e a cultural – a de falar, aproximando gastronomia e linguagem, por meio de um canibalismo metafórico. A boca intermediaria, assim, o mundo simbólico e o sensível, já que a linguagem se faz necessária para que uma experiência vivida por meio dos cinco sentidos ganhe realidade ao ser nomeada. Mesmo que a palavra aponte somente para o referente visado, tornando-se um pequeno traço, um vestígio dele, para Calvino, toda experiência sensível só se torna cognoscível e significativa porque desde sempre pertencemos à linguagem. Veremos, assim, que o homem, ser linguístico por excelência, apreende o sensível por meio de sua realização simbólica.

No entanto, o homem não nasce detentor de sua língua: a criança, o *in-fant*, torna-se um ser falante conforme submetido a ela. No segundo capítulo, colocaremos em evidência algumas questões que atingem o homem moderno, quando suas capacidades linguísticas já alcançaram o ápice, e o mundo é apreendido por meio da significação que ele lhe determina. Problematizaremos, portanto, se o homem teria sido condenado à atrofia de seus cinco sentidos, presságio anunciado por Calvino, e se teria sido submetido à perda da experiência, diagnosticada por Benjamin, tornando-se insensível ou anestesiado ao mundo por se constituir como um ser de linguagem. A postura aparentemente indiferente do homem seria uma condição de sobrevivência diante das transformações que a modernidade lhe impôs? O homem, que lia os rastros da natureza, baseando-se exclusivamente em seus sentidos para nela sobreviver, não é o mesmo que a cidade exige: a técnica implica em abstrações do sensorial. Assim, valendo-nos da imagem da cidade, metafórica ou não, refletiremos sobre como a vida

urbana impôs uma mudança na forma de o homem se relacionar com o mundo, fadando-o a adquirir vivências<sup>31</sup> e não mais experiências, nos termos benjaminianos.

Se a experiência é posta em questão pela primazia da técnica no mundo moderno, seu relato por meio da palavra, oral ou escrita, torna-se um impositivo para aquele que sobreviveu a um evento traumático. Sobrevivente da Segunda Guerra Mundial, Calvino recorda de fragmentos de sua experiência, quando lutara ao lado dos *partigiani* na Resistência ao fascismo, pois foram episódios que tocaram seu próprio corpo, deixando uma impressão. No terceiro capítulo nos deteremos sobre as lembranças da guerra *partigiana* e o esforço que o escritor italiano travava com o próprio passado para que conseguisse se lembrar. Se o esforço de recordação frustra o escritor ao perceber que muitas são as passagens faltantes de sua memória, ao deparar-se com algum índice sensorial que havia marcado seu corpo, suas lembranças ressurgem involuntariamente. A memória de Calvino é, assim, espacial: ela nasce de um lugar, de uma imagem, de uma palavra, de uma sensação. Quando, porém, impera o esquecimento, a imaginação vem socorrer a memória, esse reservatório de imagens faltantes. Para narrar uma experiência, é necessário, portanto, recorrer aos cinco sentidos, primeira relação com o mundo sensível, que captam as sensações, para que, em seguida, por meio de seu registro na memória e auxiliadas pela imaginação, elas sejam impressas e eternizadas pela escritura.

Dois mundos, portanto, serão recorrentemente evidenciados neste trabalho, o mundo sensível, não escrito, e o mundo simbólico, escrito. Os cinco sentidos mediam a relação humana com esses dois mundos, mas além dos sentidos acrescentam-se também a memória e a imaginação, estabelecendo uma nova forma de senti-los e compreendê-los. No quarto capítulo, perceberemos que esses dois mundos não são tão distantes assim, os limites que os separariam se dissolvem em função da leitura: as aventuras a serem lidas se sobrepõem àquelas a serem vividas. Ler os livros com a mesma avidez e curiosidade com que se lê o mundo, o firmamento e o universo, sempre em busca de conhecimento.

No entanto, o saber buscado não é aquele oficial, saturado e, por isso, esvaziado de significação; busca-se o saber do desejo, ou o desejo de saber: essa *quête* reside, portanto, num cenário nebuloso, opaco, incerto, como aquele visto por um míope. O verdadeiro conhecimento advém, assim, da visão turva, enevoada de um míope, a nos trazer um pouco de entendimento do mundo, completando suas partes obscuras com imaginação. A leitura

---

<sup>31</sup> Alguns personagens de Calvino, como Palomar, relacionam-se com o mundo a partir de seus restos, interessados por cenas banais e corriqueiras da vida cotidiana. Essas vivências do trivial podem ser lidas como “restos sensíveis”, servindo de rastros que levam para uma possível “ressensibilização”.

pressupõe o jogo entre “ler” e “ver”, ações que extrapolam a própria rima para viabilizarem a “legibilidade do mundo” e a evocação de imagens, isto é, a imaginação. Além da visão, seja ela límpida e nítida, ou turva e nebulosa, como a de um míope, a imaginação é parte constituinte do processo de leitura, conforme trabalharemos no quarto capítulo desta tese.

A língua italiana nacional, que nasceu para Pasolini a partir dos anos 1960 e que caiu nas armadilhas do capitalismo moderno, para Calvino estava doente, pelas mesmas condições anunciadas pelo cineasta *romagnolo*, mas a cura, a possibilidade de salvação, estava no esforço de se encontrar palavras que conseguissem exprimir a multiplicidade do vivível, fazendo com que o sensível evadisse do muro linguístico ao tocar o leitor.

## 1 A boca de Calvino

*Fuori, dopo la cena, verranno le stelle a toccare  
sulla larga pianura la terra. Le stelle son vive,  
ma non valgono queste ciliege, che mangio da solo.  
Vedo il cielo, ma so che tra i tetti di ruggine  
qualche lume già brilla e che, sotto, si fanno rumori.  
Un gran sorso e il mio corpo assapora la vita  
delle piante e dei fiumi, e si sente staccato da tutto.  
Basta un po' di silenzio e ogni cosa si ferma  
nel suo luogo reale, così com'è fermo il mio corpo.*<sup>32</sup>

Cesare Pavese

Com versos de Cesare Pavese, inicio este capítulo. Palavra e corpo se associam na estrofe utilizada como epígrafe: a palavra permite experimentar sensações que, talvez, só o corpo pudesse sentir. Pela palavra, carregada de sensibilidade, projetamos uma noite estrelada, quando a escuridão é atravessada por pequenos feixes de luz estelar que tocam a terra. Luzes que roçam o chão como as mãos ávidas apalpam as cerejas para levá-las à boca, salivante pela sua fragrância. Com um trago, o eu-lírico degusta a vida; com um trago, o corpo é consumido pelas palavras, palavras que parecem devorar os sentidos humanos.

Pavese lança-nos inquietações, pois seus versos pretendem aproximar dois mundos aparentemente inconciliáveis: o celeste e o telúrico, o simbólico e o sensível. Se o céu seria algo muito distante da realidade, o poeta italiano aproxima-o do espaço terrestre ao convocar as estrelas a tocarem a vasta planície da terra, demonstrando sua preferência pelo telúrico, pelo sensorial e pelo corpóreo. No entanto, o eu-lírico só consegue degustar a vida, aspirar a fragrância das florestas e rios, por meio de palavras; é o simbólico a lhe permitir experimentar o mundo concreto e tangível que se materializa, verbalmente, ao seu redor. Seria possível, assim, que as palavras passassem do plano linguístico, verbal e simbólico para o sensorial, para o real?<sup>33</sup> A linguagem, representação de uma percepção física, poderia, por sua vez, voltar ao seu estado primitivo, originário, a um momento, digamos, pré-simbólico ou pré-linguístico? A palavra teria, portanto, o poder de ultrapassar o seu valor abstrato e alcançar uma figuração concreta, capaz de estimular experiências e sensibilidades?

<sup>32</sup> Terminado o jantar, as estrelas virão passear/ sobre a vasta planície da terra. As estrelas têm vida,/ mas não valem sequer as cerejas que como sozinho./ Vejo o céu, mas sabendo que em meio aos telhados/ umas luzes já brilham e, por baixo, começam ruídos./ Com um trago o meu corpo degusta esta vida/ das florestas e rios e se sente isolado de tudo./ Basta um curto silêncio e as coisas se assentam/ em seu locus real, como assenta o meu corpo. (PAVESE. *Trabalhar cansa*, p. 127, Tradução de Maurício Santana Dias).

<sup>33</sup> É importante ressaltar que tomamos, aqui, o conceito de real em sua acepção lacaniana, como aquilo que ainda não foi simbolizado, anterior à linguagem. Lacan diferencia, assim, o conceito de “real” do de “realidade”, esta seria uma representação e, por isso, seria nomeada pela linguagem.

Os versos de Pavese parecem deixar-se “sujar”, “contaminar” pela materialidade das coisas, como se fossem permeáveis às incidências do mundo físico. Quando o poeta diz que prefere as “cerejas” às “estrelas”, ele até sugere abandonar o simbólico em favor do sensorial, mas as cerejas devoradas pelo eu-lírico são, tão somente, uma materialização linguística. A preferência pavesiana anuncia-nos, portanto, um paradoxo, já que o poeta só consegue se aproximar do mundo sensível pela palavra.

Haveria, desse modo, o concreto, o real, que seria apreendido pelos cinco sentidos, e essa concretude, passando por um processo de abstração, se tornaria um código linguístico. Em outras palavras, haveria um momento pré-simbólico que seria rompido pela ascendência da letra, da linguagem. A tarefa do escritor se pautaria na tentativa de aproximação desses dois mundos, previamente consciente de que esse contato jamais aconteceria em sua integralidade; texto e mundo estariam sempre numa eterna corrida de perseguição, invertendo mutuamente a posição de perseguido e perseguidor.

Essa foi a reflexão empreendida por Italo Calvino em seu texto “Mundo escrito e mundo não escrito”, uma tentativa de entender como o mundo não escrito (material) sobreviveria no mundo escrito (simbólico), se haveria alguma outra relação entre eles que excedesse os limites da *mimesis*. Esquivando-se das concepções filosóficas que dizem ou que o mundo não existe, existe apenas a linguagem, ou que o mundo é inefável, Calvino defende uma linguagem icástica, direta e tangível, como se as palavras pudessem extrair o concreto e o sensível do mundo:

[...] ler é um processo que mobiliza olhos e mente ao mesmo tempo, um processo de abstração, ou melhor, uma extração de concretude por operações abstratas, como reconhecer traços distintivos, fragmentar tudo o que vemos em elementos mínimos, recompô-los em segmentos significativos, descobrir à nossa volta regularidades, diferenças, recorrências, singularidades, substituições, redundâncias.<sup>34</sup>

Para Calvino, a leitura, assim como a escrita, mais do que “un processo d’astrazione”, é “un’estrazione di concretezza da operazioni astratte”.<sup>35</sup> É importante recuperar as palavras usadas pelo autor no original para que se note a distinção que o próprio Calvino observara entre “abstração” e “extração”, pois, enquanto o prefixo “ab” sugere o sentido de afastamento e separação, o prefixo “ex” refere-se ao movimento “de dentro para fora”, denotando o processo concreto, material da extração de palavras. É como se a palavra extraísse o sensível do mundo concreto ao mesmo tempo em que ela seria extraída do próprio real: ela mesma

<sup>34</sup> CALVINO. “Mundo escrito e mundo não escrito”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 111.

<sup>35</sup> CALVINO. “Mondo scritto e mondo non scritto”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 1871.



seria um extrato, um fragmento de um todo maior, desempenhando, assim, um papel metonímico.

Interagir com o mundo que nos cerca seria, portanto, a primeira operação praticada pelo escritor. Não só vê-lo, como também experimentá-lo, para, em seguida, “recompô-lo em segmentos significativos”, ou seja, recompor o mundo tangível em mundo escrito. Antes disso, porém, extrair do real aquilo que não se traduz, aquilo que resiste ao simbólico, buscando preservar sua força na letra, no significante. Desse modo, a linguagem não seria apenas um processo mental, racional, pois que se geraria de uma experiência sensorial. Instiga-nos, pois, observar como o texto literário extrai concretude do mundo sensível. Para tanto, faz-se necessário impor-nos certas perguntas: como aproximar a literatura do sensível? Poderia um texto ser sinestésico? As palavras poderiam aguçar sentidos físicos? Ou elas apontariam sempre para uma falta, um vazio, uma ausência?

Roland Barthes, em suas anotações sobre a obra *Fisiologia do gosto*, de Brillat-Savarin, observa que o signo linguístico, que visa sempre a um referente ausente, pode provocar consequências desconhecidas se o seu referente for um objeto desejável. Ora, não bastasse a linguagem malograr em seu propósito de enunciação, por não conseguir alcançar plenamente o referente visado, ela adquire ainda conotações mais emblemáticas quando diz de um objeto de desejo, por seduzir e suscitar uma excitação, uma fome, que não serão saciadas, como acontece com os signos que dizem respeito aos alimentos. A palavra pode até “prometer” inúmeras coisas, como uma “promessa de felicidade”, conforme expressão de Stendhal acerca da beleza, mas também pode decepcionar quando se descobre o referente:

O enunciado gastronômico, por ser aparentemente simples o desejo que mobiliza, apresenta, em toda a sua ambiguidade, o poder da linguagem: o signo chama as delícias do seu referente no exato momento em que lhe traça a ausência [...]. A linguagem suscita e exclui. Assim sendo, o estilo gastronômico levanta para nós uma espécie de questões: o que é representar, figurar, projetar, dizer? O que é desejar? O que é desejar e falar ao mesmo tempo?<sup>36</sup>

A última pergunta de Barthes explicita a relação entre linguagem e gastronomia, aludindo igualmente para a sua ambiguidade, pois essas duas potências estariam ligadas pelo mesmo órgão: a boca que fala é a mesma que come. A boca intermediária, assim, dois mundos: o simbólico e o sensível. Mas haveria comunicação entre eles? Para David Le Breton, graças à palavra, o sensorial se torna um universo de sentido, ou seja, a linguagem

---

<sup>36</sup> BARTHES. “Leitura de Brillat-Savarin”. In: *O rumor da língua*, p. 272.

oferece às percepções físicas um instrumento para que elas se expressem. Dessa forma, o homem só seria capaz de sentir aquilo que pudesse nomear, pois:

Entre a língua e as percepções põe-se em movimento uma sutil dialética. O papel da linguagem na elaboração das segundas é provavelmente decisivo. A palavra cristaliza a percepção, lhe dá um nome. [...]. Ou melhor, as coisas se tornam reais somente quando pertencentes ao registro da linguagem.<sup>37</sup>

Se assim suceder, o contato com o mundo seria atravessado por uma espécie de película linguística que impediria o confronto direto com o sensível, ou seja, precisaríamos sempre da linguagem para que as coisas, nomeadas, se tornassem reais. A escrita procederia, assim, como uma proteção, um refúgio, que intermediaria a relação entre o homem e a percepção fornecida pelos cinco sentidos. Estes, portanto, precedem a vinda da palavra, enquanto ela os torna comunicáveis. No entanto, a linguagem, por vezes, revela-se limitada para dizer dos anseios do corpo, ela fracassa quando uma nova sensação atravessa a pele, ainda sem vocabulário para representá-la; a linguagem mostra-se insuficiente ao tentar aproximar-se do objeto de desejo, podendo até suscitá-lo, instigá-lo, antes de ruir ao nada.

Chega-se, então, a um impasse: se cabe à palavra tornar real a percepção física ao lhe conferir um nome, atribuindo-lhe forma, valor, gosto e cor, não estaria também ela a apontar continuamente para um vazio? Se as percepções sensoriais, como o paladar, por exemplo, compartilham com a linguagem dos mesmos mecanismos – a boca, que tagarela e devora, a pele, inscrita e sensível aos efeitos do mundo, ou mesmo o corpo, portador dos cinco sentidos e igualmente criador de signos –, em qual momento, entre o sensível e o simbólico, constatar-se-ia uma barreira intransponível?

[...] se as percepções sensoriais são estreitamente ligadas à língua, elas a superam pela dificuldade que frequentemente se observa ao traduzir em palavras o conteúdo de um sentir: o gosto de um licor, o prazer de uma carícia, um odor, uma sensação dolorosa, por exemplo, exigem com frequência o recurso a metáforas, comparações, submetem o indivíduo a um esforço de imaginação, o convidam a entrar criativamente em uma língua que tem dificuldade em exprimir a delicadeza do sentido. Em cada sensação experimentada subsiste um resto irreduzível à língua. Se o sistema perceptivo é estreitamente ligado à linguagem, não lhe é de modo algum subordinado.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> LE BRETON. *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, p. 9. Na obra consultada traduzida para o italiano: “Tra la lingua e le percezioni si avvia una sottile dialettica. Il ruolo del linguaggio nell’elaborazione delle seconde è probabilmente decisivo. La parola cristallizza la percezione, le dá un nome. [...]. Piuttosto, le cose divengono reali solo una volta entrate nel registro del linguaggio”.

<sup>38</sup> LE BRETON. *Il sapore del mondo*, p. 10. Na obra consultada traduzida para o italiano: “Ma se le percezioni sensoriali sono strettamente legate alla lingua, esse la travalicano per la difficoltà che spesso si registra a tradurre in parole il contenuto di un sentire: il gusto di un liquore, il piacere di una carezza, un odore, una sensazione dolorosa, per esempio, esigono spesso il ricorso a metafore, a comparazioni, sottopongono l’individuo a uno sforzo di immaginazione, lo invitano a entrare creativamente in una lingua che stenta a esprimere la finezza del

Se, ao experimentar uma nova experiência, o homem é impelido a nomeá-la, descrevê-la, valendo-se da linguagem para torná-la conhecida, algo dessa percepção sensorial resiste ao domínio do simbólico, escapando da representação verbal. Esse “resto irredutível à língua”, a parte não simbolizável, seria o real para Lacan. No Seminário 3, o psicanalista francês afirma que “na relação do sujeito com o símbolo, há a possibilidade de uma *Verwerfung* primitiva, ou seja, que alguma coisa não seja simbolizada, que vai se manifestar no real”.<sup>39</sup> O nome *Verwerfung* diz daquilo que foi expulso, excluído do registro do simbólico, e “o que não veio à luz do simbólico aparece no real”.<sup>40</sup> O real seria, nesse sentido, um saber latente, censurado pelo sujeito, e toda tentativa de verbalizá-lo, de simbolizá-lo, culminaria sempre em um resto. Subsiste, portanto, um resto de cada sensação comunicada, verbalizada, um remanescente que excede os limites da linguagem.

No entanto, embora a linguagem seja insuficiente para abarcar o real, é ela própria a permitir que o real ascenda ao domínio do simbólico, pela sua ausência, pela sua inexistência ou existência velada pelas palavras. Segundo Lacan, “nada existe senão na medida em que não existe”,<sup>41</sup> demonstrando que a existência do real é determinada justamente por sua ausência na linguagem. O real, definido como o que escapa ao simbólico, esse saber impossível, censurado, proibido, pode ser alcançado, segundo Lacan, “se vocês escreverem convenientemente o *inter-dito*, [pois] ele é dito entre palavras, entre linhas”.<sup>42</sup>

A impossibilidade de representação do real faz-se notar, assim, pela sua própria ausência no discurso, pelo que foi rejeitado, excluído. Nesse sentido, toda construção discursiva é determinada “tanto pelo que exclui quanto pelo que inclui, pelo que há dentro dela como pelo que está fora”,<sup>43</sup> pelo simbólico e pelo real. A parte descartada foi chamada por Lacan de “*caput mortuum* do significante”,<sup>44</sup> cujo sentido literal “cabeça morta” refere-se à expressão tomada da Alquimia para denotar o resíduo que sobrava após um processo químico.

Esse resto, esse real ausente, impossível de ser representado por uma palavra, mas evidenciado justamente pelas voltas e rodeios discursivos, que camuflam o que foi recalcado,

---

sentito. In ogni sensazione provata sussiste un resto irriducibile alla lingua. Se il sistema percettivo è strettamente legato al linguaggio, non gli è in alcun modo subordinato”.

<sup>39</sup> LACAN. “O fenômeno psicótico e seu mecanismo”. In: *O Seminário – livro 3: As psicoses*, p. 98.

<sup>40</sup> LACAN. “Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre a ‘Verneinung’ de Freud”. In: *Escritos*, p. 390. Grifo no original.

<sup>41</sup> LACAN. “Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre a ‘Verneinung’ de Freud”. In: *Escritos*, p. 394.

<sup>42</sup> LACAN. “Rodinhas de barbante”. In: *O Seminário – livro 20: mais, ainda*, p. 162. Grifo no original.

<sup>43</sup> FINK. “A função criativa da palavra: o simbólico e o real”. In: *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*, p. 47.

<sup>44</sup> LACAN. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”. In: *Escritos*, p. 55.

ganha notoriedade por se portar como a outra parte possível, mas oculta e descartada, daquilo que foi realizado.<sup>45</sup> O *caput mortuum* do significante é a parte invisível, não realizada, mas que ronda, como um fantasma, a linguagem (toda palavra escrita, proferida, impressa diz da morte da coisa que referencia). Uma presença, portanto, espectral, desrealizada, mas é a sua invisibilidade, a sua ausência a nos lembrar desse algo que está faltando, do resto. Uma determinada palavra pode, assim, evocar o real, ao suscitar uma lembrança, um acontecimento, um trauma, encobertos pelo esquecimento. Isso é o que a palavra sempre faz: não nos deixa esquecer o ausente.

É importante diferenciar, entretanto, os dois usos que fazemos da linguagem: há a palavra apreendida como símbolo puro, que apenas designa um conceito abstrato, usada para a comunicação e a transmissão de uma dada mensagem, quando interessa somente o conteúdo; e há ainda a palavra-coisa, metonímica, parte de um todo maior, capaz de convocar o seu referente ao despertar, involuntariamente, um estímulo corporal, uma reminiscência. Trata-se do próprio significante, traço singular, capaz de fazer um furo no simbólico.

Walter Benjamin, em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, esclarece essa distinção ao reconhecer uma “linguagem em geral”, instrumental, que comunica alguma coisa *através* da palavra a outros homens, e uma “linguagem nomeadora”, na qual “o homem comunica sua própria essência espiritual *na* sua língua”.<sup>46</sup> Enquanto a primeira serve como mediação à comunicação, sendo meio, no sentido de *Mittel*, para determinado fim, a segunda, a linguagem nomeadora, é um *Medium* da comunicação, ou seja, ela é a própria matéria, indicando uma relação de imediatidade com aquilo que nomeia.

Se, como vimos, tudo tem participação na linguagem, se só sentimos as coisas e lemos o mundo a partir do momento em que os nomeamos, observamos, com Lacan e Benjamin, uma diferença fundamental entre as palavras meramente comunicativas, que reduzem o sensível a um esqueleto semântico, e as palavras nomeadoras que são parte do objeto, assim como o nome próprio é parte metonímica de uma pessoa. Segundo Benjamin, “no interior de toda configuração linguística reina o conflito do expresso e do exprimível com o inexprimível

---

<sup>45</sup> Penso, aqui, mais especificamente, no esquema criado por Calvino para justificar a gênese de seu romance *Se um viajante numa noite de inverno*. Segundo o autor, seu livro procede por cancelamentos, “cada ‘romance’ iniciado e interrompido correspondia [a] um caminho descartado”. Assim, “a cada vez se exclui uma das alternativas, e a restante se bifurca em outras duas”. O esquema de Calvino (anexo I) mostra-nos o significante e o *caput mortuum* do significante, a parte realizada e a excluída. Cf. CALVINO. “Apêndice”. In: *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 273.

<sup>46</sup> BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 54. Grifo no original.

e o inexpresso”,<sup>47</sup> alertando, assim, para o resto inexprimível que escapa à linguagem. No entanto, o inexprimível “é convocado no nome e se diz como revelação”.<sup>48</sup>

A linguagem, ao nomear o seu referente, incorpora-o a si, revelando, pelo nome, o inexprimível, o traço singular que liga o real ao simbólico. Nesse caso, haveria uma relação absoluta entre o nome, o conhecimento e a sua realidade sensível. No entanto, o homem, ao burocratizar o uso que faz da linguagem, imergindo-a no território da verborragia, perde a imediatidade na comunicação do concreto e a capacidade de nomear as coisas, caindo, assim, no abismo da representação, do caráter mediado pela comunicação, conforme constatara Benjamin:

Essa imediatidade na comunicação do abstrato instalou-se como judicante quando o homem, pela queda, abandonou a imediatidade na comunicação do concreto, isto é, o nome, e caiu no abismo do caráter mediado de toda comunicação, da palavra como meio, da palavra vã, no abismo da tagarelice.<sup>49</sup>

Ao ser expulso do paraíso, quando não precisava da língua para se comunicar, quando não havia nenhuma relação de mediação (no sentido de *Mittel*) entre as coisas e a forma de expressá-las, o homem perdeu a possibilidade de sentir sem que os seus sentidos estivessem atravessados pela linguagem. Não há possibilidade de retorno a esse mundo perdido, mágico, quando o sensível ainda estava separado do simbólico. Após a queda, o homem insere-se no reino da representação, no abismo da tagarelice, quando a única forma de sentir é por meio da linguagem.

A palavra só irá adquirir novamente o seu caráter nomeador em determinados contextos, quando sua presença explode a representação, fazendo um furo no simbólico e deixando escapar o real. Esse contato com o sensível, com o real, essa fulgurante alegria, perpassa veloz, tocando o homem como que num passe de mágica, quando, por um átimo, a palavra volta à sua imediatidade, por uma combinação inusitada que evoca algo, uma reminiscência, um acontecimento, um sabor, tal como a combinação do chá com um pedaço de *madeleine* que leva o narrador proustiano para um outro lugar:

E tão logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole,

---

<sup>47</sup> BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 59.

<sup>48</sup> BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 59.

<sup>49</sup> BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*, p. 68-69.

misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremecei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu.<sup>50</sup>

O protagonista de Proust se alimenta, mas esse ato ganha uma dimensão inesperada: somente o sabor da *madeleine* mergulhada na infusão de chá fora capaz de despertar o que há muito encontrava-se adormecido, a infância do narrador, quando sua tia Léonie lhe dava aos domingos pela manhã em Combray o mesmo alimento. Uma palavra poderia ter o mesmo efeito proporcionado pela *madeleine*: ambas “nomeiam” a infância, a “chamam” ou “convocam” – involuntariamente – por fazerem parte dela.

Se “todas as flores do [...] jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas”, se “tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá”,<sup>51</sup> também uma palavra poderia se abrir, se colorir, tornando-se parte daquilo que evoca, como um nome próprio, com a mesma força rememorativa que um pedaço de *madeleine* desfeito numa infusão de chá ou de tília exerceu no narrador proustiano.

As palavras, então, proferidas, expulsas do corpo pela cavidade bucal, compartilham com o alimento, a ser ingerido, deglutido e tragado, do mesmo espaço, ambos conservando ali um resto que, imiscuído aos demais, traça uma relação, tênue e desigual, entre o simbólico e o sensível, mais especificamente, entre a linguagem e o paladar, já que o gosto é “oral como a linguagem, libidinal como Eros”:<sup>52</sup> “Comer, falar, cantar (será preciso acrescentar: beijar?) são operações que têm como origem o mesmo lugar do corpo: cortou a língua, acabou-se o gosto e a palavra”.<sup>53</sup>

A boca é, portanto, o órgão do nosso instinto mais básico, natural, o da necessidade que garante, por sua vez, nossa sobrevivência: alimentação e nutrição. Mas é também o órgão civilizatório por excelência: pela boca nos comunicamos, nomeamos e atribuímos significados às coisas. Por fim, mas não menos importante, a boca adquire um valor sensual, erótico: trata-se da boca do beijo, do sexo e do gozo.

<sup>50</sup> PROUST. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*, p. 55.

<sup>51</sup> PROUST. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*, p. 57.

<sup>52</sup> BARTHES. Leitura de Brillat-Savarin. In: *O rumor da língua*, p. 268.

<sup>53</sup> BARTHES. Leitura de Brillat-Savarin. In: *O rumor da língua*, p. 267.

Mas a boca da qual trataremos aqui pertence a um sujeito delgado, *sottile*,<sup>54</sup> ávido e avaro por palavras: se Calvino pode ser visto como um escritor rico de palavras, seu temperamento lígure<sup>55</sup> o induzia, frequentemente, ao silêncio ou ao menos ao cárcere da palavra escrita: “por caráter, sempre fui de poucas palavras: e, cedo, as minhas necessidades expressivas e comunicativas se polarizaram sobre a língua escrita”.<sup>56</sup>

Boca pouco propensa à fala abstrata e genérica e às palavras desnecessárias da tagarelice contemporânea. Boca de um homem magro, que mordida a língua, à maneira de Palomar, para não falar besteiras. Será, pois, guiados pela boca de Calvino que percorreremos este capítulo: ávida pelos sabores e prazeres da comida, ela cruzará a fronteira que liga a fala, assim como a escrita, ao ato erótico, até que, por fim, cansada dos ruídos e da tagarelice da linguagem verborrágica dos burocratas, ela se cale.

### 1.1 A boca voraz

Na terceira de suas lições americanas, intitulada “Exatidão”, Italo Calvino distingue dois emblemas, nos quais gravitaria uma constelação de escritores e poetas: o cristal e a chama. Confessadamente adepto do primeiro, por sua imagem de invariância e de regularidade de estruturas bem definidas, o escritor italiano pouco menciona sobre a chama, perpetuando, assim, uma falsa impressão de que estaria mais interessado no raciocínio lógico do que nos eflúvios do corpo.

Impressão mantida também pelos críticos e amigos de Calvino, ao usarem do mesmo emblema para descreverem o estilo do escritor lígure, cuja síntese está contida nas palavras de Natalia Ginzburg: “O seu estilo era, desde o início, linear e límpido; torna-se mais tarde, no

---

<sup>54</sup> Polissêmica, a palavra *sottile*, em italiano, pode significar tanto “sutil” quanto “delgado”, acepções que definem tão bem, linguisticamente e fisicamente, Calvino.

<sup>55</sup> Sobre seu temperamento lacônico e taciturno, Calvino atribui a culpa às suas origens, como afirma em entrevista a Lietta Tornabuoni: “A me dà fastidio l’aspetto informe delle parole, e molte volte l’inutilità della chiacchiera contemporanea, la smania di farsi in quattro per proclamare opinioni e giudizi. Naturalmente provo un grande bisogno di comunicare, ma non ho tanto rapporti con gli altri. Non mi riesce facile. Sono sempre stato avaro di parole. Sono lígure, mia madre è sarda: ho la laconicità di molti liguri e il mutismo dei sardi, sono l’incrocio di due razze taciturne” (Incomoda-me o aspecto informe das palavras, e muitas vezes a inutilidade da tagarelice contemporânea, o desejo de proclamar opiniões e juízos. Naturalmente experimento uma grande necessidade de comunicar, mas não me relaciono muito com os outros. Não é fácil para mim. Sempre fui avaro de palavras. Sou lígure, minha mãe é sarda: tenho a laconicidade de muitos lígures e o mutismo dos sardos, sou o cruzamento de duas raças taciturnas). Cf. CALVINO. *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, p. 552-553.

<sup>56</sup> “per carattere sono sempre stato di poche parole: e presto i miei bisogni espressivi e comunicativi si sono polarizzati sulla lingua scritta”. Cf. CALVINO. *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, p. 227.

decorrer dos anos, um puro cristal”.<sup>57</sup> Se a crítica comparou, muitas vezes, a linguagem adotada por Calvino à rigidez e limpidez de uma operação matemática, de um cristal, corroborando as afirmações que o escritor fazia sobre o próprio trabalho, não podemos nos submeter a esses vereditos sem, no mínimo, deles desconfiar.

Remetendo tanto ao fogo, quanto à paixão, a chama (*la fiamma*) tangencia o texto calviniano em recorrentes lampejos de fulgurações eróticas. O domínio sobre o fogo, um dos primeiros atos culturais do ser humano, permite a Freud uma conjectura que revela o caráter erótico, mais especificamente fálico, da chama: “é como se o homem primitivo estivesse habituado, ao se deparar com o fogo, a satisfazer nele um prazer infantil, apagando-o com seu jato de urina”.<sup>58</sup> A imagem da flama, que se ergue para o alto em labareda, remeteria, assim, ao falo, a uma excitação sexual. Sem perder essa conotação, a chama adquire ainda, segundo Octavio Paz, uma parte mais sutil: “O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor”.<sup>59</sup>

Tema comumente negligenciado pela crítica, o amor é um topos significativo da obra de Calvino, que perpassa, como um fio condutor, a relação entre seus personagens. Desde *A trilha dos ninhos de aranha*, o impasse amoroso, e aqui estendemos tal conceito a toda e qualquer forma de união, afetiva e sexual, circunda o envolvimento entre a irmã de Pin, uma prostituta, e um soldado alemão. Presente também na trilogia *Os nossos antepassados*, o amor instiga o relato da freira-narradora, Irmã Teodora, em *O cavaleiro inexistente*, cuja identidade associa-se à de Bradamante, amada pelo paladino Rambaldo, enquanto ela amava, por sua vez, o cavaleiro Agilulfo. E como não nos lembrarmos de Cosme, aquele que quis aproximar-se do céu ao habitar o topo das árvores, e de seu amor por Viola em *O barão nas árvores*?

Constante, ainda, em vários contos, há uma série de narrativas reunidas sob o título de *Os amores difíceis*, enquanto, associado ao erotismo, o amor é tema recorrente nas histórias cosmicômicas e, combinado às mulheres, é um tópico de *As cidades invisíveis*. Brasa que incendeia para culminar num clichê: o casamento entre Leitor e leitora, protagonistas de *Se um viajante numa noite de inverno*. Os heróis calvinianos são movidos, portanto, pelo amor, sempre revelado por uma presença feminina.

---

<sup>57</sup> GINZBURG apud SCARPA. *Italo Calvino*, p. 146. “Il suo stile era, fin dall’inizio, lineare e limpido; divenne più tardi, nel corso degli anni, un puro cristallo”.

<sup>58</sup> FREUD. *O mal-estar na civilização*, p. 35.

<sup>59</sup> PAZ. *A dupla chama: amor e erotismo*, p. 7.



O amor, entretanto, em Calvino, se abate sobre uma ausência, sobre uma falta, é sempre um tema que envolve muitas dificuldades, ou, pelo menos, “uma dificuldade de comunicação, uma zona de silêncio no fundo das relações humanas”.<sup>60</sup> O amor nasce, portanto, da ausência do objeto amado, assim como a linguagem é despertada pela ausência de um referente.

Amor e ausência definem, portanto, “A aventura de um esposo e uma esposa”, conto que integra a série *Os amores difíceis*,<sup>61</sup> e que relata as desventuras (já que o título é obviamente irônico) do casal Arturo e Elide Massolari. A rotina desse casal repetia um diário desencontro, pois, enquanto Arturo trabalhava durante a noite, Elide fazia o turno diurno. Em instantes fugazes, dava-se o encontro dos dois: os passos arrastados do esposo ao chegar em casa após uma noite exaustiva de trabalho sobrepostos ao toque do despertador de Elide, o ruído apressado dos saltos da esposa em direção ao ponto de ônibus e o bocejar sonolento de Arturo já na cama. A primeira reunião do casal acontecia, assim, paradoxalmente, na cama, mesmo que eles dormissem sempre sozinhos:

A cama estava como Elide a deixara ao se levantar, mas do lado dele, Arturo, estava quase intacta, como se tivesse sido arrumada naquele momento. Ele se deitava do seu próprio lado, como devia, mas depois esticava uma perna para lá, onde havia ficado o calor da mulher, em seguida esticava também a outra perna, e assim pouco a pouco se deslocava todo para o lado de Elide, naquele nicho de tepidez que ainda conservava a forma do corpo dela, e afundava o rosto em seu travesseiro, em seu perfume, e adormecia.<sup>62</sup>

O calor do corpo da esposa conservado no seu lado da cama permitia que o esposo, na ausência efetiva de seu objeto de amor, encontrasse seus vestígios: uma marca tépida desenhada no lençol, seu perfume exalado pelo travesseiro. Esses vestígios, que prometem felicidade para Arturo, só “funcionam” diante do vazio, pois a realização do desejo significaria o fim da promessa. O erotismo é, portanto, esse limiar “*sottile*” entre o despertar do desejo e a sua satisfação; quando saciado, o desejo morre.

Diante da ausência de Elide, diante do vazio na cama, Arturo recorre aos seus sentidos para imaginar a esposa: pela forma, pelo calor, pelo cheiro. O afastamento de Elide não significava, assim, a sua ausência cabal, o seu desaparecimento, pois permaneciam seus vestígios, suas marcas deixadas pelo corpo. Esses vestígios, a nosso ver, conservam-se também nas palavras, que procuram dizer sobre o mundo sensorial de matizes e texturas

<sup>60</sup> CALVINO. “Apêndice”. In: *Os amores difíceis*, p. 249.

<sup>61</sup> Os textos que integram o livro *Os amores difíceis* foram publicados, pela primeira vez, no volume *I racconti* de 1958.

<sup>62</sup> CALVINO. “A aventura de um esposo e uma esposa”. In: *Os amores difíceis*, p. 119.

desconhecidos pela linguagem. De Elide, o marido só possuía o calor, assim como a linguagem só possui um pequeno traço, um pequeno vestígio, de seu referente: “o próprio do desejo não pode produzir senão um impróprio do enunciado: deste fracasso da linguagem, só resta um vestígio”.<sup>63</sup>

Os vestígios da esposa deixados na cama permitem que Arturo reconstrua a sua imagem, unindo-se a Elide ao deitar no lado da cama onde ela dormira. Mas o desencontro do casal não era definitivo, pois, mesmo aqueles que vivem separados na cama, comem à mesma mesa. O segundo encontro do casal acontecia, assim, à mesa, reunidos pela comida. A refeição reafirma o amor de Arturo e Elide, a aliança entre eles, mesmo que essa aliança não passasse de um breve momento, marcado pelo relógio, entre a chegada da esposa e a saída do esposo:

Arrumada a mesa, postas todas as coisas prontas ao alcance da mão para não precisarem mais se levantar, então era o momento da angústia que tomava conta dos dois por terem tão pouco tempo para estarem juntos, e quase não conseguiam levar a colher à boca, da vontade que sentiam de ficar ali segurando a mão um do outro.<sup>64</sup>

A ausência evocada no conto de Calvino extravasa, ainda, a própria presença física dos personagens; trata-se também da ausência, nomeada, do próprio amor (palavra praticamente não mencionada nos contos de *Os amores difíceis*, exceto pelo título). O amor é, portanto, desrealizado, como sugere Roland Barthes em seus *Fragmentos de um discurso amoroso*, ele não pode ser dito.<sup>65</sup> Por isso, o amor só é revelado durante um gesto, como a refeição dividida pelo casal, que saboreia não só a comida como também a companhia um do outro, remetendo à própria etimologia da palavra “companheiro”, do latim, *cum panis*, ou seja, aquele com quem dividimos o pão. Arturo e Elide compartilham o pão, unem-se em comunhão por meio de um gesto de amor.

Se o amor não é um tema explícito na obra de Calvino, ele aparece nessas cenas, que reverberam ternura e sutilezas, tal como o gesto de alimentar o(a) companheiro(a) ou o(a) filho(a). A comida como símbolo de acolhimento, de amor, aparece também, de forma emblemática, em *O dia de um escrutinador* (1963), narrativa que retrata as incoerências e os paradoxos de uma eleição política da Itália do pós-guerra, mais especificamente, em uma seção eleitoral no Cottolengo, um hospício em Turim que dava asilo, “entre os tantos

---

<sup>63</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 15.

<sup>64</sup> CALVINO. “A aventura de um esposo e uma esposa”. In: *Os amores difíceis*, p. 120.

<sup>65</sup> Cf. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 80.

infelizes, aos prejudicados, aos deficientes, aos deformados, e daí para baixo até às criaturas escondidas que não se permite a ninguém ver”.<sup>66</sup>

O narrador é o militante do Partido Comunista Italiano Amerigo Ormea que, diante daquela situação disparatada, reflete sobre o conceito de igualdade, de democracia, de razão e justiça, evocando os confins que separariam o mundo dito dos “normais” daquele dos excluídos e marginalizados pela sociedade. A pergunta de fundo que parece guiar toda a narrativa centra-se sobre o conceito de humanidade, problematizado por uma imagem que Amerigo não consegue mais tirar da cabeça:

Uma cama no final da enfermaria estava vazia e arrumada; seu ocupante, talvez já convalescendo, estava sentado numa cadeira ao lado da cama, vestido com um pijama de lã e um paletó por cima, e sentado do outro lado da cama estava um velho de chapéu, certamente o pai, visita daquele domingo. O filho era um rapaz deficiente, de altura normal mas parecendo, de algum modo, encolhido nos movimentos. O pai abria amêndoas para o filho, e as passava para ele por cima da cama, e o filho as pegava e vagarosamente as levava à boca. E o pai ficava olhando ele mastigar.<sup>67</sup>

A cena do pai alimentando o filho com amêndoas, vendo-o mastigá-las, revela ao narrador o verdadeiro conceito do amor. As amêndoas, alimento tradicional do Mediterrâneo, são um símbolo tangível da ligação entre pai e filho:

É isso, pensou Amerigo, aqueles dois, assim como são, são reciprocamente necessários.  
E pensou: é isso, esse modo de ser é o amor.  
E depois: o humano chega onde chega o amor; não tem fronteiras, a não ser as que lhe damos.<sup>68</sup>

O amor é, portanto, a resposta de Calvino frente ao mundo desajustado e preconceituoso, “a chave das relações humanas e da relação com a realidade não está na razão, mas na empatia, no amor. No Cottolengo, Calvino descobre o sofrimento sem contrapartida, o mal insuperável da razão dialética: e a resposta, pudica e humilde, é o amor”.<sup>69</sup>

A escrita calviniana, por mais que se pretenda um processo de verbalização arquitetônico, controlado e ordenado, é também a única forma encontrada de “condensação e

<sup>66</sup> CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 11.

<sup>67</sup> CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 67.

<sup>68</sup> CALVINO. *O dia de um escrutinador*, p. 74.

<sup>69</sup> SCARPA. *Italo Calvino*, p. 133. (No original: “la chiave dei rapporti umani e del rapporto con la realtà non sta nella ragione ma nell’empatia, nell’amore. Al Cottolengo, Calvino scopre la sofferenza priva di contropartita, il male insuperabile dalla ragione dialettica: e la risposta, pudica e somnessa, è l’amore”).

interiorização da experiência sensível”,<sup>70</sup> da experiência amorosa, ou seja, a palavra cristaliza a sensação, cristaliza o amor. Os livros de Calvino baseiam-se, portanto, num exercício mental-sensorial, comprovando que há chama em seus textos, mesmo que seu estilo pendesse, prioritariamente, para uma forma límpida como o cristal. O amor, por enquanto, apareceu, nos fragmentos analisados, sutil como uma chama, mas, tal como o fogo, ele vai adquirindo matizes mais fortes e intensos, até culminar num incêndio, como veremos a seguir.

Em “Furto in una pasticceria” (“Roubo em uma confeitaria”),<sup>71</sup> o escritor italiano relata as peripécias de três ladrões – Dritto, Gesubambino e Uora-Uora – atingidos pelo clima de recessão do pós-guerra e, portanto, famintos. Dritto, o articulador do plano, guia seus companheiros ao local do roubo, sem, contudo, lhes revelar para onde se dirigiam. Como Gesubambino “se move mansamente como um gato” e “não há ninguém que, como ele, se empoleire e se contorça”,<sup>72</sup> inclusive nos menores locais, coube ao mesmo trepar pela janela, procurando uma passagem, por onde, revolvendo-se, entraria na loja sem fazer barulho.

No escuro, Gesubambino não via nada, mas cheirava um perfume forte que inflamava narinas e estômago: “até então não havia percebido o odor: respirou e entrou por suas narinas uma nuvem de um perfume característico dos doces. Mais do que um sentimento de gula, experimentou uma trépida comoção, um sentimento de remota ternura”.<sup>73</sup> O cheiro dos doces afaga, mas logo o sentimento de sentir-se acolhido foi substituído pelo desespero de não conseguir saciar-se a tempo, “de ter para si toda aquela Cocanha só por poucos minutos de sua vida”.<sup>74</sup> O desejo de nutrir-se de tudo, saboreando cada migalha, é, pois, comparado ao desejo sexual, como se a única forma de narrar a insaciabilidade de Gesubambino fosse recorrendo ao vocabulário erótico:

Mas lhe permanecia uma ânsia que não sabia como satisfazer, não conseguia encontrar o modo para gozar de tudo. Agora estava de quatro sobre a mesa, com as tortas embaixo de si: agradar-lhe-ia despir-se e deitar-se nu sobre aquelas tortas, revirar-se sobre elas, nunca mais precisar sair dali. Em cinco, dez minutos, no entanto, tudo estaria terminado: por toda a vida as confeitarias se tornariam

<sup>70</sup> CALVINO. “Visibilidade”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 110.

<sup>71</sup> O conto “Furto in una pasticceria” compõe a obra *Ultimo viene il corvo*, composta por 30 contos e considerada por Domenico Scarpa o núcleo germinal a cada tema desenvolvido pelo Calvino maduro. Além disso, esse conto inspirou o filme *I soliti ignoti (Os eternos desconhecidos)*, de 1958, dirigido por Mario Monicelli.

<sup>72</sup> CALVINO. “Furto in una pasticceria”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. 299. (No original: “si muove soffice che sembra un gatto” e “per arrampicarsi e raggomitolarsi non c’è nessuno come lui”).

<sup>73</sup> CALVINO. “Furto in una pasticceria”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. 300. (No original: “Fin allora non s’era accorto dell’odore: respirò e gli salì alle narici una nuvola di quel profumo caratteristico dei dolci. Più che un senso d’ingordigia provò una trepida commozione, un senso di remota tenerezza”).

<sup>74</sup> CALVINO. “Furto in una pasticceria”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. 301. (No original: “d’averne sottomano tutta quella cuccagna solo per pochi minuti in vita sua”).

proibidas a ele, como quando era criança e esmagava o nariz contra as vitrines. Ao menos se pudesse permanecer três, quatro horas...<sup>75</sup>

Saborear a comida é, assim, uma reprodução do ato sexual: em ambos os casos se trata de cheirar, ver, tocar, lambar, chupar, morder e comer.<sup>76</sup> Michel Serres afirma, em *Os cinco sentidos*, que “o corpo assemelha-se à mesa e o banquete ao amor”.<sup>77</sup> Nesse sentido, é possível relacionar o corpo<sup>78</sup> de Gesubambino à mesa, pois, diante da iminente chegada da polícia, o ladrão precisava fugir, mas se sentia indeciso: não queria sair da confeitaria antes que estivesse completamente saciado, antes que tivesse guardado algumas guloseimas para a sua amante, Mary la Toscana. Por isso “voltou atrás, agarrou alguns *cannoli*, enfiou-os sob a camisa, depois, ao pensar que havia escolhido os doces mais frágeis, procurou outros mais sólidos e os enfiou no peito”.<sup>79</sup>

O peito de Gesubambino serve como mesa onde ele e Mary la Toscana se unirão em um banquete. A comida circula entre os corpos, pois um come do outro e no outro: corpos em comunhão: “Com Mary la Toscana, quando abriu a camisa se encontrou com o peito recoberto de uma estranha massa. E permaneceram até de manhã, ele e ela, deitados na cama, lambendo-se e mordendo-se até a última migalha e o último resto de creme”.<sup>80</sup>

A comida amassada, misturada, formando uma única pasta, metaforiza o momento de união sexual entre os personagens, pois também seus corpos confundem-se, misturam-se, fundindo diversos fluxos em um só. Os prazeres do paladar e aqueles do amor dividem, portanto, o mesmo órgão: a boca. A imagem de Gesubambino e Mary la Toscana deitados na cama, em silêncio, comendo e amando-se faz aparecer a segunda e a terceira boca de que fala

<sup>75</sup> CALVINO. “Furto in una pasticceria”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. 303. (No original: “Ma gli restava una smania che non sapeva come soddisfare, non riusciva a trovare il modo per goderle del tutto. Ora era carponi sul tavolo, con le torte sotto di sé: gli sarebbe piaciuto spogliarsi e coricarsi nudo sopra quelle torte, rivoltarsi sopra, non doversene staccare mai. Di lì a cinque, dieci minuti, invece, tutto sarebbe finito: per tutta la vita le pasticcerie sarebbero tornate proibite per lui, come quando da bambino schiacciava il naso contro le vetrine. Almeno ci si potesse fermare tre, quattro ore...”).

<sup>76</sup> Ambiguidade do verbo “comer”, o qual no sentido popular pode significar também o ato sexual.

<sup>77</sup> SERRES. *Os cinco sentidos*, p. 182.

<sup>78</sup> O corpo é um conceito fundamental da filosofia francesa da segunda metade do século XX e é sob o seu estatuto que será formada a constelação bibliográfica deste capítulo. Explica-se, portanto, a aproximação de autores que, mesmo seguindo linhas de pensamento díspares, exploram uma filosofia do corpo. Entre eles, citamos a geração dos pós-estruturalistas dos anos 1960, sobretudo Deleuze, Serres e Nancy, nomes que nortearão a análise deste capítulo. Cf. HUCHET. “Meta-estética e ética francesa do sentido (Derrida, Deleuze, Serres, Nancy)”.

<sup>79</sup> CALVINO. “Furto in una pasticceria”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. 305. (No original: “Tornò indietro, arraffò dei cannoli, se li ficcò sotto la camicia, poi rapidamente pensò che aveva scelto le paste più fragili, ne cercò delle più solide e se ne infarci il seno”).

<sup>80</sup> CALVINO. “Furto in una pasticceria”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. 306. (No original: “Da Mary la Toscana quando aprì la camicia si trovò col petto ricoperto da uno strano impasto. E rimasero fino al mattino, lui e lei, sdraiati sul letto a leccarsi e piluccarsi fino all’ultima briciola e all’ultimo rimasuglio di crema”).

Serres. Para o filósofo francês há três distinções para a língua, para a boca: a faladeira, a sensitiva e a amorosa.<sup>81</sup> Enquanto a primeira, encarcerada no reino da linguagem, só sente por meio da palavra, a segunda, sensitiva, é a do verdadeiro sabor, abdicando, para isso, da linguagem. Mas, há, ainda, a terceira, a do silêncio, do beijo e do amor:

Hesito, diz a terceira língua: [...] Os lábios que falam têm menos felicidade, ternura e doçura. Por que perdem tanto tempo a discorrer sobre o amor em vez de, e quando for o caso, gentilmente, fazê-lo? O dado nos é verdadeiramente dado pelos lábios tácitos e doces, insiste ela, ainda hesitando.<sup>82</sup>

A terceira boca opta, portanto, por comer e amar, abdicando de sua função cultural: a linguagem. Quando fala, ela hesita, pois teme cair nas armadilhas impostas pela palavra, que cria um universo sensível a parte, pautado na ausência do referente. A terceira boca acusa a primeira de somente discursar sobre o amor, sem conhecê-lo de fato. Mas a experiência sensorial seria completa sem a mediação da linguagem? Bastariam os sentidos para que uma nova sensação fosse experimentada e plenamente conhecida? Ou a linguagem se faz necessária, como pensávamos anteriormente com Le Breton, para que a experiência vivida por meio dos sentidos ganhe realidade ao ser nomeada?

Articular, portanto, essas três bocas é imprescindível para a constituição de uma experiência da coletividade: comer, amar e proferir as palavras mágicas, só assim o corpo, individual, confundir-se-ia com o do seu vizinho. A Santa Ceia ilustra exemplarmente a união dessas três bocas, com suas diferentes funções: Jesus, ciente de sua morte iminente, organiza um grande banquete, no qual ele dividirá o pão e o vinho com aqueles que mais ama, os doze apóstolos. Antes de comerem, porém, ele fala, pronuncia as famosas frases que se repetirão em sua memória em cada celebração eucarística. O pão e o vinho, corpo e sangue de Jesus, foram repartidos durante a refeição para que o filho do homem e seus apóstolos se tornassem um só. Serres, ao falar da Santa Ceia, observa que os apóstolos depositavam sua individualidade na taça que percorre a mesa, passando-a de mão em mão. Assim, todos se fundem e confundem nesse cálice:

O vinho passa de mão em mão. Cada qual recebe a taça, bebe, passa a seu vizinho; a passagem do vinho faz dele uma estância e um motor da circulação. Esta descreve o grupo, segue o fio da relação. O grande cálice, quase-objeto, traça as relações entre os apóstolos, como o anel que corre no cordão na brincadeira de passar de mão em mão, ela transmite, tece, objetiva aquilo que une o grupo ou os doze. Em André, em Tiago, em João, o cálice descansa e torna a partir: a conexão coletiva para e

<sup>81</sup> Cf. SERRES. *Os cinco sentidos*, p. 184.

<sup>82</sup> SERRES. *Os cinco sentidos*, p. 165.

continua. Em cada um, o grupo morre e revive. Cada apóstolo toma e dá. Toma o vinho, bebe ou degusta. E dá. Dá seu princípio de individualização que o vinho, contra sua vontade, tira-lhe. Deposita na taça e no vinho essa identidade que o vinho retira de quem o degusta. O cálice em circulação encarrega-se das individualizações, apanha os sujeitos de passagem [...]: eles não guardam por muito tempo o cálice que seguram, como uma brasa, a ele, a mim, a ti, quem és tu e quem sou eu, como te chamas, isto já não tem tanta importância, já não compreendo isto, tu não o sabes, ele o esqueceu, o quase-objeto, cratera de vinho misturado, torna-se quase-sujeito, misturando os nomes próprios e os pronomes perdidos de passagem, e fundidos em um nós, confundidos no cálice que forma a mesa, compõe o festim, preside de repente a Ceia [...].<sup>83</sup>

Durante a Santa Ceia, como descreve Serres, o festim envolve uma coletividade, ao tornar o “outro” permeável ao “eu” e fundidos em um “nós”. Os apóstolos se uniam em um só corpo e em um só sangue, liquefeitos no cálice de vinho, numa atitude generosa de quem come e bebe junto e, ao mesmo tempo, compartilha da mesma taça. Mas, o momento da refeição eucarística adquire ainda uma conotação impetuosa, pois o Cristo oferece a sua própria carne e o seu próprio sangue para compor o grande banquete; ele se faz pão e vinho, aludindo tanto a um ritual teofágico quanto a um encontro de amor sexual, como observa Didi-Huberman, em seu texto “Disparates sobre a voracidade”, ao analisar as frases proferidas por Jesus em sua última ceia: “Frases abissais – sexualmente abissais. Frases de amor místico, isto é, portadoras de uma total voracidade: ame-me, venha a mim, permaneça em mim – coma-me. E tu gozarás eternamente”.<sup>84</sup> O encontro entre sexo e religião – a união mística – implica, portanto, numa relação direta entre indivíduo e Deus, afastando assim qualquer mediação da Igreja.

Para que a experiência da coletividade e do amor místico ocorresse, era necessário reunir todos os elementos presentes durante a Santa Ceia: a refeição, o amor genuíno, as frases eucarísticas, reconstituídos, parcialmente, durante as celebrações católicas. Mas, não há mais o banquete, as frases não adquirem mais uma conotação impetuosa, sexual, as pessoas que dividem o espaço da igreja não se conhecem. O que resta, portanto, dessa experiência? Não somos capazes de viver a refeição eucarística em todas as suas dimensões, mas somos ainda capazes de narrar a história. Quando a experiência sensível revela-se limitada, dela podemos depreender sempre uma reconstrução simbólica, uma narrativa, afinal pode-se narrar o que aconteceu.

---

<sup>83</sup> SERRES. *Os cinco sentidos*, p. 178.

<sup>84</sup> DIDI-HUBERMAN. “Disparates sobre a voracidade”, p. 193.

No entanto, quando a refeição revela-se como uma promessa jamais realizada, e o amor é insuficiente, resta somente o cárcere da palavra,<sup>85</sup> a possibilidade de narrar e discorrer sobre um acontecimento, sem, necessariamente, tê-lo vivido e sentido. Essa parece ser a discussão empreendida por Calvino no conto cosmicômico “Tudo num ponto”,<sup>86</sup> ao narrar um tempo no qual toda a matéria do universo estava concentrada num único ponto, quando todos e tudo estavam espremidos como “sardinha em lata”.<sup>87</sup>

Antes da expansão do universo, Qfwfq, protagonista da série cosmicômica cujo nome é um palíndromo, conta que a mentalidade desse mundo puntiforme era ainda bastante individual, mesquinha e egoísta. Apesar de todos ocuparem o mesmo ponto, essa situação não favorecia a sociabilidade, de modo que a família Z’zu, por exemplo, agia “como se no mundo existissem apenas eles”, enquanto os outros nutriam certa implicância por essa mesma família, denominando-os de “imigrantes”. Tal característica, entretanto, muda quando o desejo, a fome, impõe uma atitude generosa e inesperada: a sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub> gostaria de preparar um tagliatelle, usando a comida como forma de comunhão e união entre todos os moradores do ponto-universo, como se a absorção que todos fariam daquele macarrão tivesse como efeito unir todos aqueles corpos que habitavam o universo. Ao propor fazer o tagliatelle, a personagem trabalharia com o paladar e o odor, sem palavras. O sentido do gosto surgiria, pois, a partir de um gesto.

O macarrão, assim como o vinho durante a Santa Ceia, teria por função integrar em uma coletividade os personagens que só pensavam em si mesmos, em sua própria individualidade. O tagliatelle seria, desse modo, um mediador dos corpos. No entanto, a partir daquele gesto inesperado, a grande explosão (*big-bang*) acontece, surge o espaço, fadando os personagens do conto calviniano à individualidade, por terem sido projetados aos quatro cantos do universo. Paradoxalmente, portanto, os corpos, que antes estavam em união, apesar da mentalidade mesquinha e preconceituosa, foram condenados à solidão, à divisão e segregação de cada indivíduo que habitava aquele corpo-mundo que vivia no ponto-universo. O corpo glutão abre vias para o surgimento do espaço, fadando aqueles indivíduos à solidão:

---

<sup>85</sup> É importante ressaltar o caráter ambíguo da palavra, que tanto cristaliza, condensa o sensível em sua forma, quanto o “prende” e o enclausura ao mundo linguístico, transformando o sensível em representação. Nota-se, assim, o caráter estático da linguagem.

<sup>86</sup> Analisar o conto “Tudo num ponto”, que integra o livro *As cosmicômicas*, considerado o mais racional pela crítica, sob a orientação do amor, do eros e do gosto, dos sentidos físicos portanto, é significativo para o propósito aqui traçado: o de romper com uma imagem que associa frequentemente Calvino a um cientista, revelando seu lado mais sensorial, faminto e sensual. Mais especificamente sobre essa obra, direciono à minha dissertação de mestrado intitulada *O universo em um livro: As cosmicômicas, de Italo Calvino*.

<sup>87</sup> CALVINO. “Tudo num ponto”. In: *As cosmicômicas*, p. 45.



– Pessoal, se tivesse um pouco mais de espaço, como gostaria de preparar um tagliatelle!

E naquele momento todos pensamos no espaço que teriam ocupado os seus roliços braços movendo-se para a frente e para trás com o rolo a adelgaçar a massa, o grande volume do peito descendo sobre o grande monte de farinha e de ovos que atulhava a imensa travessa enquanto seus braços amassavam amassavam, brancos e untados de óleo até os cotovelos; pensamos no espaço que haveria de ocupar a farinha, e o grão para fazer a farinha, e os campos para cultivar o grão, e as montanhas das quais descia a água para irrigar os campos, e os pastos para os rebanhos de gado que forneceriam a carne para o molho; no espaço que seria necessário para que o Sol chegasse com seus raios e amadurecesse o grão; no espaço que seria necessário para que a partir das nuvens de gás estelares o Sol se condensasse e inflamasse; na quantidade de estrelas e galáxias e amontoados galácticos em fuga no espaço que teria sido necessária para manter suspensa cada galáxia cada nebulosa cada sol cada planeta, e no momento mesmo em que o pensávamos esse espaço começou, incontidamente, a se formar; no exato momento em que a sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub> pronunciava aquelas palavras: “...um tagliatelle, hein, pessoal!”, o ponto que a continha e a nós todos se expandia numa auréola de distâncias de anos-luz e séculos-luz e milhares de milênios-luz, e éramos projetados para os quatro cantos do universo [...], e ela se dissolveu não sei em qual espécie de energia luz calor, ela, a sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub>, aquela que em meio ao nosso fechado mundo mesquinho fora capaz de um impulso generoso, o primeiro, “Ah, pessoal, que tagliatelle eu prepararia!”, um verdadeiro impulso de amor geral, dando início no mesmo instante ao conceito de espaço, e ao espaço propriamente dito, e ao tempo, e à gravitação universal, e ao universo gravitante, tornando possíveis milhares e milhares de sóis, de planetas, de campos de trigo e de sras. Ph(i)Nk<sub>o</sub>, esparsas pelos continentes dos planetas batendo a massa com seus braços enfarinhados, untuosos e generosos, enquanto ela se perdia a partir daquele instante, deixando-nos a recordá-la saudosos.<sup>88</sup>

O tagliatelle está relacionado, nesse conto, ao amor. O desejo de cozinhar foi um impulso de amor, o gesto da coletividade, que permitiria a todos se sentarem à mesma mesa e partilharem da mesma comida, misturando-se a esta. A comida (o tagliatelle), porém, instaura uma perda: a perda do objeto amoroso, do objeto erótico, a perda da sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub>.

Considerando que o prazer e, por sua vez, o erotismo são o lugar de uma perda, conforme afirma Barthes em *O prazer do texto*,<sup>89</sup> é possível depreender disso que seja justamente a perda da sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub> que a torne ainda mais desejada, símbolo erótico para aqueles que a conheceram. É a intermitência que é erótica, “a encenação de um aparecimento-desaparecimento”.<sup>90</sup> Ao desaparecer com a expansão do universo, antes mesmo que pudesse fazer seu tagliatelle, a matriarca do grupo permanece como uma lembrança: “aqueles seios,

<sup>88</sup> CALVINO. “Tudo num ponto”. In: *As cosmicômicas*, p. 49-50.

<sup>89</sup> Cf. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 22: “Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”.

<sup>90</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 16.

aquelas ancas, seu robe alaranjado, jamais a encontraremos, nem neste nem em qualquer outro sistema de galáxias”,<sup>91</sup> desabafa Qfwfq.

Cético, Qfwfq não acredita na possibilidade de reencontro com a sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub>, não é mais possível retornar à vida de outrora, embora alimente certa esperança suscitada pela expectativa de seus conterrâneos: “Para todos nós a esperança de retornar ao ponto inicial é principalmente a de nos encontrarmos novamente junto à sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub>. (Até mesmo para mim, que não creio nisso.)”.<sup>92</sup> É como se os personagens de “Tudo num ponto” tivessem trocado a felicidade que a matriarca lhes proporcionava por um espaço maior, e, em função disso, permanecesse-lhes um sentimento de culpa.

Antes da explosão do *big-bang*, os personagens cosmicômicos viviam em plena satisfação erótica, seus desejos eram saciados, pois não havia uma lei moral que os detivesse: “a felicidade que dela [da sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub>] me vinha era ao mesmo tempo a de ocultar-me puntiforme nela e a de protegê-la puntiforme em mim, numa contemplação viciosa (dada a promiscuidade do convergir puntiforme de todos para ela)”.<sup>93</sup> Dessa felicidade não resta nada. Após o surgimento do espaço, imprescindível para que se manifestasse uma vida em comunidade, os habitantes daquele ponto-universo precisaram reprimir a sua natureza em razão das exigências civilizatórias: “[...] a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos”.<sup>94</sup>

Sobrevêm, pois, a culpa e um mal-estar por terem trocado aquele paraíso pelo espaço, por uma vida em comunidade, de modo que, para que esta fosse alcançada, precisaram livrar-se da sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub>. O mundo se torna, portanto, para Qfwfq, pobre e vazio. Ávido e faminto, o protagonista d’*As cosmicômicas* está condenado a viver num mundo sem seu objeto de amor, sentenciado a não ter jamais seu desejo saciado.

O homem moderno, sem coletividade, não consegue mais se fartar completamente, a saciedade é sempre inalcançável, por mais que continue a comer compulsivamente, como faz Gesubambino. Qfwfq, além de não se satisfazer, também não come, ou só come palavras, lembrando que o tagliatelle se revela como uma promessa de felicidade jamais cumprida. Esse, talvez, seja o grande paradoxo do desejo, mesmo onde há comida, há fome.

<sup>91</sup> CALVINO. “Tudo num ponto”. In: *As cosmicômicas*, p. 47.

<sup>92</sup> CALVINO. “Tudo num ponto”. In: *As cosmicômicas*, p. 48.

<sup>93</sup> CALVINO. “Tudo num ponto”. In: *As cosmicômicas*, p. 48-49.

<sup>94</sup> FREUD. *O mal-estar na civilização*, p. 43.

Os dois contos de Calvino finalizam, portanto, com uma explosão: “Furto in una pasticceria” culmina com uma eclosão de sabores, pelos doces amassados que se misturam aos corpos nus e suados do casal de amantes, enquanto “Tudo num ponto” alude a uma explosão mais literal, a explosão da qual se originou o universo. No entanto, há entre eles uma distância significativa: se o primeiro marca o excesso, mesmo que em um período histórico de recessão, o segundo aponta continuamente para uma falta.

Gesubambino, lambuzado de *strudel*, *cannoli* e tortas, sentia a náusea subir-lhe o estômago, mas não queria ceder, continuava comendo, ciente de que logo haveria, somente, o nada. Qfwfq, por sua vez, depara-se com o próprio vazio, o nada do universo ainda em formação: é acometido, portanto, pela promessa do macarrão, jamais realizado, e pela ausência da matriarca. O universo seria, nesse sentido, a metáfora da ausência da sra. Ph(i)Nk<sub>o</sub>. No lugar do tagliatelle, no lugar da mulher, existe o vazio. Há, portanto, uma polaridade entre a fartura e a fome, o excesso e a falta, e, mesmo quando há alimento, este não sacia plenamente, como sucede com Gesubambino.

Em ambos os contos, percebemos que a referência à metáfora gustativa culmina em uma cena erótica e passional, como se não fosse possível falar de comida sem recorrer ao amor. Talvez essa aproximação se justifique se recorrermos à polaridade, de que falávamos antes, entre fartura e fome, que tangencia tanto o sentido do gosto quanto o mito do nascimento de Eros, o amor.

Em um banquete de comemoração pelo nascimento de Afrodite, encontrava-se, entre os deuses, Poro (a abundância, a riqueza) o qual, embriagado, adormecera. Enquanto isso, Penia (a pobreza, a penúria), mendicante, circundava o festim e, ao ver Poro, desejosa daquilo que lhe faltava, uni-se a ele. Eros foi concebido dessa união.

Em *O banquete*, Platão, pela voz de Sócrates, relata a característica fundamental do amor: a insuficiência. Entre a mortalidade e a imortalidade, entre a sabedoria e a ignorância, entre o ter e o não-ter, entre a avidez e a saciedade, estaria o amor. O gosto, assim como o amor, também não encontra o seu lugar, pois aparece como um sentido a mais, supranumerário, faltante ou excedente. Agamben, em *Gusto* (2015), reconhece no paladar uma ambiguidade, que consiste na avidez por preencher algo que lhe falta, mesmo quando pleno e saciado.

O gosto, na tradição ocidental, esteve, por vezes, associado ao sentido mais baixo, imoral; entretanto, é um vocábulo etimologicamente e semanticamente conexo com o conhecimento. Ressalta-se, assim, que as duas palavras, saber e sabor, remontam à mesma raiz latina, erroneamente entendidas como contrárias. Tanto remetendo ao sentido físico do

gosto, quanto significando intelectualidade, o latim *sapere*, conforme o dicionário Houaiss, teria por significação: “ter sabor, ter bom paladar, ter cheiro, sentir por meio do gosto, ter inteligência, ser sensato, prudente, conhecer, compreender, saber”, o que nos leva a pressupor que o conhecimento não advém sem a experimentação sensorial.

O palato vem antes do conhecimento: é necessário que as palavras tenham gosto para que o saber torne-se apetecível, fecundo e produtivo. Dos sentidos, portanto, ao Sentido. Essa foi a tese defendida por Roland Barthes em sua lição inaugural da cadeira de Semiologia literária do Colégio de França, ao constatar que, somente pelo sabor, a literatura engendraria saberes: “*Sapientia*: nenhum poder, um pouco de *saber*, um pouco de *sabedoria* e o máximo de *sabor* possível”.<sup>95</sup> Como a separação desses dois domínios prejudica a ambos, caberia, portanto, ao gosto se firmar no lugar desse outro saber, que goza e conhece, como constatara Agamben.<sup>96</sup>

Os personagens de Calvino são desejosos daquilo que lhes falta, são, portanto, insaciáveis: eles têm fome de sabor, eles têm fome de saber. O saber do mundo provém de seu sabor: para conhecê-lo é necessário degustá-lo, fazer o mundo passar pela boca, ter bom paladar, para, em seguida, tornar-se um conhecedor. Não há distinção, assim, entre o saber e o sabor, este não é subordinado àquele, como a tradição ocidental insiste em perpetuar, pois é justamente o ato de ruminar, de degustar, deixando-se inebriar por aromas e sabores, que nos levará a um dado saber.

Por meio do gosto é possível adquirir saberes de forma prazerosa, valendo-se do “sal das palavras”.<sup>97</sup> O saber é convocado, portanto, pelo sabor: pode-se degustar um alimento assim como se degusta as palavras, de modo que, em um dado momento, as fronteiras entre a comida e os dizeres sobre ela se diluem e tudo se torna mastigado, deglutido, apreciado.<sup>98</sup> Se a linguagem que evoca os sentidos do baixo ventre, os desejos da gula, da carne e do sexo é, por vezes, considerada metafórica, esta alcança um *status* material, pois a palavra também é comida, alimento a ser ingerido intelectualmente.

---

<sup>95</sup> BARTHES. *Lição*, p. 42.

<sup>96</sup> Cf. AGAMBEN. *Gusto*.

<sup>97</sup> BARTHES. *Lição*, p. 22.

<sup>98</sup> Há duas formas em latim para expressar o verbo “comer”: *comedere* e *manducare*. A primeira denota basicamente o ato de se alimentar, da qual provém o verbo que usamos em nossa língua. Já a segunda, *manducare*, significa movimentar os maxilares. Esse movimento alude para a deglutição, para a mastigação, para a mistura dos alimentos triturados à saliva revelando o seu sabor, as sutilezas de cada ingrediente. De *manducare* provém o italiano *mangiare* e o francês *manger*. O ato de comer assume, portanto, conotações diversas para essas culturas: se *comedere* envolve o lado prático da alimentação, nutrição e sobrevivência; *manducare*, por sua vez, demanda os prazeres da comida.

A carne, a folha de papel: deslocamento da comida para o livro. Os mitos relativos à origem das Escrituras exploram a metáfora da escrita como alimento, a palavra divina evoca uma nutrição espiritual. As palavras da eucaristia, “‘Tome e coma’, extraída da velha frase de Santo Agostinho: *Tolle et lege*, ‘Tome e leia’”,<sup>99</sup> anunciam a relação entre o gesto de comer e o ato de ler: “Não se tratava de ingerir livros inteiros, mas de incorporar o livro pela ‘ruminação’, preces murmuradas em voz baixa, subvocalizadas, em que a leitura se funde em uma espécie de deglutição”.<sup>100</sup> Corpo e livro, portanto, unem-se na escrita, no toque da escrita: “tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita”.<sup>101</sup>

O toque inicia-se quando o leitor detém o livro em suas mãos: é necessário apalpá-lo, tateá-lo, cheirá-lo. Esse primeiro contato com o livro é muito importante para a construção da leitura do texto – “ler o que está fora antes de ler o que está dentro” –,<sup>102</sup> sentir a materialidade sensível do objeto livro, revirá-lo entre as mãos. Tal como faz o leitor de *Se um viajante numa noite de inverno*, orientado pelo narrador a como proceder na leitura. O prazer inicial à leitura de um livro, quando apalpamos o objeto, procurando a posição mais cômoda para que o mundo ao redor se dissolva no indefinido: “como todo prazer preliminar, [...] deve durar um tempo conveniente e pretender apenas conduzir ao prazer mais consistente, à consumação do ato, isto é, à leitura do livro propriamente dito”.<sup>103</sup>

Para Jean-Luc Nancy, o contato entre os corpos acontece na escrita, no livro escrito, no gesto de endereçar palavras para o corpo-leitor, que por sua vez as devorará: o polegar e o indicador roçam a página com a mesma volúpia com que as mãos tocam um corpo nu. Por isso, o filósofo francês fala em corpos *excritos*,<sup>104</sup> corpos lançados para fora: o *corpo* é a palavra.

Pelo toque, o livro e o corpo endereçam-se a outrem: papel e pele, finas membranas encarnadas. “Como todo corpo vivo, o livro é perecível, combustível e até mesmo comestível”.<sup>105</sup> como pó, como adubo, o corpo retorna à terra. Mais uma vez, podemos nos valer da metáfora do fogo. Massa gasosa em combustão, o fogo se vincula ao ardor, ao sangue, ao temperamento passional e colérico, ao coração, ao amor carnal, ao inferno. Ao

<sup>99</sup> MELOT. *Livro*, p. 185.

<sup>100</sup> MELOT. *Livro*, p. 188.

<sup>101</sup> NANCY. *Corpus*, p. 11.

<sup>102</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 16.

<sup>103</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 17.

<sup>104</sup> Nancy acrescenta o prefixo “ex” ao adjetivo “escrito” em “corpos *excritos*” para denotar o sentido de movimento de lançamento de algo que estava no interior para fora, aludindo à ideia de expulsão da palavra e sua impressão na superfície do corpo, no fora. Imagem similar à evocada por Calvino quando trata da “extração da palavra”, conforme discutido anteriormente.

<sup>105</sup> MELOT. *Livro*, p. 185.

excesso e ao corpo, portanto. Mas, ao mesmo tempo, o fogo<sup>106</sup> tem o poder da transformação, da metamorfose, ao converter uma coisa em outra, um alimento cru em um cozido, por exemplo, um livro em cinzas, um corpo em pó, destruindo tudo pela promessa de renovação.

Eros, o desejo, filho da privação, tem fome. O buraco no estômago abre para uma ausência, cujo vazio a linguagem, saturada de significação, não preenche, não alimenta.<sup>107</sup> O gosto não pode ser explicado, há sempre um “não sei o quê”<sup>108</sup> que o define, como bem observou Agamben,<sup>109</sup> por isso ele aparece como um sensível fantasmagórico no reino da linguagem, permitindo somente que labaredas, chamas intermitentes e fugidias se esgueirem como sombras, antes que o corpo dê lugar à palavra tagarela, à língua que obriga a dizer,<sup>110</sup> e o mundo se refugie na linguagem.

## 1.2 A boca tagarela

*Non è allegro il Messico. Ma è meglio che allegro: è pieno di una furia profonda.*  
Emilio Cecchi

Italo Calvino visitou o México em duas ocasiões: em 1964, após seu casamento com Esther Judith Singer, apelidada Chichita, em Cuba, onde nasceu,<sup>111</sup> e em 1976.<sup>112</sup> A segunda viagem é anunciada com júbilo e entusiasmo ao amigo mexicano Fernando Benítez, o qual Calvino e a esposa conheceram em Havana. Embora o contato com a cultura mexicana tenha

---

<sup>106</sup> Imagem repleta de simbolismos, o fogo – produção cultural, quando o homem passa a dominá-lo e a controlá-lo, modificando, assim, a natureza – é um elemento de transmutação. Com diferentes conotações, o fogo, para o cristianismo, simboliza o castigo eterno, pela imagem do inferno. Em outros contextos, associa-se o fogo a Deus (na Bíblia, Moisés encontra uma árvore que pega fogo sem queimar, indicando a presença do sagrado). Para a Alquimia, por outro lado, que buscava transformar metais em ouro, assim como procurava a pedra filosofal, que garantiria a imortalidade, o fogo, pela operação alquímica da *Calcinatio*, é purificador, de modo a tornar sagrado o que era sacrificado pela combustão. Sintomática é, ainda, a acepção de Jung para o fogo, símbolo da libido.

<sup>107</sup> A palavra que não alimenta, saturada de significação, que se reduz a um esqueleto semântico não é um corpo, conforme a acepção de Jean-Luc Nancy.

<sup>108</sup> “non so che”.

<sup>109</sup> AGAMBEN. *Gusto*, p. 25.

<sup>110</sup> Para Barthes a língua é fascista, “porque o fascismo não consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer”. Cf. BARTHES. *Lição*, p. 16. Somente a literatura, por trapacear a língua, permitiria conhecê-la no exterior do poder.

<sup>111</sup> Calvino escreve à sua mãe de Havana em 27 de janeiro de 1964, anunciando o comovente retorno à ilha onde nascera. Nessa carta, ele anuncia que, no dia 20 de fevereiro, partiria para o México. Cf. CALVINO. *Lettere*, p. 783.

<sup>112</sup> Em carta a Fernando Benítez de 05 de fevereiro de 1976, Calvino explica que, a convite de uma televisão mexicana – *Programa Encuentro, Señora Matilde de La Mora* –, viajará com sua esposa para o México, para participar de uma mesa redonda sobre *Science Fiction*. Cf. CALVINO. *Lettere*, p. 1295-1296.

sido curto, a influência exercida no escritor resultou em consideráveis reflexões e inquietações problematizadas em vários de seus textos.<sup>113</sup>

A viagem ao México marcou profundamente o modo como o escritor passou a olhar o próprio homem, instigando reflexões sobre antropologia, história e mito, que resultaram em uma forma de escrever mais corporal. Fascinado pelas civilizações pré-colombianas, podemos afirmar que um tema perturbava sobremaneira o escritor lígure: os sacrifícios humanos, que resultavam numa antropofagia ritual. A relação entre violência e comida faz, num primeiro momento, o estômago de Calvino revirar, como ele atesta em sua resenha ao livro *Cannibali e re*, de Marvin Harris:

Mesmo que tenha sido pouca leitura de etnologia que alguém tenha feito, aprendeu que sobre o canibalismo pode-se falar somente com o respeito devido aos ritos religiosos de outras culturas, que não são julgadas com o nosso limitado critério eurocêntrico. Qualquer conexão do consumo de carne humana com gulodice culinária ou pior ainda com utilidade econômico-nutritiva é evitada pelas pessoas cultas como a vulgaridade mais grosseira.<sup>114</sup>

Com essas palavras, Calvino abre a sua resenha ao livro de Harris, confessando sua dificuldade em entender como o canibalismo poderia estar associado ao prazer, à gulodice. O escritor italiano distingue, portanto, duas ações que, em sua visão, limitada e eurocêntrica, estariam separadas: os ritos religiosos praticados por meio da antropofagia e o canibalismo.<sup>115</sup> Assim, parece-nos que Calvino poderia até entender ou, pelo menos, respeitar os ritos religiosos, mas não aceitava o deleite que os mexicanos sentiam pela carne do semelhante. Ainda sobre a cultura dos astecas, ele relata:

<sup>113</sup> Os textos mexicanos são: “Montezuma e Cortés”, publicado como prefácio ao livro *Montezuma signore degli Aztechi*, de Cottie A. Burland; “Montezuma”, conto escrito para integrar a série, jamais finalizada, *Dialoghi storici*, que reuniria entrevistas impossíveis com personagens que, de alguma forma, marcaram a história; uma resenha ao livro *Cannibali e re*, de Marvin Harris, publicada sob o título de “Onore ai cannibali” no jornal “La Repubblica”, em 08 de janeiro de 1980; os textos “A forma da árvore”, “O tempo e os ramos” e “A floresta e os deuses”, reunidos em *Coleção de areia*; o conto “Serpentes e caveiras”, que integra a série *Palomar*; e, por fim, *Sapore Sapere*, publicado em 1982 na revista FMR e, depois, acolhido com o título “Sob o sol jaguar” em volume homônimo.

<sup>114</sup> CALVINO. “Cannibali e re di Marvin Harris”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2025. No original: “Per poco che uno abbia fatto qualche lettura d’etnologia, ha imparato che del cannibalismo si può parlare solo col rispetto dovuto ai riti religiosi d’altre culture, che non vanno giudicati col nostro limitato metro eurocentrico. Qualsiasi connessione del consumo di carne umana con ghiottonerie culinarie o peggio ancora con utilità economico-nutritive viene evitata dalle persone colte come la volgarità più grossolana”.

<sup>115</sup> Por não pretendermos um estudo antropológico sobre os rituais antropofágicos das civilizações pré-colombianas, utilizamos indiscriminadamente os termos “antropofagia” e “canibalismo”. Entretanto, é necessário ressaltar que esses termos não são sinônimos, embora os tratemos aqui como expressões com sentido aproximado. Segundo Oswald de Andrade, em “A crise da filosofia messiânica”, a antropofagia é um rito, um ato religioso, exprimindo um modo de pensar, uma visão do mundo, dos povos que a praticavam em fase primitiva. Contrapõe-se, portanto, ao canibalismo, que pressupõe a gula e a fome. Cf. ANDRADE. “A crise da filosofia messiânica”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, p. 77.

Pode-se dizer que sabemos tudo sobre a religião asteca e sobre as razões cosmológicas que exigiam a nutrição das divindades solares com corações palpitantes e rios de sangue humano. Assim como sabemos tudo sobre o modo como os prisioneiros coroados de flores eram jogados dos altares, onde os sacerdotes extraíam o coração com uma faca de pedra e faziam o corpo rolar pelos degraus da pirâmide. Mas o que acontecia com o corpo quando chegava lá embaixo? Desse detalhe fala-se muito menos, mas os testemunhos contemporâneos à Conquista (Bernardino de Sahagún, Diego Durán) não deixam dúvidas: eram comidos em grandes banquetes. (Escassas informações encontro sobre o modo como eram cozinhados: os molhos a base de pimenta parecem ser o ingrediente mais importante).<sup>116</sup>

A ideia do sacrifício humano como necessário para perpetuação da vida e bem da comunidade impunha um ciclo e uma reversibilidade entre carrascos e vítimas. A exigência das divindades por corações palpitantes e rios de sangue garantiria, portanto, a continuidade da civilização asteca. Se os deuses alimentavam-se dos corações das vítimas, aos homens cabiam os corpos sem vidas lançados escada abaixo. Sobre isso, no conto “Montezuma”, o rei dos astecas, entrevistado por um “eu” – homem branco e europeu –, afirma: “Doar para que os dons dos deuses continuassem a nos cumular, para que o sol continuasse a se levantar toda manhã abeberando-se do sangue que jorra...”.<sup>117</sup>

Os sacrifícios humanos eram necessários, assim, para assegurar que o sol se levantasse todas as manhãs, preservando a vida de toda a comunidade. Mas, diferentemente de outras tribos antropofágicas, o canibalismo asteca assumiu uma gigantesca dimensão destrutiva, com a morte de cinquenta mil homens sacrificados por ano. Por quê? Marvin Harris ajuda Calvino a entender essa realidade com uma explicação lógica e racional: segundo o antropólogo americano, a região, onde hoje se encontra o México, estava atravessando um período de escassez alimentar, pelo desaparecimento de mamíferos de grande porte. A necessidade de equilibrar os recursos alimentares e o crescimento demográfico, com vistas a aumentar o primeiro e reduzir o segundo, instituiu e intensificou a prática antropofágica. Essa explicação (ou justificativa) traz certo alívio a Calvino, que via nas práticas canibais a intolerável alternativa de deleite, enquanto a alimentação de carne humana por necessidade ou sobrevivência parecia-lhe mais tolerável:

---

<sup>116</sup> CALVINO. “Cannibali e re di Marvin Harris”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2026. No original: “Si può dire che sappiamo tutto della religione azteca e delle ragioni cosmologiche che imponevano di nutrire le divinità solari con cuori palpitanti e fiumi di sangue umano. Così come sappiamo tutto del modo come i prigionieri incoronati di fiori venivano fatti salire sugli altari dove i sacerdoti estraevano il cuore con coltelli di pietra e facevano rotolare il corpo giù per i gradini della piramide. Ma cosa succedeva del corpo quando era arrivato in fondo ai gradini? Di questo dettaglio si parla molto meno, ma le testimonianze contemporanee alla Conquista (Bernardino de Sahagún, Diego Durán) non lasciano dubbi: venivano mangiati in grandi banchetti. (Scarse informazioni trovo sul modo in cui venivano cucinati: le salse a base di peperoncino paiono essere l’ingrediente più importante)”.

<sup>117</sup> CALVINO. “Montezuma”. In: *Um general na biblioteca*, p. 184.



Devo dizer que acolhi essas conclusões de Marvin Harris com certo alívio. Mesmo com toda a minha boa vontade em compreender os sacrifícios humanos dos Astecas pela sua motivação religiosa no quadro de um dado sistema de relações com as forças naturais e sobrenaturais, permanecia em mim uma impressão de desperdício que nenhuma implicação espiritual e nenhuma funcionalidade cultural conseguiam equilibrar. Ora, saber – primeiro – que o corpo das vítimas – uma vez doado o coração aos deuses – não era um resíduo de jogar fora mas era utilizado e apreciado, e – segundo – que as refeições com carne humana eram uma contribuição importante às necessidades de calorías, me levava a avaliar melhor as vantagens de uma operação da qual via sobretudo os custos.<sup>118</sup>

O europeu tende a ver, assim como Calvino, o canibalismo como um ato feroz, um assassinato cruel, ou, quando motivado a defender as civilizações antigas, como uma necessidade imposta pela sobrevivência, um instinto natural: a fome, que nos faria comer qualquer coisa, inclusive carne humana. Se entendido como um assassinato cruel, os corações palpitantes oferecidos aos deuses significariam somente a morte desnecessária de inocentes, como observa o entrevistador de Montezuma:

EU – [...] se o sentido do teu mundo se perdesse, então as montanhas de crânios empilhados nos ossuários dos templos também não teriam mais sentido, e a pedra dos altares se tornaria uma bancada de açougueiro conspurcada de sangue humano inocente!  
MONTEZUMA – É assim que hoje tu, homem branco, enxergas as tuas carnificinas!<sup>119</sup>

As oferendas aos deuses, os rituais antropofágicos, os enormes e festivos banquetes não eram simples carnificinas, como insiste o entrevistador de Montezuma, não eram assassinatos sem sentido, como um rito de vingança sem gulodice; pelo contrário, o abate do homem era necessário às necessidades calóricas e gustativas, como o abate do porco na cozinha europeia. E, mais do que necessário para a sobrevivência, o corpo das vítimas era apreciado, devorado com ardor e gosto.

Calvino percebe, assim, a “fúria profunda” do México, como descreveu Emilio Cecchi na epígrafe, a voracidade de uma cozinha apimentada, atravessada pelos sacrifícios, pela carne humana, pelo desejo de conhecimento. Diferentemente de seu costume habitual, Calvino não observa o México, não elege a visão como o seu guia, mas também ele o degusta,

<sup>118</sup> CALVINO. “Cannibali e re di Marvin Harris”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2027-2028. No original: “Devo dire che ho accolto queste conclusioni di Marvin Harris con un certo sollievo. Pur con tutta la mia buona volontà di comprendere i sacrifici umani degli Aztechi nella loro motivazione religiosa nel quadro d’un dato sistema di rapporti con le forze naturali e soprannaturali, mi restava un’impressione di spreco che nessuna implicazione spirituale e nessuna funzionalità culturale riusciva a equilibrare. Ora, il sapere – primo – che il corpo delle vittime – una volta donato il cuore agli dèi – non era un residuo da buttar via ma veniva utilizzato e apprezzato, e – secondo – che i pasti di carne umana erano un contributo importante al fabbisogno di caloríe, mi porta a valutare meglio i vantaggi d’una operazione di cui vedevo soprattutto i costi”.

<sup>119</sup> CALVINO. “Montezuma”. In: *Um general na biblioteca*, p. 187.

procurando saborear cada tempero, cada ingrediente. O contato com o outro se dá, portanto, por meio do gosto, por meio do paladar.

Ao escrever sobre o amigo Emilio Cecchi, que também explorou as terras e os sabores mexicanos, Calvino afirma que o México é como um “vulcão sulfuroso muito incandescente para poder fixá-lo com o olhar”.<sup>120</sup> Conhecer o México é, pois, aceitar a cegueira e abrasar-se com a ardorosa e picante cozinha mexicana, por isso Calvino afirma, sob a voz de um narrador um tanto quanto insípido em seu conto “Sob o sol jaguar”, que a verdadeira viagem só acontece quando engolimos o país visitado:

[...] a verdadeira viagem, enquanto introjeção de um “exterior” diferente do nosso habitual, implica uma mudança total da alimentação, engolir o país visitado, na sua fauna e flora e na sua cultura (não só as diferentes práticas da cozinha e do tempero mas o uso de diversos instrumentos com os quais se amassa a farinha ou se mexe a panela), fazendo-o passar pelos lábios ou pelo esôfago. Este é o único modo de viajar que faz sentido hoje, quando tudo o que é visível pode ser visto pela televisão sem sair da poltrona de cada um. (E não se argumente que o mesmo resultado é obtido frequentando os restaurantes exóticos de nossas metrópoles: eles falseiam tanto a realidade da cozinha a qual pretendem representar que, do ponto de vista da experiência cognitiva que daí se pode extrair, equivalem não a um documentário mas a uma reconstrução ambiental filmada num estúdio cinematográfico.)<sup>121</sup>

Essa leitura do México contribui para corrigirmos uma imagem frequente, embora incompleta, que associa Calvino exclusivamente ao sentido da visão, caracterizando-o como um “escritor do olhar”.<sup>122</sup> É incontestável o fato de que a visibilidade tenha ocupado grande prestígio entre os escritos do autor italiano, desde textos ficcionais até os ensaísticos, mas não podemos nos esquecer de que esses mesmos textos mantêm ao mesmo tempo uma tensão latente para a possibilidade narrativa e cognoscitiva dos outros sentidos. Colocando, portanto,

<sup>120</sup> CALVINO. “Ricordo di Emilio Cecchi”. In: *Saggi*, vol 1, p. 1039.

<sup>121</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 40.

<sup>122</sup> Cf. SCARPA. *Italo Calvino*, p. 231. No original: “Scrittore dello sguardo”. Considerado o escritor do olhar, grande parte da crítica, nacional e internacional, dedica-se ao aspecto da visibilidade para ler a obra do escritor italiano, sentido por vezes privilegiado pelo próprio autor. Entre os textos da crítica especializada que se dedicam ao sentido da visão, cita-se: *L’occhio di Calvino*, de Marco Belpoliti; *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, que reúne textos de vários especialistas, incluindo Barenghi, Battistini, Belpoliti, Ricci, Scarpa, entre outros; *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, de Franco Ricci. Das produções nacionais que tocam o aspecto da visibilidade, podemos citar as dissertações *Entre a visibilidade e o sumiço: autor e autoria em Se um Viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, de João Paulo Tozetti da Silva, e *Olhar impossível: a visibilidade literária em O cavaleiro inexistente e As cósmicas*, de Italo Calvino, de Diana Maria dos Santos. Ressalta-se, ainda, a tese *Imagens no vazio: estudos da trilogia Os nossos antepassados*, de Italo Calvino, de Neide das Graças de Souza Bortolini, que analisa a trilogia *Os nossos antepassados* e a criação teatral de *O visconde partido ao meio* a partir da noção de “visibilidade” do autor. Essa hierarquia dos sentidos imposta também pela crítica especializada da obra de Calvino parece, num primeiro momento, superada com a obra de Ulla Musarra-Schröder, *Italo Calvino tra i cinque sensi*. No entanto, mesmo que a autora se dedique ao estudo dos sentidos, ela confere maior prestígio à visão, sentido ao qual dedica os três primeiros capítulos da obra, reservando aos três últimos capítulos a análise dos outros sentidos.

em evidência o sentido do paladar, Calvino sugere que a única forma de se conhecer plenamente o México seria através de uma exploração gustativa, fazendo-o passar pelos lábios e pelo esôfago, assim como antes, entre os astecas, o corpo sem coração de uma vítima ofertada aos deuses era apreciado em festim. A visão já não seria mais suficiente para conhecer o país visitado, pois promoveria a espetacularização do estrangeiro, do desconhecido, pela reconstrução televisiva e cinematográfica.

Vale destacar ainda a possibilidade de se depreender uma experiência cognitiva da cozinha, como Calvino observa ao final da citação acima evidenciada, ampliando, portanto, entre os cinco sentidos, a capacidade de, por meio deles, extrair conhecimento. Nessa perspectiva, faz-se obrigatório recordar que o conto “Sob o sol jaguar” foi, primeiramente, publicado com o título “*Sapore Sapere*” na revista FMR em 1982, aludindo, assim, para a etimologia em comum que une as duas palavras, conforme discutido na seção anterior. O escritor pretendia alertar que os ditos sentidos “baixos” poderiam implicar em conhecimento tanto quanto os sentidos considerados “altos”.

Essa hierarquia entre os sentidos revela a fratura que cindiu a cultura ocidental ao distinguir aqueles corporais – tato, olfato e paladar –, que, por esse motivo, foram considerados “inferiores”, dos sentidos classificados como nobres – visão e audição. É curioso observar como a palavra esteve sempre presente nesse embate, pois são justamente os sentidos “altos” que servem para a transmissão do simbólico: antes da imprensa, a palavra era oral, destinada a ser escutada, após o advento das técnicas de impressão, a visão foi favorecida, o olho triunfa com a leitura silenciosa. Curiosamente, os sentidos “inferiores” se gravam melhor na memória (involuntária), cujo poder rememorativo tem como exemplo máximo a *madeleine* de Proust. Já a visão não tem essa força, como o próprio narrador proustiano observa: “A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado”.<sup>123</sup>

A hierarquia entre os sentidos impôs-nos o equivocado julgamento de que os sentidos do baixo ventre não poderiam culminar em conhecimento, por estarem próximos ao corpo e distantes da abstração que se entendia necessária para o gesto racionalista. A filosofia ocidental pautou-se, assim, durante muito tempo, num conhecimento independente dos sentidos, de modo a condenar alguns deles em detrimento de outros. Sobre isso, Michel

---

<sup>123</sup> PROUST. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*, p. 56.

Serres, em seu livro *Os cinco sentidos*,<sup>124</sup> afirma que “Muitas filosofias referem-se à vista; poucas ao ouvido; menos crédito ainda dão ao tato e ao odor”,<sup>125</sup> evidenciando que o sentido da visão, considerado o mais nobre, se distanciaria do mundo das coisas sensíveis, já que a visão não requereria nenhum tipo de contato, permitindo o acesso ao mundo das ideias.

A possibilidade de adquirir conhecimento a partir do corpo ao experimentar sensações, de extrair saber de um sabor, foi fraturada pelo pensamento ocidental, ao assumir os atos de comer e conhecer como atividades antitéticas: ao sentido do gosto não seria dada a capacidade de transmissão do simbólico. O embate entre os sentidos poderia ser, assim, resumido ao embate entre visão e paladar, que reserva ao primeiro o conhecimento intelectual, enquanto ao segundo mantém exclusivamente uma relação com o prazer.

Esse foi, portanto, o legado da metafísica ocidental, que nos marcou com a fratura entre conhecimento e prazer, entre verdade e beleza. A ideia de uma outra forma de conhecimento que uniria prazer e saber marca, assim, o sentido do gosto (do paladar), que não encontra lugar na divisão metafísica, por se configurar como um sentido a mais, supranumerário,<sup>126</sup> ao revelar a inadequação entre o conhecimento e seu objeto, entre o significante e seu significado. Agamben observa, assim, ao citar Rousseau, que tanto os objetos quanto os signos que os representam podem exercer uma ação física sobre as nossas sensações e percepções: “Os sons, na melodia, não agem somente sobre nós como sons, mas como signos...”.<sup>127</sup> Diante disso, o filósofo italiano constata que o gosto “se sustenta sobre um puro significante”,<sup>128</sup> isto é, sobre uma pura aparência, que não necessariamente foi preenchida com um significado, como um objeto visto pela primeira vez.

---

<sup>124</sup> Gian-Paolo Biasin, em seu artigo “Italo Calvino in Mexico: Food and lovers, Tourists and Cannibals”, evidencia que o projeto interrompido de Calvino, *I cinque sensi*, e o livro *Os cinco sentidos*: filosofia dos corpos misturados, de Michel Serres, indicam o esforço de culturas contemporâneas para mobilizar os sentidos na investigação cognitiva da razão. Cf. BIASIN, 1993, p. 72. Além disso, embora a obra de Serres seja de 1985, ano da morte de Calvino, e que dificilmente o escritor italiano tenha tido conhecimento dela, Calvino não era indiferente à produção filosófica de Serres, pelo contrário. Em seu texto “Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, a nova aliança”, publicado em *La Repubblica* em 13 de janeiro de 1983, Calvino cita Serres, que também resenhou o livro *La Nouvelle Alliance: Métamorphose de la Science*, de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. Para Calvino, Serres, nesse texto publicado no *Le Monde*, apresenta uma prosa carregada de entusiasmo lírico e densidade de saber, tomando as palavras do filósofo francês para encerrar o seu próprio texto: “Finalmente se faz dia sobre um mundo circunstancial, diferenciado, arriscado, improvável, igualmente concreto, variegado, inesperado e, sim, belo, como esse que vejo, sinto, toco, admiro”. Cf. SERRES *apud* CALVINO. “Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, a nova aliança”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 255.

<sup>125</sup> SERRES. *Os cinco sentidos*, p. 20.

<sup>126</sup> Cf. AGAMBEN. *Gusto*, p. 28.

<sup>127</sup> ROUSSEAU *apud* AGAMBEN. *Gusto*, p. 33. No original: “I suoni, nella melodia, non agiscono soltanto su di noi come suoni, ma come segni...”.

<sup>128</sup> AGAMBEN. *Gusto*, p. 33. No original: “si sostiene su un puro significante”.

Recorrendo à teoria da significação de Lévi-Strauss, Agamben postula a inadequação fundamental entre a significação e o conhecimento, afinal “no momento em que o Universo inteiro, por impacto, é transformado em *significativo*, não foi, por isso, melhor *conhecido*”.<sup>129</sup> Essa inadequação se traduz em um excesso de significante, definido por um saber que goza e por um prazer que conhece.

O gosto aparece, portanto, “desde o início como um ‘saber que não se sabe, mas goza’ e como um ‘prazer que conhece’”.<sup>130</sup> Desse modo, o gosto, antimetafísico por excelência, se configuraria como um outro saber, um saber latente, escondido sob os signos e sustentado sobre um puro significante. Esse “saber latente” ficou gravado, por exemplo, no corpo do protagonista proustiano durante décadas, estava lá, mas a visão do bolinho, com seu formato de “conchinha de confeitaria, tão gordamente sensual sob as suas estrias severas e devotas”,<sup>131</sup> não era suficiente para que a infância do narrador alcançasse a sua consciência.

Somente “o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações”.<sup>132</sup> A infância em Combray estava gravada no corpo do narrador, ele ansiava por ela, mesmo que não tivesse consciência desse desejo, por isso o gosto da *madeleine* diluída na infusão de chá causa-lhe, mais do que um prazer físico, uma felicidade existencial. Esse saber que não se sabe, do qual nos fala Agamben, só pode ser, portanto, desejado, mesmo quando inconsciente dele: “existe um saber do qual o sujeito não sabe, mas pode somente desejar”,<sup>133</sup> como acontecera com o protagonista de Proust.

O desejo marca, também, toda a nossa relação alimentar. Antes do ato, antes de nos deliciarmos com os sabores da comida, ansiamos por ela, com cobiça ou aversão. Esse voraz apetite subjuga os personagens de Italo Calvino do conto “Sob o sol jaguar”: enquanto Olivia sentia-se consumida por uma gula flamejante, o seu marido, e narrador, mingua sob os efeitos de um “vazio devorador”.<sup>134</sup>

Em viagem ao México, esse casal de turistas aprecia a vertiginosa cozinha mexicana. As notas extremas dos sabores vão seduzindo e modificando os personagens, levando-os à

<sup>129</sup> LÉVI-STRAUSS *apud* AGAMBEN. *Gusto*, p. 44. No original: “nel momento in cui l’Universo intero, di colpo, è diventato *significativo*, non è stato, per questo, meglio *conosciuto*”.

<sup>130</sup> AGAMBEN. *Gusto*, p. 22. No original: “fin dall’inizio come un ‘sapere che non sa, ma gode’ e come un ‘piacere che conosce’”.

<sup>131</sup> PROUST. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*, p. 56.

<sup>132</sup> PROUST. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*, p. 56.

<sup>133</sup> AGAMBEN. *Gusto*, p. 42. No original: “c’è un sapere che il soggetto non sa, ma può solo desiderare”.

<sup>134</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 32.

interação com a própria cultura local. Embriagando-se em cada tempero, aroma e sabor, Olivia, em sua glotonaria, parecia não impor limites à sua curiosidade, ao seu apetite, sem distinção, sem qualquer traço de um tabu alimentar. Os dentes de Olivia nos são revelados quando o casal visita as escavações de Monte Albán, onde viveram os zapotecas, os olmecas e os mistecas. Ao conhecer os templos para os sacrifícios, onde era ofertado aos deuses “um coração humano palpitante, para que a aurora volt[asse] a iluminar o mundo todas as manhãs”,<sup>135</sup> Olivia se sentiu atormentada por uma única questão. Não a incomodava a crueldade do rito, sentimento muito comum entre os ditos “civilizados”, inquietava-a saber o destino que era dado à carne humana. Salivante, portanto, perguntou ao guia: “Mas o que faziam com o corpo da vítima, depois?”<sup>136</sup>

Mesmo que o guia não tenha sido capaz de lhe revelar o paradeiro dos corpos após o sacrifício, a insistente pergunta não abandonou a protagonista, que torna a repeti-la para o amigo Salustiano Velazco. Este, em tom de cumplicidade e confiança, gaguejante, revela ao casal: “Talvez... Os sacerdotes... Também isso fazia parte do rito... Na verdade sabemos pouco a respeito... Eram cerimônias secretas... Sim, a refeição ritual... O sacerdote assumia as funções do deus... portanto a vítima, alimento divino...”<sup>137</sup> A refeição sacrificial, além de proporcionar nutrição e saciedade daqueles que participavam do banquete, indicava ainda uma forma de união aos deuses, pois “o fato de se partilhar a refeição com seu deus expressava a convicção de que se era uma só substância com ele”.<sup>138</sup>

Irrompe, portanto, o canibalismo. Entre os eflúvios da comida mexicana, ganha destaque um assunto que faria qualquer um engasgar, exceto Olivia, que até titubeia, mas não retém em sua boca a repreensível questão: “Mas essa carne, para comê-la, a cozinha, a cozinha sagrada, o modo de prepará-la, os sabores, sabe-se algo a respeito?”<sup>139</sup> Olivia transgride um tabu por sentir-se com água na boca ao imaginar o gosto da carne humana, como se a fome viesse com o despertar da lembrança dos ritos antropofágicos.

A fome de Olivia toca uma proibição evidente e, por isso, indiscutível, a interdição à carne do semelhante. Para Freud, o tabu possui um significado ambivalente, “por um lado,

<sup>135</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 43.

<sup>136</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 43.

<sup>137</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 47.

<sup>138</sup> FREUD. *Totem e tabu*, p. 200. Também a celebração eucarística funda-se em um pacto de união: a teofagia, comer a carne do deus e beber o seu sangue, é uma forma de unir-se a ele, dele habitar o corpo daquele que o devora. A eucaristia, assim como os rituais sacrificiais das antigas civilizações mexicanas, foi pensada como um mistério da unidade dos corpos dos homens ao corpo dos deuses, por meio da alimentação (no caso do cristianismo, come-se, simbolicamente, o corpo de deus, que se faz pão; no caso dos astecas, comia-se, literalmente, um corpo humano, cujo coração era ofertado aos deuses).

<sup>139</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 47.

significa ‘sagrado’, ‘consagrado’; por outro, ‘sinistro’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’”.<sup>140</sup> Talvez, por conservar duas forças opostas, o objeto tabu cause veneração e aversão ao mesmo tempo. Diante do objeto tabu, “o indivíduo quer executar essa ação – o toque – repetidamente, vê nela o gozo supremo, mas não tem permissão para executá-la, e também a detesta”.<sup>141</sup> Esse parece ser o comportamento da personagem calviniana, a qual se regozija com a comida mexicana por não poder comer a carne que lhe foi proibida, mas que é, ao mesmo tempo, a mais desejada: a carne humana.<sup>142</sup>

Se Olivia não chega efetivamente a realizar o rito antropofágico, ela o faz mentalmente, simbolicamente, tornando-se, assim, ela própria um tabu, já que, segundo Freud, todo aquele que “transgrediu um tabu pelo contato com alguma coisa que é tabu se torna ele mesmo tabu”.<sup>143</sup> A transgressão de Olivia é percebida pelo marido ao imaginar os dentes da esposa cravados em sua carne, comprovando a crença do narrador de que ela tivesse, de fato, se alimentado de seu corpo, ou, pelo menos, revelando o desejo de que o fizesse.<sup>144</sup> O casal funde-se, portanto, une-se em um rito de antropofagia recíproca numa mesa de jantar, como relata o narrador:

Era a sensação de seus dentes em minha carne que estava imaginando, e sentia a sua língua erguer-me contra a abóbada palatal, envolver-me em saliva, depois empurrar-me sob a ponta dos caninos. Estava sentado ali na frente dela mas ao mesmo tempo me parecia que uma parte de mim ou eu inteiro estivesse contido em sua boca, triturado, dilacerado fibra por fibra. Situação não completamente passiva, pois enquanto era mastigado por ela sentia também que agia sobre ela, transmitia-lhe sensações que se propagavam das papilas da boca para todo o corpo, que cada vibração sua era provocada por mim: era uma relação recíproca e completa que nos envolvia e arrastava.<sup>145</sup>

Não podemos nos deixar enganar, entretanto, por essa voz narrativa. O conto é narrado pelo marido, é ele quem descreve a esposa a partir de seus dentes e não de seus olhos, reconhecendo-a como uma devoradora. Assim, se o marido sente os dentes devoradores de Olivia rasgando e triturando a sua carne, tal refeição está longe de ser passiva ou individual, pois, ao ser ingerido, também ele agia sobre a esposa. Já não existia, pois, uma fronteira que

<sup>140</sup> FREUD. *Totem e tabu*, p. 58.

<sup>141</sup> FREUD. *Totem e tabu*, p. 72.

<sup>142</sup> Reconhecer o desejo pela carne do semelhante é já transgredir o tabu: não se fala da curiosidade em se comer carne humana pelo medo de deliciar-se com ela. Será por isso que o sentido do gosto foi relegado, inferiorizado, apartado pelo ocidente? Como se ao comer fôssemos sempre assombrados por esse desejo-repulsão em se experimentar a carne do semelhante?

<sup>143</sup> FREUD. *Totem e tabu*, p. 70.

<sup>144</sup> Para Freud, a realidade psíquica, mesmo não sendo compatível com a realidade histórica, é real para aquele que crê.

<sup>145</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 51.

separaria o corpo de Olivia do de seu marido, do devorador e do devorado, já que um e outro transmitiam-se sensações mutuamente, atuavam um sobre o outro mutuamente, conforme corrobora Mikhail Bakhtin ao analisar a cultura popular da Idade Média e do Renascimento: “As fronteiras entre o corpo comido dos animais e o corpo devorador do homem se atenuam, quase se anulam. Os corpos se encavalgam e começam a fundir-se numa espécie de imagem grotesca única do universo devorado-devorador”.<sup>146</sup>

Tal situação, entretanto, a de se colocar sempre no lugar da refeição, muda completamente quando o marido conhece, em peregrinações arqueológicas mexicanas, o *chac-mool*, uma estátua de pedra que sustenta uma bandeja, onde os corações das vítimas eram oferecidos aos deuses. O modo como o *chac-mool*, mensageiro dos deuses, chegava até a vítima é explicado pelo amigo e acompanhante Salustiano ao mencionar que também o sacrificador poderia assumir o lugar da vítima, numa cíclica reversibilidade entre suas posições, pois “todos eram potencialmente executores do sacrifício e vítimas... a vítima aceitava essa condição porque havia lutado para capturar os outros como vítima...”<sup>147</sup>

O marido percebe, então, que as vítimas dos rituais sacrificiais podiam ser comidas, pois, em algum momento, elas próprias haviam se alimentado de carne humana, haviam sido, por sua vez, algozes. Tal constatação permite que o narrador, adjetivado como insípido pela esposa, não nos esqueçamos, descubra que sua carne seria mais apetitosa quando se tornasse também ele um devorador:

O meu erro com Olivia era considerar-me comido por ela, ao passo que devia ser, ou melhor era (sempre fora) aquele que a devorava. A carne humana de sabor mais atraente é a de quem come carne humana. Só me nutrindo vorazmente de Olivia não seria mais considerado insípido por seu paladar.<sup>148</sup>

O nome Olívia, derivado do latim “oliva”, significa literalmente azeitona. O marido descobre o seu erro com a esposa, ao constatar que ela desejava ser comida por ele, lembrando que, durante a viagem ao México, o casal passava por um período de abstinência sexual. Tornar-se devorador é sair da submissão na qual se encontra o marido, é passar a sentir também o desejo pela carne que nos causa aversão. Se a fome da mulher pela carne odiada poderia ter provocado repulsa aos olhos do cônjuge, a harmonia sexual do casal só será reintegrada quando ele passar a desejar a mesma coisa que ela. O sexo funciona, assim, como um substituto do canibalismo.

<sup>146</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 193.

<sup>147</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 54.

<sup>148</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 54.



No entanto, a fome do marido é de natureza diferente da fome da esposa: enquanto esta possui dentes afiados e ameaçadores, aquele mastiga com suas gengivas,<sup>149</sup> pois a carne que quer comer é um signo. Olivia parece querer participar de uma refeição bem real dos antropófagos, já o narrador se interessa por um canibalismo de palavras. Mas, se não era possível executar uma verdadeira refeição antropofágica, por intermédio da comida, marido e esposa podiam comer-se mutuamente. A essa tríplice relação, entretanto, era adicionado um quarto termo:

O prato que nos tinham servido era *gorditas pellizadas con manteca*, literalmente “gorduchinhas beliscadas na manteiga”. Eu me deliciava a devorar em cada almôndega a fragrância de Olivia mediante uma mastigação voluptuosa, uma vampiresca extração de sucos vitais, mas me dava conta de que naquela que devia ser uma relação entre três termos, eu-almôndega-Olivia, inseria-se um quarto termo que assumia um papel dominante: o nome dos bolinhos de carne. Era o nome *gorditas pellizadas con manteca* que eu apreciava sobretudo e assimilava e possuía.<sup>150</sup>

Há, pois, um canibalismo metafórico nessa relação entre narrador-almôndega-Olivia. O nome do bolinho de carne adquire uma conotação erótica: enquanto *gordita* poderia aludir à mulher gordinha, o gesto de beliscar é também uma carícia sexual. Para o narrador, há, assim, uma autonomia do significante em relação ao significado. O que ele comia, assimilava e possuía não era necessariamente o referente, isto é, as almôndegas; além da esposa, o narrador “comia” também o nome, significante que, a seu ver, ultrapassava o próprio significado. Esse é, pois, o conceito de “significante excedente”, expressão que provém da teoria da significação de Lévi-Strauss, apropriada por Agamben em seu texto *Gusto*. Se não há uma adequação entre o significante e o significado é porque algo extravasa, transborda dessa caduca relação. Trata-se do gosto, esse sentido excedente, que parece crescer à união antropofágica do casal.

Agamben reflete, portanto, sobre um tipo de saber, “no qual viria costurada a cisão metafísica entre sensível e inteligível”,<sup>151</sup> que se apresenta como “o mais pleno conhecimento no instante mesmo em que se sublinha a sua impossibilidade”.<sup>152</sup> Esse saber impossível, do qual o sujeito não tem consciência, é designado, pela teoria platônica, como a coisa mais

<sup>149</sup> Essa imagem de um canibal sem dentes é de Frank Lestringant, que critica o ensaio “Dos canibais”, de Montaigne, ao dizer que o índio do escritor francês fala mais do que come. Cf. LESTRINGANT. *O canibal: grandeza e decadência*, p. 156.

<sup>150</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 54.

<sup>151</sup> AGAMBEN. *Gusto*, p. 41. No original: “in cui verrebbe a suturarsi la scissione metafisica fra sensibile e intelligibile”.

<sup>152</sup> AGAMBEN. *Gusto*, p. 41. No original: “la conoscenza più piena nell’istante stesso in cui se ne sottolinea l’impossibilità”.

aparente, visível somente ao amor. Por essa razão, “Platão podia aproximar o saber do amor à adivinhação, a qual pressupunha um saber escondido nos signos”.<sup>153</sup> O marido de Olivia, pautando-se, talvez, nas ciências divinatórias que marcaram o mundo antigo, lia no nome “*gorditas pellizcadas con manteca*” um saber (que goza) escondido no próprio signo, salvando a aparência do significante, por não correspondê-lo a um único e preciso significado. O saber que goza e o prazer que conhece, o gosto, foi, portanto, reconhecido, apreciado e devorado pelo personagem calviniano no próprio signo.

Para Agamben, a Psicanálise vem, na modernidade, ocupar o lugar deixado pelas ciências divinatórias, que põe como sujeito do saber um “Es”, “um pronome de terceira pessoa, isto é um não sujeito, dizem os linguistas”,<sup>154</sup> indicando um “Outro” como sujeito do conhecimento. “O problema torna-se, neste ponto, aquele da passagem entre esse saber que se sabe e o saber que não se sabe, entre o saber do Outro e o saber do sujeito”,<sup>155</sup> revelando, entre eles, um hiato intransponível. Esse abismo entre o Eu e o Outro acomete o casal de Calvino, pelo malogro na comunicação instituída entre eles: enquanto a esposa procura comunicar-se com o marido através da comida, ele, por sua vez, comunica-se com ela através do significante excedente.

Talvez, a pergunta de fundo a que chegamos neste ponto seja: o que se come afinal? A resposta, como temos visto desde a primeira seção, “A boca voraz”, transita entre alimento, massa física e real, e representação. A boca de Gesubambino e a de Olivia, intransigentes, comem verdadeiramente, lambuzam-se de doces e pimentas, numa voracidade incontrolável. Diferentemente de Qfwfq e do marido de Olivia: eles não comem nada, ou melhor, comem o nada, o vazio das palavras, satisfazendo-se, somente, com a representação.

Percebemos, pois, no narrador de “Sob o sol jaguar” uma fome de palavras. O marido de Olivia faz do ato de comer um uso alegórico, esvaziando-o de seu conteúdo carnal, assim como o entrevistador de Montezuma retirava toda a cobiça e a avidez alimentar do canibalismo dos astecas. O nome da comida mexicana – *gorditas pellizcadas con manteca* – rivaliza com o próprio alimento, desterritorializando, para usarmos a nomenclatura deleuziana, a boca e sua função primitiva, a de comer:

---

<sup>153</sup> AGAMBEN. *Gusto*, p. 42. No original: “Platone poteva accostare il sapere d’amore alla divinazione, la quale presupponeva un sapere nascosto nei segni”.

<sup>154</sup> AGAMBEN. *Gusto*, p. 53. No original: “un pronome di terza persona, cioè un non-soggetto, dicono i linguisti”.

<sup>155</sup> AGAMBEN. *Gusto*, p. 55. No original: “Il problema diventa, a questo punto, quello del passaggio fra questo sapere che si sa e il sapere che non si sa, fra il sapere dell’Altro e il sapere del soggetto”.

Rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. A boca, a língua e os dentes encontram sua territorialidade primitiva nos alimentos. Consagrando-se à articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam.<sup>156</sup>

Esse narrador abdica do instinto natural de sua boca, de sua língua, passando a ver nesta o seu sentido cultural, o da fala e o da escrita. Como um escritor, o marido de Olivia passa a usar o seu órgão palatal, num processo de extração de elementos significativos, para extrair palavras do mundo físico e, delas, extrair sentidos e memórias. A língua, que até então era órgão de um sentido físico – o paladar –, é reterritorializada, como nos diria Deleuze, tornando-se instrumento da linguagem (do Sentido com “s” maiúsculo, simbólico, linguístico, e não do sentido físico, sensorial): “[...] a língua compensa sua desterritorialização por uma reterritorialização nos sentidos. Cessando de ser órgão de um sentido, ela se torna instrumento do Sentido”.<sup>157</sup>

Seja pela saída da palavra, seja pela entrada do alimento, o sabor/saber do mundo degusta-se primeiramente na boca. Vemos, portanto, que o nosso narrador, guloso por palavras, anuncia o primeiro movimento da relação entre o mundo não escrito e o mundo escrito: trata-se do aprisionamento do sensível na linguagem. Diante da volúpia carnal de Olivia, “mais sensível aos matizes perceptivos”, seu marido era “levado a definir verbal e conceitualmente as experiências”.<sup>158</sup> Se o desejo da esposa era por carne, ele lhe devolvia boas palavras e representações.

“A linguagem ou a pele, estesia ou anestesia. A língua endurece os sentidos”.<sup>159</sup> Diz-nos Michel Serres<sup>160</sup> que a linguagem nos insensibiliza. Ora, o significado etimológico do termo grego *aisthesis*, que deu origem à “estética”, nada mais significa do que “percepção sensorial”; a “an-estesia”, então, por uma questão de lógica, seria uma forma de dessensibilização. Mas, poderíamos nos perguntar: a experiência sensível seria possível sem a mediação do simbólico? Os sentidos no animal são puros, diferentemente dos sentidos humanos, pois o homem sabe que está sentindo, tem consciência disso e expressa suas sensações por meio da palavra. Se, para Serres, a linguagem impediria o homem de sentir, o anestesiando, para Calvino, por sua vez, seria a palavra a permitir uma outra forma de gozar o

<sup>156</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 41.

<sup>157</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 42.

<sup>158</sup> CALVINO. “Sob o sol jaguar”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 39.

<sup>159</sup> SERRES. *Os cinco sentidos*, p. 69.

<sup>160</sup> Serres parece ter um pensamento purista, como se ansiasse a um retorno ao mundo sensível, antes da linguagem. Diferentemente de Calvino, para quem o sensível é sempre mediado pela letra, pela palavra, pelo livro.

mundo sensível; afinal para tornar-se cognoscível, cada experiência deve ser tanto apreendida por meio dos cinco sentidos, quanto significativa. Sentimos o mundo, assim, por meio dos nossos cinco sentidos e por meio da linguagem, já que é necessária a palavra para nomear um dado sentir, uma forma de saber ou um novo sabor.

Olivia e seu marido sentem o mundo, a gastronomia mexicana, de modos diferentes, pois cada qual sacia o seu desejo isoladamente: ela, em uma comilança voraz, não tem tempo de ruminar, de mastigar, de depreender o saber daqueles sabores; já o narrador esquece-se de que para definir verbalmente e conceitualmente as novas experiências precisa estar sensível aos matizes perceptivos. Olivia quer o sabor, enquanto seu marido almeja o saber, engolindo depressa para pensar exclusivamente sobre o próprio significante. Torna-se, assim, escravo da língua: é obrigado a dizer, a falar incessantemente, sem degustar o sabor das palavras.

O casal não pôde, portanto, abandonar sua língua: a esposa estava presa ao órgão que lhe permitia experimentar cada sabor, enquanto o marido havia sido capturado em sua própria verborragia. Embriagados, seja de comida seja de palavras, os personagens do conto já não estavam mais aptos ao uso dos outros sentidos. A linguagem do narrador torna-se, assim, ruidosa demais, impedindo a passagem das sensações. Faz-se necessário, por isso, um pouco de silêncio.

### 1.3 A boca tácita

*O silêncio constrói o ninho, o habitat da sensação. Sem ele, ela não existe.*  
Michel Serres

A boca territorializada come e beija; a boca reterritorializada fala, tagarela; a boca, cansada das exigências instintuais e civilizatórias, cala-se. Não existe sensação em meio ao ruído do mundo, a pele fica anestesiada de linguagem, a sensação só subsiste no silêncio. A relação entre palavra e sensível pode ser, assim, problemática porque a palavra, enquanto significante de um conceito, “poda” o sensível, excluindo parte dele.

Estaria, então, a linguagem condenada ao terreno da representação? Da mediação que significa sem ser? A linguagem condenaria a coisa por ela nomeada à morte? Com Blanchot, perguntamos: “como reencontrar, como recuperar em minha palavra, esta presença anterior que precisa excluir para falar, falar dela?”<sup>161</sup> Toda linguagem estaria condenada a suprimir,

---

<sup>161</sup> BLANCHOT. A grande recusa. In: *A conversa infinita*, p. 77.

em seu código, o sensível, o mundo? Ou haveria alguma forma de escape, que permitisse que o sensível se apresentasse na própria palavra?

Em Palenque, sítio arqueológico maia, Calvino lê os “sinais folhados, floridos ou frutiformes”<sup>162</sup> gravados em pedras. Cada signo daquele parece conter uma densa vegetação que se prolifera ao redor, como se das rochas emergissem ramos e vergôntes: “uma relação quase especular se estabeleceu entre a pedra esculpida e a floresta”,<sup>163</sup> observa o escritor. Calvino percebe, assim, que, naquele local enigmático, os símbolos não passam de tautologias da grande floresta, que circunda as ruínas maias; mas, esses símbolos não conseguem competir com a ameaçadora vegetação, que engole as ruínas, que cobre as pedras: “Os baixos-relevos adornados de serpentes e plumas e folhas desaparecem invadidos por ninhos de serpentes, de pássaros e de intrincadas lianas; em vão a linguagem sonhara constituir-se em sistema e em cosmo: a última palavra cabe à natureza muda”.<sup>164</sup>

No início do século X, a antiga civilização maia entrou em colapso, a cidade e seus enormes templos foram cobertos pela densa floresta, demonstrando a força da natureza, que, nesse momento, revelou sua supremacia com relação à linguagem das pedras. Esse domínio, entretanto, durou até a redescoberta de Palenque por exploradores europeus no século XVIII, cujas lâminas afiadas recuperaram a cidade perdida, afogada sob raízes, folhas e trepadeiras. O ressurgir das ruínas maias, com seus baixos-relevos e suas inscrições, denota a força perene da linguagem: “a pedra não se deixa corroer pelo apodrecimento da mucilagem vegetal, as figuras em que se leem os nomes dos deuses não se deixam eliminar pelos líquenes e fungos”.<sup>165</sup>

A vegetação que contorna a antiga cidade maia revela a possibilidade de um mundo para além da palavra, demonstrando, num primeiro momento, a intraduzibilidade da natureza, que oculta sob suas folhas as pedras inscritas, talvez envergonhada pela incapacidade dos baixos-relevos em expressá-la fielmente. A essa primeira visão, porém, contrapõe-se uma outra: mesmo encoberta por séculos e séculos, a linguagem nas pedras resiste, comprovando sua igualdade com relação à natureza, pois: “Desde que a linguagem existe, a natureza não pode aboli-la”.<sup>166</sup>

Em “A floresta e os deuses”, Calvino reflete, portanto, sobre a linguagem da natureza e a linguagem humana, como se entre elas se impusesse uma contínua disputa que não pode

<sup>162</sup> CALVINO. “A floresta e os deuses”. In: *Coleção de areia*, p. 208.

<sup>163</sup> CALVINO. “A floresta e os deuses”. In: *Coleção de areia*, p. 208.

<sup>164</sup> CALVINO. “A floresta e os deuses”. In: *Coleção de areia*, p. 209.

<sup>165</sup> CALVINO. “A floresta e os deuses”. In: *Coleção de areia*, p. 209.

<sup>166</sup> CALVINO. “A floresta e os deuses”. In: *Coleção de areia*, p. 209.

ter vencedores nem vencidos. A coexistência das duas linguagens, entretanto, por mais que pautada num contexto conflitante, constrói-se na tentativa de uma dizer ou responder à outra: a linguagem humana tenta conter, em suas arestas e letras mortas, a vida da floresta, enquanto a natureza “assumiu o modo de ser da linguagem, e não pode manifestar-se senão seguindo suas regras”.<sup>167</sup>

A relação entre linguagem e natureza é discutida também no conto “A aventura de um poeta”, que integra o livro *Os amores difíceis*. Nesse texto, a natureza permanece envolvida por uma áurea divina, como se seus matizes, luzes e sons fossem incompreensíveis à mente humana. Remando em uma ilha, o poeta Usnelli, “acostumado a traduzir as sensações em palavras”, diante das belezas da ilhota, “não conseguia formular uma sequer”,<sup>168</sup> ao contrário da profusão de palavras de sua namorada. Enquanto ela, para aclamar cada nova paisagem por eles atravessada, não ocultava sua admiração e deslumbre, jorrando palavras, aclamações e interjeições; o poeta, cultivador da palavra por ofício, permanecia em silêncio.

Frente à natureza, Usnelli perde a voz, não tem palavras, não sabe o que dizer. Será, pois, o alvoroço do mundo a lhe tirar de sua reclusão e de seu silêncio: quando barcos de pescadores se aproximam do casal de banhistas, as palavras voltam para Usnelli, como uma enxurrada:

Usnelli continuava calado, mas esta angústia do mundo humano era o contrário da que lhe comunicava pouco antes a beleza da natureza: assim como lá cada palavra desaparecia, aqui era um atropelo de palavras que se acotovelavam em sua mente – palavras para descrever cada verruga, cada pelo da magra face mal barbeada do pescador velho, cada escama prateada da tainha.<sup>169</sup>

A Usnelli, diante dos excessos do mundo, ocorriam palavras e palavras, mas estas vinham “cerradas, embaralhadas umas por sobre as outras, sem espaço entre as linhas”, até que restasse “só o negro, o negro mais total, impenetrável, desesperado como um berro”.<sup>170</sup> As palavras de Usnelli culminam, portanto, num ruidoso berro, pois a linguagem comum, a conversação cotidiana fracassa, reiteradamente, em se propósito de descrever tanto o silêncio da natureza como os ruídos instaurados pelo mundo humano. Para superar o falatório, a palavra escolhida precisa ser combinada a outras em um arranjo raro, só, assim, ela exercerá um efeito sobre o ouvinte/ leitor, reacendendo uma sensação, uma lembrança.

<sup>167</sup> CALVINO. “A floresta e os deuses”. In: *Coleção de areia*, p. 210.

<sup>168</sup> CALVINO. “A aventura de um poeta”. In: *Os amores difíceis*, p. 125.

<sup>169</sup> CALVINO. “A aventura de um poeta”. In: *Os amores difíceis*, p. 128.

<sup>170</sup> CALVINO. “A aventura de um poeta”. In: *Os amores difíceis*, p. 129.

Se as palavras afugentam o silêncio pela expressão de sua voz, de seu grito e clamor, por outro lado, é a palavra mesma a possibilidade de salvaguardá-lo sem dizê-lo. Retomando as perguntas que abriram esta seção, poderíamos afirmar que a única linguagem capaz de tocar o silêncio sem quebrá-lo em ruído seria a própria literatura, a palavra poética.

Calvino parece entrever a possibilidade de uma linguagem capaz de se confrontar com o mundo sensível, natural, sem mediações, uma linguagem que permita sentir, que permita pensar. Não seria qualquer linguagem: somente a palavra poética, com suas intermitências e seus silêncios, pode revelar aquilo que se mantém, velado e desvelado, nela. Mas a palavra que toca o silêncio sem condená-lo ao barulho não foi proferida pelo poeta Usnelli: este, embriagado pelas palavras, já não conseguia ver nada além daquilo que os seus olhos já estavam acostumados a ver (por isso não conseguia traduzir as sensações que sentia em seu passeio pela ilha).

O silêncio, como limite da linguagem e da significação, foi, por sua vez, percebido pelos ouvidos atentos do Sr. Palomar, protagonista da obra homônima, que, enquanto se estende numa espreguiçadeira, ouve o canto dos pássaros. Destaca-se entre eles o assvio dos melros pela semelhança com o assvio humano e pelo diálogo que parece ocorrer entre os dois melros que visitam, todas as tardes, o jardim de Palomar. Diálogo estranho, observa o protagonista, pois, após cada silvo, há uma pausa, um momento de silêncio que antecede o sibilo, a resposta, do outro pássaro.

“Corresponder é escutar”,<sup>171</sup> afirma-nos Heidegger em *A caminho da linguagem*, o que nos sugere que a resposta do segundo melro não acontecia somente quando este assoviava, mas, antes ainda, em seu silêncio. O silêncio corresponde ao momento da percepção auditiva: o homem, assim como o pássaro observado por Palomar, “escuta à medida que pertence ao chamado da quietude”:<sup>172</sup>

Mas falar é ao mesmo tempo escutar. É hábito contrapor a fala e a escuta: um fala e o outro escuta. Mas a escuta não apenas acompanha e envolve a fala que tem lugar na conversa. A simultaneidade de fala e escuta diz muito mais. Falar é, por si mesmo, escutar. Falar é escutar a linguagem que falamos. O falar não é ao mesmo tempo mas antes uma escuta. Essa escuta da linguagem precede da maneira mais insuspeitada todas as demais escutas possíveis. Não falamos simplesmente a linguagem. Falamos a partir da linguagem. Isso só nos é possível porque já sempre pertencemos à linguagem. O que é que nela escutamos? Escutamos a fala da linguagem.<sup>173</sup>

<sup>171</sup> HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*, p. 26.

<sup>172</sup> HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*, p. 26.

<sup>173</sup> HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*, p. 203.

Falar é, portanto, escutar: no momento que um melro escuta o outro e, por sua vez, o Sr. Palomar escuta os melros, nesse período de profundo silêncio que antecede o chilreio dos pássaros, a mensagem verdadeiramente acontece, como percebe, após assovios e pausas, o Sr. Palomar: “E se estiver na pausa e não no assovio o significado da mensagem? E se for no silêncio que os melros se falam? (O assovio seria neste caso um sinal de pontuação, uma fórmula como ‘dito, câmbio’.)”.<sup>174</sup> Palomar depara-se, assim, com um silêncio repleto de sentido, ficando claro para ele que “o silêncio contenha algo além daquilo que a linguagem pode expressar”,<sup>175</sup> carregando consigo sempre algo a mais: uma atitude subversiva, um significado oculto, uma renúncia.

Por isso, o nosso protagonista, cujo nome é o mesmo de um observatório astronômico localizado na Califórnia, opta, muitas vezes, por calar-se, por aquietar-se, pois, somente em repouso, é possível escutar, no sentido heideggeriano, os pássaros. Vale observar que Palomar escuta o assovio dos melros “enquanto se estende numa espreguiçadeira e ‘trabalha’”,<sup>176</sup> ou seja, a atitude de repouso é necessária para que ele escute verdadeiramente o silêncio, a fala da linguagem, mas a inércia do corpo não significa a inércia do pensamento.

O Sr. Palomar encontra-se, pois, num grande paradoxo: ao mesmo tempo em que tem a sorte de “poder dizer que trabalha em locais e ambientes que se diriam do mais absoluto repouso; [...], está condenado a sentir-se obrigado a não deixar de trabalhar, mesmo quando repousa sob as árvores numa manhã de verão”.<sup>177</sup> Estar quieto, nesse sentido, não significa a falta de movimentação, assim como o silêncio não significa a falta de uma fala, pois a quietude do Sr. Palomar recostado, preguiçosamente, sobre uma espreguiçadeira foi o comportamento necessário para que ele percebesse tanto o assovio dos pássaros quanto o silêncio, e deduzisse que o silêncio era o verdadeiro canto, a verdadeira fala dos melros:

O que significa quietude? Quietude não é de maneira alguma o que não soa. Não soar é somente não estar na movimentação de entoar e soar. Mas a falta de movimentação não se limita à emissão de sons e à sua suspensão e nem deve ser assumida como repouso em sentido próprio. A falta de movimentação é somente o outro lado do repouso. A falta de movimentação está pousada sobre o repouso. O modo de ser do repouso é aquietar. Pensado rigorosamente como o aquietar do quieto, o repouso movimenta-se muito mais do que um movimento e tem muito mais movimentação do que qualquer moção.<sup>178</sup>

<sup>174</sup> CALVINO. “O assovio do melro”. In: *Palomar*, p. 26.

<sup>175</sup> CALVINO. “O assovio do melro”. In: *Palomar*, p. 28.

<sup>176</sup> CALVINO. “O assovio do melro”. In: *Palomar*, p. 24.

<sup>177</sup> CALVINO. “O assovio do melro”. In: *Palomar*, p. 24.

<sup>178</sup> HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*, p. 23.



Palomar é um homem quieto. Seu corpo está imóvel na espreguiçadeira enquanto assiste ao canto dos melros, mas seu repouso físico não significa a inércia do pensamento. Sua mente, atordoada, fremente, está em constante moção, em frenético trânsito.

A capacidade de falar distingue o homem, a capacidade de falar, mesmo em silêncio, particulariza o personagem calviniano. Há uma diferença, portanto, entre falar e dizer, como alerta Heidegger: “Alguém pode falar, falar sem parar e não dizer nada. Por outro lado, alguém pode ficar em silêncio, não falar e nesse não falar dizer muito”.<sup>179</sup> Nota-se uma crítica velada ao uso excessivo da linguagem, da linguagem que não diz nada, da fofoca cotidiana, instaurada por uma peste, como antevia Calvino. A linguagem sob esse viés torna-se um incômodo burburinho, um ruído constante que impede de pensar. Integrante de uma sociedade onde todos querem emitir opiniões e nunca escutar, o Sr. Palomar, na contramão dessa corrente e para não incorrer nas tentações da fala, de emitir juízos e julgamentos sem valor, morde a língua três vezes:

Numa época e num país em que todos se esforçam por emitir seus juízos e opiniões, o senhor Palomar adquiriu o hábito de morder a língua três vezes antes de fazer qualquer afirmação. Se na terceira mordida de língua ainda está convencido do que estava para dizer, então o diz; se não, cala-se. Na verdade, passa semanas e meses inteiros em silêncio.<sup>180</sup>

Calvino advoga, com essa atitude do Sr. Palomar, em favor do silêncio e contra as palavras de aspecto informe, contra a inutilidade do falatório cotidiano. Causa-lhe verdadeiro repúdio o uso descuidado, aproximativo, casual com que a linguagem vem sendo empregada, como se uma peste assolasse a humanidade, conforme ele declara em “Exatidão”, a terceira de suas *Seis propostas para o próximo milênio*.<sup>181</sup> O mundo estaria, assim, saturado de palavras, por isso Palomar analisa, põe na balança, se vale a pena falar ou calar-se, e chega a uma amarga conclusão: permanece em silêncio.

O silêncio de Palomar, entretanto, diz muito: ao morder a língua, o protagonista refuta e critica o uso que as pessoas têm feito da palavra, destituindo-a de sua carga mágica, enigmática até, que perdura no reino da linguagem. Para Palomar, o sentido da fala está nos seus interstícios, nas interrupções, de modo que só lhe interessa falar quando as palavras proferidas resguardam-se também no não-dito. A ele não interessa o óbvio, a palavra desnuda que não significa nada além do que ela nos mostra; interessa-lhe a ambiguidade da linguagem

<sup>179</sup> HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*, p. 201.

<sup>180</sup> CALVINO. “Do morder a língua”. In: *Palomar*, p. 93.

<sup>181</sup> Cf. CALVINO. “Exatidão”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 72.

que, como uma onda, avança revelando partes de si para, em seguida, retornar à sua origem sempre mais velada.

Por isso, para não quebrar a linguagem em ruído, o Sr. Palomar, geralmente, não diz coisa alguma, quando muito emite balbucios somente. Entre a arte de calar e a arte de dizer, opta, muitas vezes, pela primeira, como acontece em “Do relacionar-se com os jovens”. Numa época em que jovens e velhos parecem não ter assunto em comum, Palomar reflete se valeria a pena intervir numa discussão, mesmo que para fazer perguntas e não impor suas próprias experiências aos mais jovens. Fato é que, se nem mesmo ele, quando jovem, dava ouvidos aos comentários dos idosos, não há motivo para que os jovens de hoje lhe deem ouvidos. O protagonista conclui, portanto, não ter autoridade alguma para falar.

Sozinho e em silêncio, Palomar percorre cidades, defronta-se com a natureza, encontra pessoas, vive num mundo imerso na representação, devendo, assim, responder ao domínio do signo. Mas, se há no mundo ruído demais, o alter ego de Calvino responde de maneira diferente, silenciando-se. Preferir não utilizar a linguagem é a forma encontrada por ele para manter-se em sua busca pelo sensível. Palomar anuncia, assim, o ambicioso projeto de dar corpo à linguagem, parecendo querer transformar os signos em carne, ao contrário do que havia feito o casal no México, como vimos em “A boca tagarela” ao analisar o conto “Sob o sol jaguar”. O silêncio, nesse sentido, é um abrigo fora desse mundo loquaz.

Se é possível transformar o material, o mundo não escrito, em linguagem, em mundo escrito, como fazia reiteradamente o marido de Olivia, seria possível fazer ainda o contrário? Transformar a representação em realidade novamente? Transformar o verbo em carne? Segundo Serres, essa foi a audaciosa missão de Orfeu, que, ao descer ao Hades, “não quer sair como entra, quer energia, um corpo, a mais: Eurídice viva. Ele tenta mudar a mulher-voz, a mulher-palavra, em corpo”.<sup>182</sup>

Sabemos que Orfeu fracassa. Em sua ânsia de rever a esposa, esta se evanesce, imobilizada em um ícone, em um nome, para sempre. O material se transforma em representação, o mundo não escrito se transforma em mundo escrito; não o contrário. Mas há uma outra possibilidade: a inércia, a inatividade, a letargia. Pode-se sempre preferir não, pode-se sempre silenciar.

Palomar interessa-se, portanto, pela força sensorial, procurando por um sentido latente e indizível, por algo que resiste a um discurso fechado e designado pela razão. Esse embate entre um discurso dominante, racional, e a força evocativa e mítica do silêncio é vivenciado

---

<sup>182</sup> SERRES. *Os cinco sentidos*, p. 128.

pelo personagem, ao reconstruir o mundo através do retorno ao primado da percepção. E qual lugar lhe permitiria viver essa sensibilidade ao extremo se não o México?

Entre eflúvios picantes e ritos sacrificiais, entre Eros e Tanatos, Palomar, em “Serpentes e caveiras”, revisita um tempo arcaico e mágico nas ruínas de Tula, antiga capital dos toltecas. Acompanha-o um amigo mexicano, que tenta explicar e interpretar cada imagem presente: “detém-se diante de cada pedra, transforma-a em narrativa cósmica, em alegoria, em reflexão moral”.<sup>183</sup> Paralelamente a eles, desfila também entre as ruínas um grupo de estudantes guiado pelo professor. A cada estátua, a cada figura esculpida, a cada ruína, o professor repete a mesma sentença: “*No se sabe qué quiere decir*”.<sup>184</sup>

A frase-refrão do professor, em espanhol, apontando para a intromissão da língua estrangeira dentro do texto escrito originalmente em italiano, revela uma inversão do direcionamento do saber: contra um saber pautado no senso comum, “petrificado e esvaziado pela saturação histórico-cultural”,<sup>185</sup> como aquele do amigo do senhor Palomar, um *não saber*. Se o italiano seria a língua da retórica, o espanhol mantém o mistério daqueles emblemas, ressaltando, ainda, as peculiaridades, interseções, fronteiras e barreiras linguísticas entre as culturas em ênfase.<sup>186</sup>

Desse modo, considerando que as ruínas pré-colombianas tenham sido saturadas com significações que não dizem mais nada, torna-se necessário desautomatizar os usos comuns, para reinvesti-las com novos significados, “inversão que se revela, no livro, pela negatividade crítica de *modos de não saber* – como na atitude do professor mexicano”.<sup>187</sup>

Delineiam-se, assim, duas perspectivas contrastantes: enquanto o amigo do senhor Palomar empreende um jogo de interpretações, à maneira do marido de Olivia, o professor da escola renuncia a esses sentidos limitantes. “A recusa em compreender mais do que aquilo

<sup>183</sup> CALVINO. “Serpentes e caveiras”. In: *Palomar*, p. 89.

<sup>184</sup> CALVINO. “Serpentes e caveiras”. In: *Palomar*, p. 89.

<sup>185</sup> MIRANDA. “Italo Calvino ou a ficção como ensaio”, p. 539.

<sup>186</sup> A coexistência de diferentes línguas em um texto revela o esforço de exatidão entre a linguagem e o gesto que ela designa, peculiar a cada idioma. Se a tradução toca uma língua sem apreendê-la completamente, manter várias línguas em um texto, sem traduzi-las, é uma forma de respeito, já que cada idioma apresenta um significado para aquele que o utiliza. Sobre isso, no conto “O caminho de San Giovanni”, ao falar sobre o vocabulário do pai, Calvino observa que ele utilizava “o dialeto para as coisas locais e bruscas – possuía um léxico dialetal de rara riqueza, cheio de verbetes caídos em desuso; o espanhol para as coisas genéricas e gentis – o México fora o cenário de seus anos mais venturosos; o italiano para a retórica – era, em tudo, homem do século XIX; o inglês – visitara o Texas – para a prática, o francês – para a brincadeira”. Cf. CALVINO. “O caminho de San Giovanni”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 22.

<sup>187</sup> MIRANDA. “Italo Calvino ou a ficção como ensaio”, p. 539.

que estas pedras mostram é talvez o único modo possível de demonstrar respeito por seu segredo; tentar adivinhar é presunção, traição do verdadeiro significado perdido”.<sup>188</sup>

Ao determinar um sentido para as estátuas que vê, o amigo funda a sua própria significação, resignando a um discurso homogêneo todas as outras possibilidades interpretativas. O guia de Palomar reflete a própria cultura ocidental, que toma o seu *logos* para perpetuar um discurso petrificado, saturado, como aquele quando, ao ver o Muro das Serpentes, propôs uma interpretação bastante limitadora ao enigma das serpentes que possuem uma caveira na boca: “[...] É a continuidade da vida e da morte, as serpentes são a vida, as caveiras são a morte; a vida que é vida porque traz consigo a morte e a morte que é morte porque sem morte não há vida...”.<sup>189</sup>

A convicção do amigo do senhor Palomar, ao interpretar o Muro das Serpentes, aniquila, de certa maneira, a singularidade do objeto. O saber é a morte,<sup>190</sup> pois ao conceituar o emblema mexicano, o amigo nega todas as outras possibilidades de significados que atravessariam a imagem, repetindo as mesmas interpretações consensuais, já saturadas, que não significam mais nada. Governado, portanto, pelo poder do *logos*, o amigo de Palomar transforma o Muro das Serpentes em meros signos conceituais, limitando todo o seu poder evocatório do passado a lugares-comuns. Ao passo que investir a imagem com toda a sua potencialidade seria garantir que o sentido primitivo permanecesse, ainda que encoberto.

Esse sentido latente é, por sua vez, mantido no discurso do professor que guia seus estudantes entre as ruínas toltecas. Como um Bartleby, esse intrigante personagem *prefere não* significar e, justamente por isso, mantém toda uma figuração mítica na imagem. Reiterando a enigmática frase – “*No se sabe qué quiere decir*” –, o professor corrobora o domínio da imagem, submetendo, assim, a linguagem ao reino do mito, da sensorialidade. Recusa, portanto, o saber oficial, homogêneo, coercitivo, pela atitude subversiva de não querer saber. O *não saber*, como afirmara o professor Wander Melo Miranda, em seu texto “Italo Calvino ou a ficção como ensaio”, é o desejo, a busca irrefreável pelo conhecimento de desejo, pelo gosto, ou seja, pelo saber com sabor.

“*No se sabe qué quiere decir*”. Essa frase aponta para as dúvidas do professor mexicano que, ao confessar suas incertezas, preserva a potência daquelas imagens: a dúvida é

<sup>188</sup> CALVINO. “Serpentes e caveiras”. In: *Palomar*, p. 90.

<sup>189</sup> CALVINO. “Serpentes e caveiras”. In: *Palomar*, p. 90.

<sup>190</sup> Todo o livro *Palomar* reflete essa tensão entre o cognoscível e o incognoscível, apontando para o caráter limitador do saber fechado, definitivo, acabado. O personagem homônimo está sempre em busca de saberes, no plural, saberes múltiplos, que perpetuam o desejo. Um saber único, já construído, equivaleria à morte, por isso o livro finaliza com a sentença “Neste momento morre”.

signo da resistência. Diferentemente da atitude do amigo que guia o senhor Palomar entre as ruínas de Tula, sujeito da certeza, que acredita ser portador da verdade. Sabe-se que toda imposição de um único saber é uma forma massacrante de controle dos sujeitos. Ao *preferir não* atribuir sentido ao que vê, o professor, “jovem grave e consciencioso”,<sup>191</sup> mantém a potência do Muro das Serpentes, respeitando, assim, seu segredo inconfessável. Quando falamos em “potência”, referimo-nos ao modo como ela é empregada por Giorgio Agamben.<sup>192</sup> Retomando Aristóteles, o filósofo italiano defende o sentido ambíguo de tal conceito, uma vez que toda potência de ser ou de fazer algo é também potência de não ser ou de não fazer.

Assim como a fórmula de Bartleby – “*I would prefer not to*” – reflete a atitude do escrevente que não consente, mas que também não refuta nada, a fala do jovem professor, ao mesmo tempo em que não admite as possibilidades interpretativas do amigo de Palomar, não nega a existência de um sentido. Ao empregar o “se”, o personagem indetermina o sujeito, isto é, reitera que não somente ele como ninguém sabe o real significado daquelas ruínas. E, ao empregar o verbo “dizer”, ele alude para a possibilidade de um sentido, o qual, entretanto, permanecerá encoberto na sua repetitiva fórmula linguística. Desse modo, o professor acaba por ocupar o posto de um mensageiro, ele anuncia algo sem, contudo, lhe acrescentar nada.

Não atribuir um único significado é, pois, manter a pluralidade que rege a potência, tanto pela sua realização em ato, quanto pela sua preferência em não se realizar. As ruínas toltecas podem dizer muitas coisas (e não só uma), mas esses diversos significados permanecem em suspenso: “O que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas a espiral luminosa do possível”.<sup>193</sup>

Retomamos, com isso, as discussões que deram ensejo a este texto. Iniciamos o nosso percurso pela busca do sensível na linguagem, sendo que esta esteve, por muito tempo, dirigida pelo domínio do *logos*, da razão. Se não há possibilidade de transformar a palavra em corpo, como pretendia Orfeu com sua Eurídice, ou o próprio professor, preferindo não comunicar, preferindo se silenciar, descobrimos, pelo menos, a interface que a linguagem tem com o sensível, com o gosto e seu sabor. A linguagem absorve o sensível em potência. Nesse sentido, o primado platônico seria destruído e, ao invés do binarismo limitador, teríamos uma junção, uma relação complementar entre sensível e inteligível, ou, então, teríamos o gosto,

<sup>191</sup> CALVINO. “Serpentes e caveiras”. In: *Palomar*, p. 90.

<sup>192</sup> Cf. AGAMBEN. *Bartleby, ou da contingência*.

<sup>193</sup> AGAMBEN. *Bartleby, ou da contingência*, p. 32.

como o sentido excessivo, transbordante, um saber que goza e um sabor que conhece, como afirmara Agamben.<sup>194</sup>

Se a fala do amigo do senhor Palomar reproduz o discurso da lógica, pela tentativa de imposição de uma única possibilidade interpretativa, a falta de um discurso do professor prenuncia uma multiplicidade de possibilidades em suspensão. E Palomar, onde estaria? Embora o foco do conto se centre nesse embate de posições duais, poderíamos pensar que o protagonista se encontra numa situação limítrofe. Igualmente fascinado pela postura adotada pelos dois mensageiros, Palomar passa a refletir sobre a relação entre as palavras e as coisas, já que o professor, ao repetir incansavelmente a sua fórmula, desconectaria a linguagem de toda sua referência. Assim:

Uma pedra, uma figura, um signo, uma palavra que nos cheguem isolados de seu contexto são apenas aquela pedra, aquela figura, aquele signo ou palavra: podemos tentar defini-los, descrevê-los como tais, só isto; se além da face que nos apresentam possuem também uma outra face, a nós não é dado sabê-lo.<sup>195</sup>

O nosso protagonista parece renunciar ao conhecimento desse significado perdido e, mais do que isso, renuncia também à fala, pois Palomar permanece em silêncio. Vale destacar que essa história, assim como as outras sobre Palomar analisadas nesta seção, a exceção de “O assovio do melro”, figura na terceira parte do livro, “Os silêncios de Palomar”, como se somente por meio do silêncio fosse possível dizer certas coisas. Há, portanto, um lado oculto, latente, no silêncio, mas, ao mesmo tempo, esse lado que não nos é dado conhecer parece ter algo a dizer, pois também o silêncio comunica.

É impossível abster-se da busca pelo saber, mas Palomar compreende que esse saber é aromatizado por sabores, por isso transita pelos reinos do simbólico e da experiência concreta, buscando tecer sua rede de analogias, pois ele “sabe que não poderia jamais sufocar em si a necessidade de traduzir, de passar de uma linguagem a outra, de uma figura concreta a palavras abstratas, de símbolos abstratos a experiências concretas, de tecer e tornar a tecer uma rede de analogias”.<sup>196</sup>

Assim, mesmo fascinado pela postura do professor que renuncia a linguagem e a interpretação, Palomar não se abstém de traduzir, de tentar passar o mundo sob o crivo da linguagem em seu audacioso projeto de descrição de todos os instantes da vida, como relata em sua última meditação e último texto da série. Em “Como aprender a estar morto”, o nosso

---

<sup>194</sup> Cf. AGAMBEN. *Gusto*.

<sup>195</sup> CALVINO. “Serpentes e caveiras”. In: *Palomar*, p. 90.

<sup>196</sup> CALVINO. “Serpentes e caveiras”. In: *Palomar*, p. 90.

personagem, que já não fala mais, “procederá como se estivesse morto, para ver como o mundo se comporta sem ele”.<sup>197</sup> Se as interferências de Palomar ao mundo eram quase nulas, nesse momento ele abdica completamente da pretensão de mudar o mundo, mesmo que isso incorresse na possibilidade de melhorar somente o próprio passado. Como morto, o Sr. Palomar não pode acrescentar mais nada à sua antiga vida:

Este é o passo mais difícil para quem quer aprender a estar morto: convencer-se de que a própria vida é um conjunto fechado, todo no passado, ao qual já nada mais se pode acrescentar; tampouco se podem introduzir modificações de perspectiva nas relações entre seus vários elementos.<sup>198</sup>

Decretar a própria morte em vida torna-se mais difícil do que o protagonista imaginava, afinal “esteja ele aqui ou não, tudo continua a acontecer”.<sup>199</sup> Como morto, Palomar precisa habituar-se ao fato de encontrar-se num estado definitivo, condenado a permanecer como é, por isso passa a se interessar pelos dispositivos que assegurem a sobrevivência da espécie para a posteridade. Do dispositivo biológico para o histórico, Palomar quer transferir toda a memória do mundo para a linguagem, pois, se ele pode morrer, a espécie humana também pode, e, contra o fim da vida na terra, impõe-se a preservação escrita dessa memória:

“Se o tempo deve acabar, pode-se descrevê-lo, instante por instante”, pensa Palomar, “e cada instante, para se poder descrevê-lo, se dilata tanto que já não se vê mais seu fim.” Decide que se porá a descrever cada instante de sua vida, e enquanto não os houver descrito a todos não pensará mais em estar morto. Neste momento morre.<sup>200</sup>

Tudo que é finito pode ser enclausurado na linguagem, pensa Palomar, mas se esquece de que a palavra deixa perder o instante: “O nome é estável e estabiliza, mas deixa perder-se o instante único já desvanecido; da mesma forma que a palavra, sempre geral, desde sempre erra o que ela nomeia”.<sup>201</sup> Palomar tenta capturar todos os instantes de sua vida, esquecendo-se de que o “aqui e agora” são inapreensíveis, de que ao usar a linguagem para descrever o instante, este já terá desvanecido, como Eurídice sob o olhar de Orfeu:

[...] apenas disse eu *agora* que, nesta única palavra que diz ao mesmo tempo todos os “agora” em sua forma geral e em sua presença eterna, furtou-se este único agora dito aqui, o enigma próprio daquilo que dissolveu-se nele e em torno do qual eu posso multiplicar as singularidades, sem fazer nada além de alterá-lo mais, tentando

<sup>197</sup> CALVINO. “Como aprender a estar morto”. In: *Palomar*, p. 108.

<sup>198</sup> CALVINO. “Como aprender a estar morto”. In: *Palomar*, p. 111.

<sup>199</sup> CALVINO. “Como aprender a estar morto”. In: *Palomar*, p. 109.

<sup>200</sup> CALVINO. “Como aprender a estar morto”. In: *Palomar*, p. 112.

<sup>201</sup> BLANCHOT. “A grande recusa”. In: *A conversa infinita*, p. 74.

particularizá-lo com a ajuda de traços universais e de surpreendê-lo desaparecendo por uma captura que o eterniza.<sup>202</sup>

Ao tentar capturar os instantes de sua vida, Palomar os vê desaparecendo, frente à impossibilidade da linguagem e seus traços universais de particularizarem os instantes. Ao nomear o agora, este se desvanece, assim como, ao decidir descrever todos os instantes de sua vida, Palomar morre. A morte de Palomar o silencia para sempre.

O livro de Calvino finaliza, portanto, com a morte da linguagem, já que esta não conseguiria eternizar o tempo; a morte como o terreno indizível da linguagem. Sobre a relação entre morte e linguagem, escreve Agamben que, por ser o homem mortal e falante, sendo estas as suas determinações essenciais, haveria entre essas duas faculdades uma ligação, que “surge como num relâmpago, mas permanece impensada”.<sup>203</sup> Consciente de seu fim, diferentemente dos outros animais, o homem pode inclusive falar sobre ele, descrevendo os momentos de sua vida que o direcionam para e o aproximam da morte, como procura fazer Palomar. Mas a questão da linguagem não se esgota na relação com a fala, como vimos até aqui, não exige a passagem do logos para a voz, ou melhor, a Voz da linguagem não demanda articulações fonéticas.

Agamben cita Heidegger, em *Ser e tempo*, na tentativa de compreender o *Dasein*, o ser-aí, o ser para a morte.<sup>204</sup> A experiência da morte não é entendida somente como o cessar de viver, mas como a mais genuína experiência de liberdade, quando o *ser* perde o *Da*, libertando-se da exigência de ocupar um espaço, um “aqui” ou um “lá”. A morte do Sr. Palomar, sucedendo o seu propósito de esgotar a vida na linguagem, sugere que, frente à limitação da palavra de “apreender o Isto”,<sup>205</sup> o personagem calviniano perde de uma vez por todas a voz, a voz da fala verborrágica, tagarela, que diz sem nada dizer, substituindo-a por outra Voz, a Voz da morte, que faz do silêncio sua verdadeira fala, que nada profere para muito dizer.

A relação essencial entre linguagem e morte tem, portanto, para Agamben, o seu lugar na Voz: a Voz “não diz nada, não quer-dizer nenhuma proposição significante: ela indica e quer dizer o puro ter lugar da linguagem”.<sup>206</sup> O “ter lugar da linguagem” não significa falar ou calar-se: Palomar encontra esse puro lugar somente quando se desvencilha da roupagem

<sup>202</sup> BLANCHOT. “A grande recusa”. In: *A conversa infinita*, p. 75.

<sup>203</sup> HEIDEGGER *apud* AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 9.

<sup>204</sup> Cf. AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 13.

<sup>205</sup> HEGEL *apud* AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 18.

<sup>206</sup> AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 118.



significante, dos signos surrados e puídos que usava para descrever o mundo. O alter-ego de Calvino escuta a Voz somente quando morre, quando consente com a linguagem, no sentido de “fazer que, na experiência abissal do ter-lugar da linguagem no suprimir-se da voz, se abra ao homem outra Voz e, com esta, a dimensão do ser e, juntamente, o risco mortal do nada”.<sup>207</sup> Enquanto quer aprender a estar morto, Palomar não é capaz de desvencilhar-se dos ruídos cotidianos, mas, quando finalmente ele consente com o ter-lugar da linguagem, abrindo-se para o silêncio eterno, para o nada, ele é capaz de morrer.

“Neste momento morre”: essa fórmula, além de fechar o livro *Palomar*, encerra a própria vida do personagem homônimo, anunciando, ainda, o fim da linguagem. Ao final, o destino de toda escrita é voltar para o branco inicial, o vazio originário que a motivou. Essa fórmula de encerramento remete, pois, seja por oposição, seja pelo retorno cíclico, à frase de abertura do livro dos livros, a Bíblia: “No princípio era o Verbo”. Do abismo do nada, emerge, portanto, a linguagem, para se dissipar, novamente, no vazio instaurador: o silêncio, a morte.

A morte é somente anunciada: “neste momento morre”. Mas o que acontece após esse momento? O que vem depois da morte? Esse segredo inconfessável, que o homem tenta de toda forma conhecer, não se dá a ver, só se mostra fugazmente no seu próprio anúncio: a linguagem anuncia, assim, a morte. Por isso, Agamben, em “Ideia da morte”, afirma que o anjo da morte, um demônio, é a própria linguagem:

O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? – mas é precisamente este anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mãos pueris apenas se pode arrancar aquele anúncio que, assim como assim, ele nos viera fazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer.<sup>208</sup>

O anjo decaído, Lúcifer, é também denominado Samael, o veneno de Deus (*sama* = veneno e *El* = Deus), aquele que desejava ser Deus, tornando-se, por isso, o seu oposto. Não seria esse o comportamento da linguagem? A tagarelice, a verborragia, não seria um veneno que nos impediria de escutar a Voz das coisas, o seu silêncio? Venenosa, a palavra não contaminaria o sensível? No entanto, é no interior da palavra que a língua, tagarela, verborrágica, deve ser combatida. É a própria língua que, mesmo venenosa, guarda o sensível

<sup>207</sup> AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 119.

<sup>208</sup> AGAMBEN. “Ideia da morte”. In: *Ideia da prosa*, p. 126.

em suas arestas. A palavra, como um *phármakon*, igualmente remédio e veneno, apresenta e abriga a morte, mas designa também a possibilidade de superá-la pela memória.

O silêncio do mundo é envolvido pelas mais intensas vibrações do ar: as vozes dos animais que, em conjunto, se harmonizam, como uma orquestra sinfônica. O silêncio do homem, por sua vez, mesmo que aparentemente sossegado e impassível, oculta um pensamento atordoado. A boca fechada não significa, portanto, ausência de linguagem, de pensamento. Segundo Agamben, na língua italiana, a palavra “pensamento” conserva o significado de angústia, presente na expressão “*stare in pensiero*”.<sup>209</sup> Nesse estado, quando recolhidos em nosso pensamento, mantemos em suspenso as palavras, esperando reencontrar, por fim, a Voz.

Talvez, por isso, Calvino tenha sido um adepto fervoroso do silêncio, do “*stare in pensiero*”, em sua ânsia de sair do barulho eloquente da voz do mundo, buscando escutar a Voz que nada quer dizer de que falava Agamben. Se a fala é tida pela filosofia ocidental como uma característica inerentemente humana, o silêncio é a marca do Sr. Palomar, assim como a de seu criador:

Esquivo e silencioso. O silêncio de Calvino era proverbial. Se alguém perguntasse algo, ele poderia responder ao fim de quinze minutos. Ele até se movimentava sem fazer barulho. Como um gato. Lembro de um dia em que estivemos com Borges (Jorge Luis Borges). Eu sentei ao lado do escritor argentino, que me perguntou: “Chichita, onde está Italo?” E eu respondi: Está sentado aqui à minha esquerda. Então Borges me disse: “Ah... eu o reconheci pelo seu silêncio”.<sup>210</sup>

A boca de Calvino, magra e, normalmente, fechada, cuja língua, gaga e calejada, de quem come pouco e fala menos ainda, silencia-se, pois prefere a pena e a tinta para dissipar-se novamente ao nada, no vazio do papel, nos seus próprios pensamentos, como que suspenso na linguagem.

Para finalizar, lembremos as palavras de Pavese que iniciaram nosso capítulo: “Basta un po’ di silenzio e ogni cosa si ferma/ nel suo luogo reale, così com’è fermo il mio corpo”. O silêncio reivindicado por Pavese é uma forma de libertação; não significa, pois, uma renúncia à linguagem; é o momento de reencontro com o sensível, o instante que conecta palavras e coisas, vida e morte, linguagem e silêncio, quando, finalmente, as coisas se assentam no seu lócus real, como auspiciou Pavese na epígrafe deste capítulo.

<sup>209</sup> AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 145.

<sup>210</sup> CASTRO. *Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem*, p. 69. Esther Calvino, a viúva do escritor, descreve o encontro dos dois escritores – Italo Calvino e Jorge Luis Borges – em Buenos Aires, em 1984.

## 2 As cidades de Italo Calvino: corpo, experiência, choque

*Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido.  
Italo Calvino*

Com a boca amamos, comemos e falamos: mais do que um órgão sensorial, capaz de nos permitir saborear e beijar, a boca é o meio necessário para se contar histórias, é o canal de saída da voz. A única forma de narrar seria, então, por meio da boca? Não seria possível narrar sem falar? É possível narrar com a boca fechada? Superestimamos, talvez, a voz, quando se trata de contar histórias, esquecendo-nos de que quem comanda a narração é o ouvido. Deixar de escutar provocaria, assim, o fim da narrativa: acreditar que os ruídos são indiferenciados, que não existe uma história que os ligue, é impedir a narração.

Há, em italiano, uma palavra que exprime a possibilidade de falar com a boca fechada: trata-se do verbo *mugolare*, utilizado para se referir ao ganir e esganiçar-se típicos dos animais, mas que, quando referido ao homem, diz dos sons inarticulados e indistintos emitidos com a boca fechada e que podem exprimir dor, insatisfação, prazer ou admiração. Mesmo sem palavras, o homem é capaz de narrar, pois também seus sons, ruídos e gemidos possuem um significado, basta que um ouvido alheio comande a narração. Nem tudo o que soa de uma garganta humana é, portanto, linguagem, mas todo som ou grunhido emitido pelas cordas vocais reverberam em incontáveis sentidos.

O som, o burburinho, que nossos ouvidos involuntariamente escutam, é a condição de toda palavra: Jean-Luc Nancy, em seu texto “À escuta”, lembra-nos que a palavra francesa *mot* (que significa “palavra”) deriva do latim *mutum*, que designa o murmúrio emitido repetindo a sílaba “mu”.<sup>211</sup> Parte desse texto de Nancy foi escrito para o livro de artista de Susanna Fritscher, intitulado *Mmmmmmm*, “o zumbido, o zunido, a resmungadela e o borborigmo da consoante que apenas ressoa não articulando nenhuma voz”.<sup>212</sup>

Um barulho, portanto, mas um barulho que se faz livro:

*Mmmmmmm* ressoa anteriormente à voz, na garganta, mal aflorando os lábios do fundo da boca, sem movimento de língua, apenas coluna de ar lançada do peito na cavidade sonora, a caverna da boca que não fala. Nem voz, nem escrita, nem palavra, nem grito, mas burburinho transcendental, condição de toda a palavra e de todo o silêncio.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> NANCY. *À escuta*, p. 43.

<sup>212</sup> NANCY. *À escuta*, p. 45.

<sup>213</sup> NANCY. *À escuta*, p. 45.

Um outro som para um outro sentido que não o que se fala, que não o da boca aberta. Estamos, pois, à escuta, prontos para captar a sonoridade que ressoa para além da significação. Ou, melhor, estar à escuta para captar um sentido possível, uma mensagem possível em cada burburinho, em cada “mmmmmm” ou “psiiiiuuu” que chega até nós.

Essa é, portanto, a atitude de Calvino quando, com os ouvidos à espreita, procura narrar a partir dos sons, atento aos murmúrios da cidade, respondendo ao convite de Luciano Berio, que pede a sua colaboração para o projeto de uma ópera para Salisburgo. O resultado dessa parceria desdobra-se em duas obras diferentes, em duas formas de escutar o mundo: enquanto Calvino escreve o conto “Um rei à escuta”, iniciado em 1977, mas atingindo sua composição final somente em 1984; Berio desenvolve a mesma ideia em uma ação musical dividida em duas partes, cujo rei é um grande diretor de teatro de ópera. Embora a autoria da ópera, executada pela primeira vez no Festival de Salisburgo em 7 de agosto de 1984, seja atribuída tanto a Berio quanto a Calvino, este afirma, em carta a Claudio Varese, datada de 23 de setembro de 1984, que somente o título, “Um rei à escuta”, também utilizado na ópera, é seu:

A ópera de Berio em Salisburgo de meu tem o título e nada mais. Berio não tem necessidade de libretos: coloca junto palavras de origem variada segundo as suas exigências. Há alguns anos enviou-me um texto que não tinha quase nada de meu – depois não nos falamos mais. Não fui a Salisburgo, porque não me agrada que ele coloque o meu nome em algo de que não participei. Não escutei a música, que dizem ser belíssima e não me custa acreditar, porque Berio como compositor é miraculoso; entretanto a sua ideia de teatro é confusa e permaneceu em um período de vanguarda de vinte anos atrás.<sup>214</sup>

Se o projeto de escrever os libretos da ópera de Berio não foi realizado como Calvino esperava, desse encontro nasce, ao menos, um estímulo para que o nosso escritor exercitasse sua atenção auditiva; nasce, ainda, uma fagulha que induz à reflexão para o sentido da audição, para um modo de escuta mais ativo, determinante para que as histórias sobrevivam, afinal o que seria de uma narrativa sem a sua comunidade de ouvintes?

Por isso Calvino se propõe a narrar a partir da sucessão de sons, ora nítidos ora imperceptíveis, procurando desvendar as histórias por trás dos ruídos que reverberam

---

<sup>214</sup> CALVINO. *Lettere*, p. 1527. No original: “L’opera di Berio a Salisburgo di mio ha il titolo e credo nient’altro. Berio non ha nessun bisogno di libretti: mette insieme parole di varia provenienza secondo le sue esigenze. Un paio d’anni fa mi mandò in visione un testo che non aveva quasi nulla di mio – poi non ci siamo più sentiti. Non sono andato a Salzburg perché non me piace che lui si ostini a mettere il mio nome a cose a cui non ho partecipato. Non ho mai sentito la musica, che dicono bellissima e non stento a crederlo, perché Berio come compositore è miracoloso, però la sua idea di teatro è pasticciata e ferma a una stagione avanguardistica di vent’anni fa”.

intermitentes. A trama de “Um rei à escuta” é marcada por intrigas e traições em um palácio, onde o seu rei procura decifrar os acontecimentos a partir dos sons: cada ribombo, rangido, tilintar ou silêncio porta-lhe significados diferentes. O rei à escuta é, por sua vez, um rei à espera: à espera que algo lhe aconteça, à espera de um golpe, de uma traição, de uma conspiração, à espera da morte, portanto:

Em suma, depois de coroado, convém que você esteja sempre sentado no trono sem se mexer, dia e noite. Toda a sua vida anterior não foi nada além da espera de tornar-se rei; agora já sabe; não há nada além de reinar. E o que é reinar se não esta outra longa espera? A espera do momento em que será deposto, em que terá de deixar o trono, o cetro, a coroa, a cabeça.<sup>215</sup>

O narrador desse conto é uma voz que se direciona ao rei, que evoca e convoca esse “tu”,<sup>216</sup> ou seja, o rei, à narração. Cabe ao rei, portanto, somente escutar e esperar: ele escuta essa voz narrativa assim como escuta qualquer chiar no palácio, enquanto espera o golpe final.

Como vimos, a urdidura do conto “Um rei à escuta” foi determinada pelo projeto em comum que Calvino desenvolvia, à época, com Luciano Berio. Se os dois não conseguiram chegar a uma história em comum, as conversas que tiveram repercutem em suas obras, cuja gênese foi deliberada durante esses encontros. Prova disso está em uma interessante carta enviada por Calvino a Berio, na qual o primeiro escreve uma espécie de diálogo discutido entre os dois. Não sabemos, entretanto, se essa carta reproduz um encontro real, ou se esse colóquio foi imaginado por Calvino. Assim inicia a carta de 10 de dezembro de 1981:

Caro Luciano,  
Você diz: – Precisaria, entende, que tudo começasse de improviso, sem prelúdio, subitamente uma voz começa a cantar, uma voz fortíssima, como uma explosão, ouve-se a orquestra depois, mas seria como se ela já estivesse tocando há um tempo, entende, talvez sejam duas orquestras, uma no palco que responde à outra orquestra lá embaixo no fosso, e tanta agitação sobre o palco, muitas coisas que sucedem subitamente, entende?  
Eu digo: – Sim, entendo, estamos de acordo, porém, em um dado momento, eu pensava em um silêncio, um efeito de silêncio, não, espera, deixe-me dizer, digamos um efeito-silêncio que, no entanto, não exclui aquilo que você dizia, a voz, a orquestra, as duas orquestras e tudo, veja que eu estou de acordo, mas o efeito poderia ser, por enquanto, o meu, depois veremos; o efeito é aquele da espera, a espera do som que alguém canta e que coisa canta? A espera pelo canto, ou seja, a ausência, não sei se me faço entender.<sup>217</sup>

<sup>215</sup> CALVINO. “Um rei à escuta”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 62.

<sup>216</sup> A estratégia narrativa de escrever em segunda pessoa foi também utilizada no romance *Se um viajante numa noite de inverno*.

<sup>217</sup> CALVINO. *Lettere*, p. 1459. No original: “Caro Luciano, Tu dici: – Bisognerebbe, capisci, che tutto cominciasse d’improvviso, senza preludio, subito una voce attacca a cantare, una voce fortissima, come un’esplosione, l’orchestra si sente dopo, ma come se stesse suonando già da un pezzo, capisci, forse sono due le

Enquanto tentam entrar em um acordo para a composição da ópera, ideias desenvolvidas no conto “Um rei à escuta” despontam nas conversas tramadas entre Calvino e Berio, revelando uma discordância inevitável, pois enquanto um deseja uma voz explosiva, um som estrondoso, o outro almeja uma intermitência entre voz e silêncio. O efeito da espera, reivindicado por Calvino na carta, guia todo o conto: a espera do golpe fatal também, mas, sobretudo, a espera dos sons, a atitude de estar “à escuta”, pois o rei não tem mais nada a fazer, exceto aquilo que capta aos seus ouvidos, para interceptá-los e decifrá-los, ora constatando conjuras e conspirações, se escuta sussurros ou rangidos suspeitos; ora percebendo a tranquilidade habitual, pelos sons costumeiros e regulares que regem o palácio.

“O palácio é o ouvido do rei”,<sup>218</sup> e a audição é o mecanismo necessário para defender-se do inesperado. A audição para o monarca, nesse primeiro momento, serve para captar indícios sonoros e estar alerta. O exercício da faculdade fisiológica da audição configura, assim, o primeiro tipo do ato de escutar previsto por Barthes em seu verbete “Ascolto” da Enciclopedia Einaudi, texto também lido por Calvino durante a escrita de seu conto. O primeiro tipo de escuta em nada difere, pois, do ouvir dos animais: assim como o lobo escuta o rumor de uma presa, ou a lebre o rumor de um agressor;<sup>219</sup> o rei, personagem do conto de Calvino, escuta os indícios do que poderia ser uma conspiração.

No entanto, o sentido da audição vai além do fenômeno fisiológico, como afirma Barthes no mesmo verbete. A escuta não é simples vigilância, é também uma forma de criação, pois quem escuta deve decifrar os sinais, atribuindo a eles uma significação: “escutar é procurar entender aquilo que está por acontecer”.<sup>220</sup> Mas os sinais podem indicar sentidos diversos, possibilidades várias para o mesmo aviso: do indício mais sutil, o rei à escuta pode depreender a sua sorte: se até então os ruídos irregulares atraíam a sua atenção, revelando tentativas de conspiração, agora o monarca passa a desconfiar da própria regularidade:

Mas talvez seja na própria regularidade que se aninha o perigo. O corneteiro toca a frase habitual na hora exata de todos os dias: mas não lhe parece que capricha em excesso? Você não nota uma obstinação estranha no rufar dos tambores, como um

---

orchestre, una sulla scena che risponde all'altra orchestra giù nella fossa, e tanta agitazione sulla scena, molte cose che succedono subito, capisci.

Io dico: – Sì, vedo, siamo d'accordo, però in certo qual modo io pensavo a un silenzio, un effetto di silenzio, no, aspetta, lasciami dire, diciamo un effetto-silenzio che però non esclude quello che dici tu, la voce, l'orchestra, le due orchestre e tutto, guarda che io sono d'accordo ma l'effetto potrebbe essere adesso ti dico la mia poi vediamo, l'effetto è quello dell'attesa, l'attesa del suono come uno che canta e cosa canta? L'attesa del canto, ossia, l'assenza, non so se rendo l'idea”.

<sup>218</sup> CALVINO. “Um rei à escuta”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 64.

<sup>219</sup> Cf. BARTHES. “Ascolto”. In: *Enciclopedia Einaudi*, p. 982.

<sup>220</sup> BARTHES. “Ascolto”. In: *Enciclopedia Einaudi*, p. 985. No original: “ascoltare è cercare di sapere ciò che sta per accadere”.

excesso de zelo? O passo de marcha do pelotão que repercute ao longo do caminho de ronda hoje parece marcar uma cadência lúgubre, como de um pelotão de fuzilamento... As correias dos tanques passam pelo cascalho quase sem atrito, como se as engrenagens tivessem recebido mais óleo que de costume: quem sabe tendo alguma batalha em vista?<sup>221</sup>

Há algo de secreto e oculto nos sons, por isso estar à escuta é como descobrir um segredo; por isso o rei segue os sons como se enfeitiçado, depreendendo vários sentidos aos ruídos que capta. Por depender de uma sequência no tempo, diferentemente da visão, mais voltada para o espaço, a audição mantém um suspense, pois qualquer ruído pode ser parte de uma sequência, de algo por vir. Escutar<sup>222</sup> verdadeiramente é, pois, aceitar submeter-se a um risco. Perigo evitado por Ulisses, que goza do espetáculo das sereias livre de suas ameaças, pois que fora advertido por Circe:

Primeiro alcançarás as Sirenas, elas que a todos os homens enfeitiçam, todo que as alcançar. Aquele que se achegar na ignorância e escutar o som das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais aparecerão nem rejubilarão com seu retorno à casa, pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam, sentadas no prado, tendo ao redor monte de putrefatos ossos de varões e suas peles ressequidas.<sup>223</sup>

A famosa cena do canto das sereias, descrita por Homero em seu décimo segundo canto da *Odisseia*, relata a já conhecida atitude de Ulisses para sobreviver à voz mortal das sereias: amarrando-se firmemente ao mastro do navio, enquanto protege os ouvidos de seus companheiros ao tampá-los com cera. O astuto guerreiro, com suas artimanhas e trapaças, não sucumbe à voz das sereias, ele não participa da experiência sonora genuinamente, pois não aceita suas consequências. Ulisses passa veloz pelas sirenas, escuta brevemente aquela belíssima voz, mas não tem tempo para deleitar-se com ela, não escuta as histórias que elas têm para contar, afinal as sereias sabem tudo. Delas, Odisseu só escuta essas palavras:

‘Vem cá, Odisseu muita-história, grande glória dos aqueus,  
ancora tua nau para ouvires nossa voz.  
Nunca ninguém passou por aqui, em negra nau,  
sem antes ouvir a melíflua voz que vem de nossa boca;  
mas ele se deleita e parte com mais saber.  
De fato, sabemos tudo que, na extensa Troia,  
Agentaram argivos e troianos por obra dos deuses.

<sup>221</sup> CALVINO. “Um rei à escuta”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 70.

<sup>222</sup> É importante diferenciar os verbos “ouvir” e “escutar”: enquanto o primeiro, de natureza simples, é um fenômeno fisiológico, comum a todos os animais; o segundo requer um estado de tensão e atenção. Para Barthes, “escutar” é um ato psicológico.

<sup>223</sup> HOMERO. *Odisseia*, p. 350.

Sabemos tudo que ocorre sobre a terra nutre-muitos'.<sup>224</sup>

Há uma voz, uma canção, uma voz melíflua de mulher que fascina, enfeitiça aquele que a escuta, levando-o a seguir um canto. Se Odisseu, mesmo atraído pelo canto das sirenas, não consegue alcançá-lo, graças às suas amarras, o rei de Calvino, prisioneiro de seu próprio reino, distrai-se dos sons habituais do palácio, ao escutar, também ele, uma voz feminina. Quando irrompe por fim a grande insurreição, desesperado e ofegante, o rei procura pela voz, desconhecida e desejada, corre ao seu encontro, mas é impossível alcançá-la: as ceras que tampam nossos ouvidos são os ruídos frenéticos, cortantes, ferozes vindos da cidade:

A cidade explodiu em chamas e em gritos. A noite explodiu, derrubada dentro de si mesma. Escuridão e silêncio se precipitam dentro de si mesmos e jogam longe o seu avesso de fogo e de urros. A cidade se enrugou como uma folha ardente. Corre, corre sem coroa, corre sem cetro, ninguém vai descobrir que você é o rei. Não há noite mais escura que uma noite de incêndios. Não existe homem mais sozinho do que aquele que corre numa multidão ensandecida.<sup>225</sup>

Muitos outros sons interpõem-se à atraente voz da mulher e esta acaba por dissipar-se. O encontro tão sonhado, quando a voz do rei se uniria à voz daquela mulher, jamais acontece, pois o monarca acredita que um prisioneiro, seu adversário político, talvez o usurpador de seu trono, tenha encontrado primeiro a doce voz tão ansiada. No entanto, cabe a nós perguntar, todas as hipóteses levantadas pelo monarca não seriam delírios de um paranoico sem nada a fazer, exceto permanecer sentado em seu trono? Teria realmente o rei escutado outras vozes? E se, quando acredita ouvir palavras, sons de outra pessoa, o rei estivesse escutando as suas próprias vibrações sonoras, repetidas pelo eco? Não seria essa a atitude narcisista do homem, capaz de escutar somente a si próprio?

Muitas são as especulações formuladas pelo rei advindas dos barulhos que chegam até seus ouvidos, revelando a sua habilidade de narrador por se firmar como um atento ouvinte. As tropas em marcha anunciam-lhe uma conjura; as batidas na porta significam uma mensagem cifrada, vindas do calabouço do palácio, como um diálogo proposto por um prisioneiro; a voz que canta na cidade demarca os confins do palácio, ostentando a impossibilidade de alcançá-la. Em resumo: esses fatos não seriam pequenas narrativas imaginadas pelo rei, que procura ligar um ruído ao outro, como ele mesmo confessa?

Existe uma história que liga um ruído a outro? Você não consegue deixar de procurar um sentido, que talvez se oculte não nos ruídos isolados mas no meio, nas

<sup>224</sup> HOMERO. *Odisseia*, p. 355.

<sup>225</sup> CALVINO. "Um rei à escuta". In: *Sob o sol jaguar*, p. 85.



pausas que os separam. E se há uma história, é uma história que lhe diz respeito? Um encadeamento de consequências que acabará por envolvê-lo? Ou se trata apenas de um episódio indiferente dentre tantos que compõem a vida cotidiana do palácio? Cada história que lhe parece adivinhar remete à sua própria pessoa, nada acontece no palácio sem que o rei tenha uma parte, ativa ou passiva. Do mais leve indício você pode extrair um auspício sobre sua sorte.<sup>226</sup>

“Estar à escuta” não é, portanto, uma atitude simples nem passiva: escutar incita um movimento do corpo, escutar incita uma narração: para se comunicar com a voz desejada, também o rei precisa cantar. Chegamos, assim, ao terceiro tipo de escuta defendido por Barthes no verbete “Ascolto”: a escuta psicanalítica, que inaugura uma relação com o outro. “A escuta é ativa, também ela fala”,<sup>227</sup> pois aquele que escuta reivindica, por seu turno, a palavra e exige ser escutado. “A escuta é esse jogo de captura dos significantes, em virtude dos quais o *in-fant* torna-se um ser falante”,<sup>228</sup> ou seja, só se apropria da linguagem, aquele que a escuta; só sabe narrar, aquele que foi ouvinte.

O homem, portanto, não foi sempre um ser falante, ele não possui a linguagem, como se costuma acreditar; pelo contrário, ele é o único animal dela desprovido e que deve recebê-la de fora. A criança, um *in-fant*, ainda sem a capacidade da fala, precisa da exposição à linguagem para adquiri-la. Consiste daí a teoria da infância discutida por Agamben em seu texto “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência”, sendo a infância do homem esse limiar entre pura língua e discurso, onde se concentraria a possibilidade de adquirir experiências.

Ancorando-se em Benveniste, Agamben distingue na linguagem dois modos de significação: o semiótico é formado por signos linguísticos, que devem ser reconhecidos, mas que ainda aparecem sem conexão; enquanto o semântico é gerado pelo discurso, “resulta de uma atividade do locutor que coloca em ação a língua”.<sup>229</sup> Como se daria, portanto, o processo de transição do semiótico para o semântico? Como a língua entraria em ação como discurso? Para Benveniste, do signo à frase não há transição, um hiato os separa.<sup>230</sup> É precisamente nesse hiato que Agamben enxerga o lugar da infância:

É o fato de que o homem tenha uma infância (ou seja, que para falar ele tenha de expropriar-se da infância para constituir-se como sujeito da linguagem) a romper o

<sup>226</sup> CALVINO. “Um rei à escuta”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 69.

<sup>227</sup> BARTHES. “Ascolto”. In: *Enciclopedia Einaudi*, p. 990. No original: “L’ascolto è attivo, anche lui parla”.

<sup>228</sup> BARTHES. “Ascolto”. In: *Enciclopedia Einaudi*, p. 988. No original: “L’ascolto è questo gioco di cattura dei significanti, in virtù del quale l’in-fans diventa un essere parlante”.

<sup>229</sup> AGAMBEN. “Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência”. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, p. 67.

<sup>230</sup> Cf. BENVENISTE *apud* AGAMBEN. “Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência”. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, p. 67.

“mundo fechado” do signo e a transformar a pura língua em discurso humano, o semiótico em semântico. Na medida em que possui uma infância, em que não é sempre já falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la como discurso.<sup>231</sup>

Abrimos este capítulo abordando a possibilidade de se narrar de boca fechada, sem voz. Calar-se não seria uma experiência bastante próxima da infância do homem, quando ele ainda não havia se tornado um sujeito do discurso, um locutor? Ao fechar a boca, o homem não se destituiria, mesmo que por um átimo, da linguagem, sendo capaz de fazer do inexperienciável uma experiência?

Para Agamben, somente no território limítrofe da infância o homem poderia adquirir experiências, quando ainda se encontra expropriado da linguagem. Mas estaria de fato a experiência condenada pela linguagem? Ao tornar-se *homo loquens*, o homem deixaria de ser *homo sapiens*, aquele capaz de reconhecer o mundo através de seus cinco sentidos?

O declínio da experiência, profetizado por Benjamin em seu famoso ensaio “O narrador”, seria uma consequência da Primeira Guerra Mundial, quando “observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha”.<sup>232</sup> A dificuldade em intercambiar experiências gerou, assim, o silêncio, a incapacidade de narrar, de se contar, oralmente, uma história para um grupo. O silêncio dos combatentes, entretanto, foi quebrado pela “enxurrada de livros sobre a guerra”, que “nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca”.<sup>233</sup> Benjamin se refere ao declínio da narrativa oral: quando o homem se silencia, a oralidade dá vazão à escrita.

O mundo em que vivemos foi, portanto, colonizado pela palavra escrita, “um mundo que carrega sobre si uma pesada crosta de discursos”.<sup>234</sup> Essa enxurrada discursiva promoveria uma mudança no modo do homem narrar o seu mundo: a boca, que transmitia oralmente suas experiências, se cala; em seu lugar, as mãos tomam a pena para escrever. Para Calvino, o “hábito da leitura transformou ao longo dos séculos o *Homo sapiens* no *Homo legens*, mas não é certo que este *Homo legens* seja mais sábio que o outro.”<sup>235</sup>

<sup>231</sup> AGAMBEN. “Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência”. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, p. 67-68.

<sup>232</sup> BENJAMIN. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 198.

<sup>233</sup> BENJAMIN. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 198.

<sup>234</sup> CALVINO. “Mundo escrito e mundo não escrito”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*, p. 109.

<sup>235</sup> CALVINO. “Mundo escrito e mundo não escrito”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*, p. 109.

O homem que não lia sabia ver e ouvir muitas coisas que nós não percebemos mais: os rastros dos animais que caçava, os sinais da proximidade da chuva ou do vento; reconhecia as horas do dia pela sombra de uma árvore, e a da noite pela altura das estrelas no horizonte. E quanto à audição, ao paladar, ao tato, sua superioridade não pode ser posta em questão.<sup>236</sup>

O aprimoramento das habilidades linguísticas enfraqueceu as sensibilidades corporais, como constata Calvino, resultando numa espécie de atrofia dos cinco sentidos no homem contemporâneo. A linguagem teria, assim, anestesiado o homem, tornando-o incapaz de sentir? Segundo Otte, citando Wolfgang Welsch em “As palavras e seus sentidos em Calvino”, optar por uma postura “anestésica” “se tornou uma condição de sobrevivência do homem moderno”,<sup>237</sup> que renuncia aos seus cinco sentidos pelos ganhos culturais.

O homem que lia os rastros da natureza para nela sobreviver não é o mesmo que a cidade exige: por isso Calvino afirmara a superioridade sensitiva daquele em relação ao homem moderno. Na cidade, o homem não precisa mais dos seus órgãos físicos para ler o mundo, primeiro, porque a natureza foi disseminada nos espaços urbanos, tendo sido confinada a parques, como uma forma de expô-la, segundo, porque “a cidade ‘anestesia’ as pessoas por impor essa insensibilidade, pois a constante proximidade forçada entre as pessoas não permite que elas se “sensibilizem” com seus próximos”.<sup>238</sup>

Anestesiada, a capacidade perceptiva do homem moderno definiu quando se afastou do seu próprio corpo, considerado próximo demais, por buscar o etéreo, o inefável e o inexplicável. A espiritualização metafísica<sup>239</sup> o levou à perda do mundo, ao distinguir e desassociar a mente e o corpo, conforme a herança cartesiana, julgando a primeira hierarquicamente superior ao segundo. Esse homem sem corpo, enclausurado na palavra, esqueceu-se que esta também pode ser produtora de presenças, de sentidos sensoriais, explorando somente sua face significativa: o homem anestesiado só depreende significações. O significado, a produção do sentido conceitual, atenua o impacto da coisa sobre o nosso corpo, dela só recebemos um signo linguístico.

<sup>236</sup> CALVINO. “Mundo escrito e mundo não escrito”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*, p. 109.

<sup>237</sup> OTTE. “As palavras e seus sentidos em Calvino”. In: FERRAZ, B; SILVEIRA, J; MOREIRA, M.F; MATOS, M; BARBOSA, T.V. *Calvino em jornadas*, p. 71.

<sup>238</sup> OTTE. “As palavras e seus sentidos em Calvino”. In: FERRAZ, B; SILVEIRA, J; MOREIRA, M.F; MATOS, M; BARBOSA, T.V. *Calvino em jornadas*, p. 56.

<sup>239</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, em seu texto *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, critica a cultura de sentido, hermenêutica, que, desde o *cogito* cartesiano, privilegia o sentido espiritual, interpretativo, em detrimento do corpóreo e material. Contra a cultura de sentido, pautada no *logos*, no sentido interpretativo e na relação excêntrica entre homens e mundo, Gumbrecht advoga a favor de uma cultura de presença, pautada no corpo, no sentido inerente, no conhecimento revelado e na integração dos seres, espacial e fisicamente, no mundo.

O predomínio devastador do *logos* na cultura ocidental culminou com a separação entre os sentidos (os cinco sentidos) e o saber (o sentido captado pelo conhecimento) a partir do racionalismo de Descartes, quando nega aos cinco sentidos um papel para o conhecimento, acusando-os ainda de enganar as pessoas, em suas *Meditações*. Como consequência há uma cisão entre ciência e arte, que legaria o mundo ocidental a desconhecer os sabores de todo saber, julgando a primeira superior por elaborar leis universais, enquanto a arte e a literatura precisariam dos sentidos para a criação de um mundo singular.

A apropriação do mundo por meio de conceitos fadou o homem a conhecer sem sentir e a adquirir saberes sem degustar seus sabores, relegando-o a uma vida vazia, mesmo na multidão de uma grande cidade, incapaz de transformar suas vivências em experiências. É, portanto, imprescindível que o homem se torne capaz, novamente, de apropriar o mundo por meio de seus sentidos sensoriais, confluindo os cinco sentidos e o conhecimento, o saber e o sabor.

Por isso, mesmo que sua capacidade perceptiva tenha se enfraquecido, esse *Homo legens*, para ler o mundo, para que este faça sentido, recorre ainda aos seus cinco sentidos, afinal tal vocábulo, em latim *sēnsus*, significa “sentir”, “perceber”, “ter percepção”, ou seja, refere-se às impressões recebidas pelo corpo após sofrer estímulos externos ou internos. Os estímulos externos são captados pelos órgãos dos cinco sentidos, olhos, orelhas, nariz, boca e mãos, através da visão, audição, olfato, paladar e tato, enquanto os sentidos internos, memória, imaginação e razão, trabalham as informações que vêm do exterior.<sup>240</sup> A capacidade de sentir pressupõe, portanto, um discernimento, um julgamento, informando as percepções sensoriais à consciência. Para que haja saber, é necessário que se aprenda também por meio dos cinco sentidos, ou seja, um sentido leva ao outro: os cinco sentidos nos direcionam ao conhecimento.

O apelo aos sentidos, assim, não se restringe exclusivamente à percepção de uma coisa, concreta, tangível; também a palavra tem por função invocar os cinco sentidos, estimulando reações físicas, como se fosse capaz de tocar o nosso corpo. A linguagem literária, por sua capacidade evocativa de estimular sensações, além de comunicar, se vale da ambiguidade dos termos “sentido” e “sapere”, despertando sensações e convocando lembranças, que o leitor passa a sentir “na própria pele”.

---

<sup>240</sup> Essa distinção entre sentidos externos e sentidos internos foi determinada por Aristóteles, em *De anima*, na sua concepção dinâmica do nosso aparelho cognitivo.

Ao longo deste capítulo, refletiremos sobre a relação entre linguagem, experiência e sentidos sensíveis, observando como a arte de narrar é um gesto de corpo inteiro. Para isso, discutiremos sobre a ideia de decadência da experiência, conforme auspiciou Benjamin, vislumbrando as possibilidades de sua sobrevivência, mesmo que esta se sustente na própria linguagem. Em seguida, abordaremos a distinção entre a experiência coletiva – a *Erfahrung* – e a individual – a *Erlebnis* – para, por fim, refletir sobre as novas formas de experiência na contemporaneidade urbana que, muitas vezes, se pautam em uma verdadeira abolição de toda experiência.

## 2.1 Herdeiros da ruína

*[...] é o desesperado momento em que se descobre que este império, que nos parecia a soma de todas as maravilhas, é um esfacelo sem fim e sem forma, que a sua corrupção é gangrenosa demais para ser remediada pelo nosso cetro, que o triunfo sobre os soberanos adversários nos fez herdeiros de suas prolongadas ruínas. Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino ao ponto de evitar as mordidas dos cupins.*

*Italo Calvino*

Em *As cidades invisíveis*, o jovem veneziano Marco Polo descreve ao imperador tártaro Kublai Khan cada uma das cidades que constituem o seu império. Do orgulho sentido pelo imperador diante da descrição de seu reino, segue-se uma sensação de vertigem, ocasionada pelo medo de perder a imensa amplitude do território conquistado. Se o império de Kublai Khan é um amálgama de outras terras conquistadas, que resistiram ao exército tártaro e somente cederam quando nada mais passava de ruína sobre ruína, pedra sobre pedra, também o gigantesco território mongol está fadado a ruir, por edificar suas bases sobre destroços, restos e escombros. Kublai Khan é o herdeiro de soberanos destronados cujo legado é a ruína.

Se as muralhas e torres do império de Khan estão destinadas a desmoronar, desabrocha, entre os destroços, a filigrana de um desenho, que resiste frente a toda forma de destruição. O imperador discerne essa filigrana ao ouvir as narrações do jovem veneziano que, diferentemente dos outros mensageiros, os quais “assinalam minas de turquesa novamente descobertas, preços vantajosos nas peles de marta, propostas de fornecimento de lâminas adamascadas”,<sup>241</sup> apresenta ao imperador uma visão alegórica de suas cidades:

---

<sup>241</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 29.

uma cidade era assinalada pelo salto de um peixe que escapava do bico de um cormorão para cair numa rede, outra cidade por um homem nu que atravessava o fogo sem se queimar, uma terceira por um crânio que mordida entre os dentes verdes de mofo uma pérola alva e redonda.<sup>242</sup>

O fascínio que sentia o Khan ao escutar as narrações de Marco Polo decorria do tom extraordinário de histórias narradas com a maior naturalidade. Diz-nos Walter Benjamin, em “O narrador”, que “metade da arte narrativa está em evitar explicações”,<sup>243</sup> diferentemente da informação. Se esta só tem valor no momento em que é nova, aquela conserva em si sua potência mesmo depois de muito tempo, preservando suas “forças germinativas”.<sup>244</sup> Como um grão, a narrativa é sempre capaz de nascer e renascer, desde que encontre um par de ouvidos capaz de escutá-la. O ouvinte é, pois, “livre para interpretar a história como quiser”.<sup>245</sup>

Kublai Khan é um ser formado pela escuta: ele não sai de seu jardim, dentro dos limites do palácio imperial, por isso só conhece seu império por meio das narrações do mercador. Cada cidade descrita – fadada a cumprir seu destino, assim como o peixe descrito por Polo, que não evitou a morte ao libertar-se do bico do cormorão – cristalizava-se, então, na mente do imperador como uma imagem, uma figura evocada pelo enigma proposto por Polo e tornada tangível por um gesto, uma pantomima, ou um objeto usado pelo viajante para narrar o império. Mas Khan não vê o que escuta de Polo, só o faz com os olhos da imaginação, criando imagens mentais, talvez por isso, pensa, seu império “não passe de um zodiaco de fantasmas da mente”.<sup>246</sup>

O poder dos emblemas evocados pelo viajante veneziano residia, assim, em sua força significativa, pois os objetos e gestos usados pelo mercador podiam significar coisas diferentes: “uma fâretra cheia de flechas ora indicava a proximidade de uma guerra, ora uma abundância de caça, ou então a oficina de um armeiro; uma ampulheta podia significar o tempo que passa ou que passou, ou então a areia, ou uma oficina em que se fabricavam ampulhetas”.<sup>247</sup> As descrições das cidades visitadas por Polo refletiam uma imagem diferente a cada vez e a cada ouvinte, pois, ao ouvi-las, “era possível percorrê-las com o pensamento, era possível se perder, parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente”.<sup>248</sup>

<sup>242</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 28.

<sup>243</sup> BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 203.

<sup>244</sup> BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 204.

<sup>245</sup> BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 203.

<sup>246</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 28.

<sup>247</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 43.

<sup>248</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 43.

Falantes de línguas incompreensíveis entre si, a comunicação entre Marco Polo e Kublai Khan, no princípio, era estabelecida, portanto, por meio de “gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que [Marco Polo] ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos, que dispunha diante de si como peças de xadrez”.<sup>249</sup> Narrar era, portanto, um gesto de corpo inteiro: sem o corpo de Marco Polo a transmissão seria prejudicada pelo desentendimento linguístico que havia entre eles.

No entanto, quando aprende a língua do imperador, opera-se uma mudança na forma de narrar: a passagem da narração mediada pelo corpo para a narração mediada pela palavra. A ambivalência permitida pelos emblemas foi, por sua vez, substituída por palavras precisas e limitadoras, preenchendo “o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras”.<sup>250</sup>

Mas dir-se-ia que a comunicação entre eles era menos feliz do que no passado: claro que as palavras serviam melhor do que os objetos e os gestos para apontar as coisas mais importantes de cada província ou cidade – monumentos, mercados, trajes, fauna e flora –; todavia, quando Polo começava a dizer como devia ser a vida naqueles lugares, dia após dia, noite após noite, as palavras escasseavam, e pouco a pouco voltava a fazer uso de gestos, caretas, olhares.<sup>251</sup>

O preço que se paga pela precisão vocabular para garantir a comunicação eficaz entre o viajante veneziano e o imperador tártaro é alto: as palavras funcionam como meros portadores de conceitos. Por isso, dir-se-ia que a comunicação entre eles era menos feliz, pois as palavras usadas por Polo em suas narrações ao imperador destituíam o caráter alegórico e emblemático, necessário para descrever a vida naqueles lugares visitados. A escolha de uma palavra precisa, exata, impedia a ambivalência permitida pelos gestos ou objetos evocados pelo mensageiro quando, recém-chegado e ainda inarticulado, precisava se comunicar com o Khan.

Antes de aprender a língua do imperador, a narração era, portanto, corporal, dependente das gesticulações de Polo, que tentava se fazer compreender, e dos ouvidos atentos do monarca, o qual atribuía, entre as infinitas possibilidades, uma interpretação ao que escutava; após aprender as línguas do Levante, Marco Polo passa a usar as palavras, mas estas só servem para assuntos práticos, políticos, forçando-o a usar, novamente, gestos, caretas e olhares quando quer descrever a cidade, sua gente e seus costumes.

<sup>249</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 27.

<sup>250</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 43.

<sup>251</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 44.

Desse modo, mesmo fluente na língua tártara, mesmo sendo capaz de proferir “discursos ramificados e frondosos, metáforas e imagens”,<sup>252</sup> Polo, ainda assim, conta também com o seu próprio corpo para narrar, pois sabe que “a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz”.<sup>253</sup> Prova disso está nas narrativas que contava ao imperador antes de conhecer a sua língua: sem a voz, sem a faculdade de falar uma língua na qual ambos se compreendessem, o viajante valia-se de outros órgãos sensoriais para se comunicar, sobretudo a mão, quando emitia gestos e mímicas: “Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”.<sup>254</sup>

A relação entre o narrador e a sua matéria seria, para Benjamin, uma relação artesanal, pois, como um artesão, as marcas do narrador se encroscam à narrativa, assim como “os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila”.<sup>255</sup> Citando Valéry, para quem o artista recebe a capacidade de coordenar “a alma, o olho e a mão”,<sup>256</sup> Benjamin observa que essa singular afinidade está presente onde quer que a arte de narrar seja praticada, pois o narrador trabalha, manuseia e entalha a sua matéria-prima, ou seja, a experiência.

As mãos de Marco Polo intervêm decisivamente nas narrativas que conta a Kublai Khan, mãos que sustentam o fluxo do que é dito, o rumo da narração. Assim, o viajante veneziano assimila às suas narrações tanto a sua própria experiência e percepção, deixando um rastro, quanto aquilo que aprendeu por ouvir dizer, ou seja, a experiência alheia. Se a mão é, portanto, necessária ao narrador, os ouvidos também o são para aquele que escuta a história e contribui com ela. Para Benjamin, se a arte de narrar está em declínio, em ruínas, é porque cada vez mais temos menos pessoas dispostas a ouvir. Os ouvidos comandam a narração, como apregoara Calvino na epígrafe deste capítulo, pois, longe de uma atitude passiva, são eles que constroem um sentido à narrativa, ao lhe atribuir uma possibilidade interpretativa, sendo capaz, por conseguinte, de contá-la de novo.

Assim, “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”,<sup>257</sup> tornando-se, portanto, capaz de narrar também. A cada cidade descrita por Marco Polo, “a mente do Grande Khan partia por conta própria”,<sup>258</sup> revelando o

<sup>252</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 44.

<sup>253</sup> BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 220-221.

<sup>254</sup> BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 221.

<sup>255</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, 107.

<sup>256</sup> BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 220.

<sup>257</sup> BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 205.

<sup>258</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 45.



desprendimento do monarca do seu próprio “eu”, que adentrava a narrativa como se caísse num abismo. A mente do imperador partia por conta própria, sem as interferências de sua subjetividade, tornando-se, nesse momento, ele próprio um narrador:

- De agora em diante, vou descrever as cidades e você verificará se elas realmente existem e se são como eu as imaginei. Em primeiro lugar, gostaria de perguntar a respeito de uma cidade construída em degraus, exposta ao siroco, num golfo em forma de meia-lua. Vou relatar algumas das maravilhas que ela contém: um tanque de vidro alto como uma catedral para acompanhar o nado e o voo das andorinhas e desejar bons augúrios; uma palmeira que toca uma harpa com as folhas ao vento; uma praça contornada por uma mesa de mármore em forma de ferradura, com a toalha também de mármore, preparada com comidas e bebidas inteiramente de mármore.<sup>259</sup>

Após a descrição da cidade imaginada pelo Khan, Polo responde: “Você estava distraído. Eu lhe falava justamente dessa cidade quando fui interrompido”.<sup>260</sup> Se a cidade imaginada pelo imperador era a mesma relatada pelo mercador, quem a descreveu primeiro não importa, pois a narrativa foi fixada na memória do imperador, como se estivesse gravada em sua pele, autorizando-o a recontá-la. Por isso, pouco importa se o Khan repete a descrição da mesma cidade que, segundos antes, Marco Polo narrava, ou se a cidade construída em degraus é fruto exclusivo de sua imaginação, pois “se a narrativa é ‘expressão’ de um ‘passado coletivo’, o fato de ela passar de pessoa em pessoa nos termos do uso artesanal lhe confere um dinamismo que impede que ela caia em desuso”.<sup>261</sup>

Repetir a narração de Marco Polo significa que o monarca deixou a história que ouvia gravar-se em sua memória, sendo capaz, portanto, de repeti-la. Mas essa repetição nunca é idêntica, pois o novo narrador, até então ouvinte, cunha suas próprias marcas na matéria que narra, deixando reverberar traços de sua própria experiência. As linhas das mãos cheias de anéis do imperador imprimem-se à história que narra, como se acrescentasse camadas autorais à narrativa de Polo, o qual, por sua vez, fizera o mesmo:

É a repetição que permite esta combinação da sucessão e da superposição, da diferença e da identidade: cada história, apesar de passar de mão em mão e apesar dos detalhes individuais que ela recebe da mão dos narradores-artesãos, permanece basicamente igual através das mudanças do tempo. A repetição da mesma narrativa não leva apenas à sedimentação e à superposição de diversas “camadas”, mas estas camadas, [...], são “translúcidas”, fazendo com que a superposição das camadas revele tanto a identidade da narrativa quanto os acréscimos individuais de cada narrador.<sup>262</sup>

<sup>259</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 45.

<sup>260</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 45.

<sup>261</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*, p. 215.

<sup>262</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*, p. 226.

Kublai Khan revela ser capaz de esquecer-se de si mesmo, daquele momento e daquele lugar, deixando de escutar os relatos de Polo para passar a narrar. Esquecer-se de si mesmo pressupõe a saída do campo do consciente e a entrada nas camadas mais profundas do inconsciente, permitindo que algo, do qual ele não possui controle, aflore em uma narração. Quando Khan relata a história da cidade com mesa e alimentos feitos de mármore, como se ele a tivesse imaginado, mas cuja autoria seria atribuída ao viajante veneziano, percebe-se que tudo o que ele ouviu do mercador fora registrado no seu inconsciente. O imperador repete a história que acabara de ouvir, porém sem ter consciência disso. De ouvinte, portanto, a narrador; dos ouvidos à mão.

Se a mão é para Benjamin o elemento que permite relacionar a narração ao artesanato, se a mão intervém decisivamente na narrativa, é ela também que sustenta, durante muito tempo, o que é dito entre Marco Polo e Kublai Khan quando jogam xadrez. Como as narrações do embaixador veneziano consistiam numa mescla de palavras e objetos, discursos e performances, olhares e gestos, o monarca, exímio jogador de xadrez, percebe, seguindo os gestos de Marco, que cada cidade é como uma partida de xadrez, de modo que bastaria um tabuleiro e o conhecimento dos movimentos de cada peça para conhecer todas as cidades de seu reino. Ciente disso, Kublai Khan passa a usar o jogo de xadrez como meio comunicativo, como língua:

Ao retornar de sua última missão, Marco Polo encontrou o Khan a sua espera, sentado diante de um tabuleiro de xadrez. Com um gesto, convidou-o a sentar à sua frente e descrever-lhe as cidades que visitara apenas com o auxílio do xadrez. O veneziano não se desesperou. O xadrez do Grande Khan era composto de grandes peças de marfim polido: dispoño sobre o tabuleiro torres ameaçadoras e cavalos sombrios, condensando uma grande quantidade de peças, traçando avenidas retas ou oblíquas como os movimentos da rainha, Marco recriava as perspectivas e os espaços de cidades brancas-e-pretas em noites de lua.<sup>263</sup>

Silencioso, calmamente sentado diante do imperador, Polo conduzia sua narração apenas com os movimentos das peças de xadrez: com as mãos, adornava cada peão, cada cavalo, que avançava pelas casas, brancas ou pretas, até o xeque-mate, quando o rei, derrubado pelas mãos do vencedor, poria fim ao jogo. Enquanto isso, Khan, atento ao desenho traçado, procurava identificar a ordem invisível que regia o seu império, seguindo os “angulosos saltos do cavalo, [os] espaços diagonais que se abrem nas incursões do bispo, [o] passo arrastado e prudente do rei e do humilde peão”.<sup>264</sup>

<sup>263</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 116.

<sup>264</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 116-117.

O tabuleiro de xadrez torna-se, pois, um campo de batalha: os jogadores, adversários contundentes, movem as peças, procurando a vitória final. Mas as mãos que governam as peças não conhecem o seu destino, postergando a partida, que se estende num incessante trocar de cores, ora preto, ora branco, aludindo, assim, ao transcorrer do tempo, afinal esse jogo é infinito, como afirmara Jorge Luis Borges no primeiro soneto de seu poema “Xadrez”:

En su grave rincón, los jugadores  
Rigen las lentas piezas. El tablero  
Los demora hasta el alba en su severo  
Ámbito en que se odian dos colores.

Adentro irradian mágicos rigores  
Las formas: torre homérica, ligero  
Caballo, armada reina, rey postrero,  
Oblicuo alfil y peones agresores.

Cuando los jugadores se hayan ido  
Cuando el tiempo los haya consumido,  
Ciertamente no habrá cesado el rito.

En el oriente se encendió esta guerra  
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra,  
Como el otro, este juego es infinito.<sup>265</sup>

Mesmo que o tempo consuma os jogadores, mesmo que o tabuleiro os retenha até a aurora, ainda assim, o rito não terá fim, pois, segundo Borges, de dentro desse tabuleiro irradian mágicos rigores. Jogo, portanto, de precisão lógica e raciocínio, mas também de uma constância cruel e violenta: morrem os jogadores, mas o jogo resta ali, intacto, aludindo às suas infinitas possibilidades de desdobramento. Talvez esse seja o caráter maligno, demoníaco até, do jogo de xadrez: há um elemento mágico que potencializa sua ambiguidade: tabuleiro ou campo de batalha? jogo ou guerra? livre entretenimento ou cativo?

Novamente é Borges, com o segundo soneto de seu poema, quem nos ajuda a desvendar os enigmas do xadrez:

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada  
Reina, torre directa y peón ladino  
Sobre lo negro y blanco del camino  
Buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada  
Del jugador gobierna su destino,  
No saben que un rigor adamantino  
Sujeta su albedrío y su jornada.

---

<sup>265</sup> BORGES “Ajedrez”. In: *Obras completas* (1952-1972), vol. 2, p. 191.

También el jugador es prisionero  
(La sentencia es de Omar) de otro tablero  
De negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.  
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza  
de polvo y tiempo y sueño y agonias?<sup>266</sup>

A trama arдил do xadrez determina uma emboscada: a sensação de controle dá lugar ao acaso, quando uma força desconhecida governa o destino dos jogadores. Estes comandam as peças, mas são, por sua vez, governados por um deus (ou um demônio?), o qual também é regido por um outro ser, e assim sucessivamente. O avançar das “negras noites e dos brancos dias” se confunde “sobre o negro e o branco do caminho”: a partida não tem fim, o jogador torna-se prisioneiro de um tabuleiro que rege seus sonhos e agonias.

Suscetível, portanto, às contingências e aos acasos intrínsecos a todo jogo de azar, Kublai Khan, enquanto jogava, observava as inúmeras formas traçadas e esfaceladas que se desenhavam sobre o tabuleiro durante o jogo. O tabuleiro de xadrez é, pois, o lugar de infinitos jogos possíveis, assim como o de inúmeras histórias possíveis, conforme Polo ou Khan atribuíam sentido a elas pelo decorrer da partida.

As paisagens formadas a cada vez, a cada lance de dados, faziam com que o imperador tártaro adentrasse sempre mais nos negros e brancos quadrados do tabuleiro: “o objetivo de cada partida é um ganho ou uma perda: mas do quê?”<sup>267</sup> Enquanto jogava, Khan deixava-se levar pela trama ardilosa do xadrez: ouvia o relato de seus embaixadores, mas não conseguia reprimir a sensação de vazio que lhe sufocava, o avolumar-se de seu território crescia proporcionalmente à decomposição de um cadáver no pântano. O monarca, então, ordenava a construção de muralhas perfeitas, mas o ruir de seu império era inevitável: Polo continuava a recolher “as cinzas das outras cidades possíveis que desaparec[ia]m para ceder-lhe o lugar”.<sup>268</sup> A cada ganho, uma perda portanto. E essa sensação de vazio, de desmoronamento e ruína voltava a assaltar o imperador no momento da partida de xadrez:

No xeque-mate, sob os pés do rei derrubado pelas mãos do vencedor, resta um quadrado preto ou branco. Com o propósito de desmembrar as suas conquistas para reduzi-las à essência, Kublai atingira o extremo da operação: a conquista definitiva, diante da qual os multiformes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a uma tessela de madeira polida: o nada...<sup>269</sup>

<sup>266</sup> BORGES “Ajedrez”. In: *Obras completas* (1952-1972), vol. 2, p. 191.

<sup>267</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 117.

<sup>268</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 60.

<sup>269</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 117.

Resta um quadrado branco, resta o nada. O império do Grande Khan é um esfacelo sem fim e sem forma, reduzido a uma tessela de madeira polida; os seus tesouros converteram-se em cinzas: as cinzas das cidades vencidas que lhe cederam lugar. O império tártaro é, assim, edificado sobre e contornado por ruínas, mas, enquanto alguns veriam somente destroços de um império destruído, Marco Polo encontra nesses vestígios traços de esperança e de sobrevivência: “perscrutando os vestígios de felicidade que ainda se entreveem, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes”.<sup>270</sup>

A imagem da felicidade, anunciada pelo mercador, se relaciona à da salvação, pois, perscrutando os vestígios de felicidade, Marco Polo busca salvar o passado, procurando os oprimidos, os vencidos, que ainda iluminam, mesmo que com suas luzes fracas e distantes, o panorama. Ao observar tal comportamento, o imperador questiona seu embaixador com uma pergunta como: “– Você avança com a cabeça voltada para trás? – ou então: – O que você vê está sempre às suas costas? – ou melhor: – A sua viagem só se dá no passado?”.<sup>271</sup>

Polo interessa-se, portanto, pelo “índice misterioso”<sup>272</sup> que o passado traz consigo, pelo encontro secreto entre as gerações, afinal “não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes?”.<sup>273</sup> Como o anjo da história benjaminiano, o rosto do mercador veneziano “está dirigido para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”.<sup>274</sup>

Sabe-se que o anjo da história não consegue realizar o seu propósito, impulsionado pelo progresso em direção ao futuro, ao qual ele vira as costas, como é descrito na nona tese benjaminiana, uma das mais citadas entre as teses de “Sobre o conceito da história”, mas o viajante de Calvino compreende que, se não é mais possível juntar os fragmentos, é possível, ao menos, salvaguardá-los e colocá-los em contato com o tempo presente, como uma força do passado sobrevivente.

As guerras e disputas pela expansão territorial, que marcam a ganância e a avidez humanas, repercutem, ao longo da história mundial, em sangue e apagamentos, numa tentativa de cancelar o outro para fundar um novo espaço. Também disseminadora de destruições, a ascensão do império do Grande Khan significou o arrasamento de inúmeras

<sup>270</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 59.

<sup>271</sup> CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 30.

<sup>272</sup> BENJAMIN. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 223.

<sup>273</sup> BENJAMIN. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 223.

<sup>274</sup> BENJAMIN. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 226. Grifos do autor.

outras civilizações; estas, por sua vez, sobreviveram nos vestígios, nas ruínas e nos restos que formam a base do império tártaro. Isso significa que uma civilização sobrevive na outra, numa superposição de camadas, histórias e narrativas, pois os vencidos subsistem, por meio de seus restos, na cultura que os dizimou.

Nesse sentido, o império de Kublai Khan é constituído por múltiplas vozes que ressoam dessas ruínas, acrescentando, cada qual, uma narrativa própria àquela oficial, assim como fazem os embaixadores estrangeiros do imperador que, ao relatar aquilo que veem quando saem em expedições, acrescentam, às suas descrições, uma experiência individual. Se o império é um avolumar-se de ruínas, que testemunham o passado no presente, também as narrações de Marco Polo sucedem-se pela ligação de inúmeras ruínas.

O próprio caráter fragmentário da obra invoca essa ideia de ruína, como se o próprio texto d'*As cidades invisíveis* tivesse sido escrito por meio de uma sucessão de pequenas ruínas, ou seja, pequenos textos que servem como índices e pistas para a reconstituição da narrativa. Vale lembrar que a obra é dividida em nove capítulos, abertos e finalizados com os diálogos entre Marco Polo e Kublai Khan (tipograficamente demarcados pelo uso do itálico), entre os quais se entremeiam as descrições das cidades invisíveis: no primeiro e último capítulo, são descritas dez cidades; nos demais, cinco são anunciadas, totalizando cinquenta e cinco cidades.

A narração é, pois, “uma sequência de ‘ruínas’”:<sup>275</sup> ela não apenas indicia a experiência do narrador, como também deixa rastros da experiência coletiva (*Erfahrung*):<sup>276</sup> “a experiência particular, por ser parte da experiência coletiva, sempre carrega consigo os ‘vestígios’ desta última”.<sup>277</sup> O corpo arruinado do narrador deixa suas marcas na narrativa, enquanto carrega consigo, mesmo sem o saber, vestígios de um imaginário comum, o qual foi-lhe transmitido em uma narração.

---

<sup>275</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*, p. 217.

<sup>276</sup> É possível falar em uma “experiência individual”, no sentido da *Erfahrung*, desde que esta faça parte da coletiva. Essa experiência individual é diferente da “vivência”, tradução mais precisa para *Erlebnis* (*leben* = viver), típica do mundo moderno. Voltaremos à distinção entre a experiência coletiva (*Erfahrung*) e a vivência (*Erlebnis*) no decorrer deste capítulo. Por ora, é importante frisar que, para Benjamin, a experiência coletiva era possível em um mundo pré-moderno, no qual havia tempo e ociosidade necessários para narrar experiências: estas eram transmitidas de geração em geração e tinham um fundo moralizante, por transmitirem um conselho. Com o advento da era moderna, a vida nas grandes cidades torna-se solitária, fria e frenética, de modo que uma nova forma de experiência procuraria substituir aquela: a vivência. A distinção entre *Erfahrung* e *Erlebnis* é importante mesmo que o próprio Benjamin não tenha assumido esse rigor conceitual, misturando esses termos, indiscriminadamente, em seus textos, como é o caso da expressão “experiência do choque”, utilizada pelo filósofo alemão num dos textos sobre Baudelaire, sendo que, a rigor, o choque seria da ordem da *Erlebnis*.

<sup>277</sup> OTTE. *Linha, choque e mônada*, p. 200-201.

Como ruína, a narração pode renascer, por conservar os fragmentos de um mundo perdido, para o qual não podemos voltar, mas podemos reconstituir numa nova história. Se a arte de narrar está em vias de extinção porque não haveria mais experiências transmissíveis, como quer Benjamin, os vestígios dessa forma decadente subsistem, apontando um caminho para sua reconstrução. Segundo Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, o que Benjamin descreve “é, sem dúvida, uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado”.<sup>278</sup> Não foi extinta, assim, a experiência: ela se revela como o progredir de um inevitável declínio.

Somos herdeiros, portanto, da ruína,<sup>279</sup> de um mundo esfacelado, que perdeu sua inocência, seu senso de coletividade, mas isso não quer dizer que as imagens do passado não possam confrontar as do presente: “as imagens estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência”.<sup>280</sup> Se somos herdeiros é porque algo chega até nós hoje.

A experiência (*Erfahrung*) chega, assim, até nós, pois seus vestígios cobrem a terra, como um objeto que, ao cair, se quebra: ele não é mais o mesmo, mas seus cacos continuam ali obrigando-nos a ver o que ele foi um dia. São esses cacos que persistem. São esses cacos que deflagram a verdadeira situação do império de Kublai Khan: toda a sua riqueza não passa de um invólucro ilusório, reduzida a uma tessela de madeira. Mas a madeira conserva as marcas do tempo, inscritas em sua superfície; a madeira, diferentemente do vidro,<sup>281</sup> permite que os cacos da experiência se fixem sobre ela.

A experiência, como ruína, em cacos, renova-se na filigrana, trabalho ornamental feito de fios muito finos, delicadamente entrelaçados pelas mãos hábeis dos ourives-narradores, perpetuando, assim, seus rastros. Rastros que serão transmitidos de pai para filho, até que este,

---

<sup>278</sup> DIDI-HUBERMAN. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 121. Grifos do autor.

<sup>279</sup> Benjamin, ao tratar da alegoria, em *Origem do drama trágico alemão*, observa que esta está presente sob a forma de ruína. Segundo o filósofo alemão, a ruína, assim como o fragmento, é uma criação do Barroco. Cf. BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 189.

<sup>280</sup> DIDI-HUBERMAN. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 121.

<sup>281</sup> Benjamin, em “Experiência e pobreza”, afirma que o homem contemporâneo, acomodado em ambientes de vidro, passou por uma profunda mudança, a qual o destituiu de toda a sua experiência. Citando Scheerbart, Benjamin observa o aparecimento de uma cultura de vidro, responsável por deixar o homem pobre de experiências, pois “o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério” Cf. BENJAMIN. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 117. Mas cabe lembrar que, nesse ensaio, Benjamin “festeja” a chegada do vidro, condenando qualquer ornamento.

desejoso de libertar-se da autoridade paterna, abdique da experiência, “máscara do adulto”,<sup>282</sup> optando por não experienciar mais nada.<sup>283</sup>

## 2.2 À sombra do pai

*Uma explicação geral do mundo e da história deve levar em conta, antes de mais nada, a localização de nossa casa.*

*Italo Calvino*

Em San Remo, uma pequena cidade da Riviera, localizada na costa ocidental da Ligúria, Italo Calvino viveu boa parte de sua infância e adolescência, determinando sobremaneira a sua forma de conceber e pensar o mundo. San Remo é a cidade natal do pai de Calvino, Mario Calvino, membro de uma tradicional família da região; mas San Remo, embora tenha marcado a infância de nosso escritor, não é o local de sua origem, de seu nascimento. Como é sabido, Italo Calvino nasceu em Cuba, mais precisamente em Santiago de Las Vegas, um vilarejo nas imediações de Havana, quando seu pai dirigia ali uma estação experimental de agricultura.<sup>284</sup> Com aproximadamente dois anos, quando era ainda um *piccolo bambino*, Italo, cujo nome remete à pátria, retorna com a família a San Remo, em 1925. Talvez por isso, por essa instabilidade geográfica, Calvino sentia-se em descompasso com o mundo, como se não pertencesse a nenhum lugar, desejando um alhures:

Começarei dizendo que nasci no signo da Balança: por isso no meu temperamento equilíbrio e desequilíbrio alternam-se entre os seus excessos. Nasci enquanto os meus pais estavam por retornar à pátria depois de anos passados no Caribe: por isso a instabilidade geográfica que me faz continuamente desejar um alhures.<sup>285</sup>

Se, por um lado, o jovem Italo lidava com sentimentos conflitantes de não pertencimento,<sup>286</sup> como se vivesse desprotegido, sem casa e sem abrigo, ao menos se sentia

<sup>282</sup> BENJAMIN. “Experiência”. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação*, p. 21.

<sup>283</sup> No primeiro texto de Benjamin sobre a experiência, “Experiência”, de 1913, o filósofo alemão utiliza a força rebelde de sua juventude contra essa palavra, que se torna, curiosamente, em seus textos mais maduros, uma base imprescindível para seu pensamento.

<sup>284</sup> Mario Calvino era um cientista, convidado para melhorar as práticas agrícolas em Cuba. Nesse sentido, ele responde ao chamado do progresso – o que não o impede de continuar “apegado” aos “bons velhos tempos” de sua província. No âmbito agrícola, não havia contradição entre a “experiência” e o progresso científico: a ciência apenas aprofunda a experiência. O italiano em Cuba também “vem de longe” e tem “muito a contar”, pois as bases científicas também se aplicam, *cum grano salis*, em Cuba – e as plantas cubanas vingam também na Itália.

<sup>285</sup> CALVINO *apud* BARANELLI; FERRERO. *Album Calvino*, p. 5. No original: “Comincerò dicendo che sono nato nel segno della Bilancia: perciò nel mio carattere equilibrio e squilibrio correggono a vicenda i loro eccessi. Sono nato mentre i miei genitori stavano per tornare in patria dopo anni passati nei Caraibi: da ciò l’instabilità geografica che mi fa continuamente desiderare un altrove”.

<sup>286</sup> Sentimento que acompanhará o escritor lígure durante toda a sua vida: um italiano natural de Cuba que dizia sentir-se nova-iorquino. A sensação de estrangeiro marcou ainda as escolhas de Calvino: casado com uma



assim no mundo do pai, este, por sua vez, homem sério e sisudo, não poderia sentir-se mais em casa, à vontade, *a proprio agio*, quando estava entre vegetações, cultivando suas plantas. Essa diferença imanente marca, portanto, a relação entre pai e filho, fadando cada qual a trilhar o seu próprio caminho, sempre em direção oposta à que o outro pegava.<sup>287</sup>

Em San Remo, a família fixa residência na Villa Meridiana, lugar de fronteira entre dois mundos: enquanto o filho era atraído para a vida urbana, o pai era impelido à vida campestre. Essa antinomia entre pai e filho, o mundo agrícola e o ambiente citadino, é descrita no conto “O caminho de San Giovanni”, exercício de escrita e de memória no qual Calvino traça os sinuosos e divergentes caminhos percorridos por ele e seu pai:

Para baixo, assim que se passava nosso portão e a rua particular, começava a cidade com as calçadas as vitrinas os cartazes de cinema as bancas, e a piazza Colombo logo ali, e a marina; para cima, bastava sair pela porta da cozinha e já era o *beudo* que passava atrás da casa, a montante (vocês sabem, o *beudo*, que desvia as águas das torrentes para a irrigação dos terrenos da costa: um pequeno canal junto a um muro, flanqueado por um estreito calçamento de lajes de pedra, totalmente plano), e logo se estava no campo, subindo pelos seixos das trilhas de mulas, entre muros de pedras secas e estacas de vinhedos e o verde.<sup>288</sup>

A localização da casa da família Calvino em San Remo marca, portanto, o ponto de cisão entre pai e filho, pois, enquanto para o primeiro o mundo começava de casa para cima, o segundo só se interessava pelo caminho que o levava de sua casa à cidade, para baixo. E, mesmo quando era obrigado a seguir a trilha para cima, o jovem Calvino, à sombra do pai, seguia-o de má vontade, sem escutá-lo, com os pensamentos mergulhados nos acontecimentos da cidade:

[...] bastava um pedaço de jornal rasgado e repisado ir parar entre meus pés, e já estava absorto em beber a escrita que dali me chegava truncada e inconfessável – nomes de teatros, atrizes, vaidades –, e minha mente dava para galopar, a cadeia de imagens não se deteria por horas e horas enquanto eu continuava a seguir em silêncio meu pai [...].<sup>289</sup>

Mais do que uma diferença geracional, as divergências entre pai e filho apontam, mais uma vez, para a própria localização de sua casa: é San Remo, dividida entre a cidade antiga e a descoberta pela indústria turística, a marcar e influenciar os costumes da família. As contradições da cidade resvalaram-se nas contradições entre pai e filho. Segundo Calvino, em

---

argentina, ele viveu por quase dez anos em Paris, onde criou sua filha, Giovanna, em uma pequena babel: falavam, ao menos, três línguas diferentes (italiano, espanhol e francês).

<sup>287</sup> Calvino era avesso a falar sobre o pai. Os poucos escritos sobre ele estão condensados nos seguintes textos: “O caminho de San Giovanni” e “Le notti dell’UNPA”, além das referências paternas em cartas e entrevistas.

<sup>288</sup> CALVINO. “O caminho de San Giovanni”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 17.

<sup>289</sup> CALVINO. “O caminho de San Giovanni”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 22-23.

seu texto “Sanremo città dell’oro”, publicado pela primeira vez na revista *Il Politecnico* em 16 de fevereiro de 1946, San Remo era um pequeno vilarejo, cujas casas eram sustentadas umas sobre as outras, como a casca de uma pinha, construída na Idade Média para proteção contra os piratas. Os seus habitantes encontravam duas formas de subsistência: a pesca ou a agricultura.

Entretanto, esse contexto foi profundamente alterado quando, em 1855, ganhou destaque o livro *Dottor Antonio*, de Jacopo Ruffini, romance que chamou a atenção de vários estrangeiros para as belezas da região: “Assim uma nova vila surgiu fora dos estreitos limites da Pigna, com ruas elegantes e lojas e prédios”.<sup>290</sup>

A presença dos turistas em San Remo intensificou as contradições sociais, acarretando, ainda, numa mudança de comportamento da população: alguns velhos representantes da geração passada, acostumados ao trabalho duro, foram substituídos por seus filhos, que preferiam uma vida mais fácil:

[...] os novos meios de ganho financeiro levaram a uma mudança no ânimo da população. Aquela gente habituada a ganhar cada pedaço de pão a preço de suor e de luta, gente fechada, dura, consumida pelo trabalho, rapace no lucro, se habituava à vida fácil dos lugares de veraneio, às gorjetas, aos exercícios lucrativos, às relações com uma sociedade de festeiros e de esbanjadores internacionais. As novas gerações vieram preguiçosas, astutas, sedentas por lucro, mas atentas a consegui-lo com o menor esforço possível, propensas a viver de expedientes, sempre sem entusiasmos e arrebatamentos, sempre parcias de gestos e de palavras, indiferentes àquilo que não lhes dizia respeito.<sup>291</sup>

Entre os remanescentes da velha geração da Pigna, encontrava-se Mario Calvino, nascido em 1875 e, portanto, presente em um período de transição, quando ainda os velhos costumes determinavam a vida da população sanremese, que não poupava esforços nem trabalho. O filho, por sua vez, já era um cidadão da cidade, um consumidor, vítima dos produtos da indústria cultural e cinematográfica, por isso sua caminhada em direção a San Giovanni era sempre marcada por um certo desentendimento, por uma certa indiferença.

Subir a trilha de San Giovanni era como voltar no tempo, para um período onde o tempo não importava, quando as pessoas se conheciam e o trabalho ainda era artesanal. Nesse

<sup>290</sup> CALVINO. “Sanremo città dell’oro”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2371. No original: “Così una nuova cittadina venne a sorgere al di fuori degli angusti limiti della Pigna, con vie eleganti e negozi e palazzi”.

<sup>291</sup> CALVINO. “Sanremo città dell’oro”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2372. No original: “[...] i nuovi mezzi di guadagno portavano un cambiamento nell’animo del popolo. Quella gente abituata a guadagnarsi ogni pezzo di pane a prezzo di sudore e di lotta, gente chiusa, dura, consumata dal lavoro, rapace nel guadagno, se abituava alla vita facile dei luoghi di villeggiatura, alle mance, ai lucrosi esercizi, ai rapporti con una società di gaudenti e di spendaccioni internazionali. Le nuove generazioni vennero su pigre, astute, assetate di guadagni ma attente a farseli con la minore fatica possibile, proclivi a vivere d’espediti, sempre senza entusiasmi e slanci, sempre parche di gesti e di parole, indifferenti a quel che non le riguarda”.

contexto, as experiências eram relatadas de pessoa a pessoa, e o pai de Calvino transmitia os seus conhecimentos àquela gente simples do campo, que, em dialeto, “Professù!” , chamava-o e ouvia-o, atenta às explicações sobre fertilizantes, enxertos, inseticidas. Pai e filho seguiam a pé a partir da ponte de Baragallo, quando a cidade era deixada para trás e um novo mundo se descortinava para eles:

De repente algo mudara, e o primeiro sinal era este: até Baragallo, as pessoas que encontrávamos eram, como de costume, as pessoas que encontramos na rua e nem sequer olhamos; depois de Baragallo, ao se encontrarem, e ainda que não se conhecessem, todos se cumprimentavam com um “Tarde” em voz alta ou com uma expressão genérica de reconhecimento da existência do outro, como “Vai-se indo, vai-se indo” ou “Tá carregado hoje também”, ou um comentário sobre o tempo, “Parece que vem chuva”, mensagens de estima e amizade cheias de discrição, pronunciadas, como eram, sem que o falante se detivesse, quase consigo próprio, mal erguendo os olhos. [...]. Essa sensação de dar por mim em lugares mais recolhidos e familiares também me tomava, mas eu sentia ao mesmo tempo o mal-estar de já não poder me considerar o transeunte anônimo da estrada carroçável; daqui em diante eu era *u fiu du professù*, sujeito ao julgamento de todos os olhos alheios.<sup>292</sup>

Naquele mundo rural, onde Mario Calvino se sentia em casa, o filho encontrava-se numa posição oposta à do pai: o mal-estar que o tomava por deixar o posto de anônimo e passar a ser reconhecido. Pai e filho representam, nesse sentido, épocas diferentes, por isso o desentendimento inevitável entre eles, “pois é justamente o sentimento de pertencimento que entra em crise na modernidade”.<sup>293</sup> Para Mario Calvino era fácil relacionar-se com os camponeses da Ligúria, pois pertencia ainda a um mundo pré-moderno, diferentemente do filho Italo, a presença fantasmática que seguia o pai sem se aperceber do que acontecia ao redor, o espectador por excelência, que assistia a vida sem dela participar, um anônimo que, integrante de um mundo sem referencial comum, não conseguia se inserir na sociedade. O jovem Calvino via-se, assim, como um andarilho, sem casa, sem abrigo, vagando distraído pela cidade, suportando os choques investidos contra ele, sem sequer esboçar uma reação, como demonstra seu autorretrato, desenhado nos anos de juventude e intitulado “Um vagabundo”, título sintomático que destaca como o próprio Calvino se sentia e se via:

<sup>292</sup> CALVINO. “O caminho de San Giovanni”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 28-29.

<sup>293</sup> OTTE. *Impressão e expressão – Formas do imediato em Walter Benjamin*, p. 17. Sobre o sentimento de descompasso com o mundo intrínseco ao homem moderno, remeto ao primeiro capítulo, “Impressões – Estar ou não estar em casa”, da tese para progressão ao nível de professor titular de Georg Otte, intitulada *Impressão e expressão – Formas do imediato em Walter Benjamin*.



Figura 1 – CALVINO. *L'autoritratto "Un vagabondo"*. Desenho.  
Fonte: BARANELLI; FERRERO. *Album Calvino*, p. 46.

Calvino, em sua solidão, prescinde do que foi vivido pelo outro: “Meu pai diz coisas sobre a florescência das oliveiras. Não ouço”.<sup>294</sup> Ao optar por não escutar o que o pai tem a dizer, o filho rompe com a cadeia de transmissão da experiência, preferindo exclusivamente aquilo que fez e que viu: “Olho o mar e penso que, em uma hora, estarei na praia. Na praia as moças arremessam bolas com seus braços lisos, mergulham na cintilação, gritam, respingam, a bordo de uma porção de canoas e pedalinhos”.<sup>295</sup> Se, em outras épocas, o ancião era o detentor de todo o conhecimento, cabendo a ele a transmissão de suas experiências aos mais jovens, este, por sua vez, recusa esse saber, como fazia o imaturo Calvino, para quem o pai era um velho “entre os sessenta e os setenta, uma obstinada e infatigável velhice”,<sup>296</sup> cujos ensinamentos não passavam de um discurso inútil, preferindo tampar os ouvidos para a “sabedoria humilde que [sua] juventude recusava”.<sup>297</sup>

A experiência que para Benjamin está em declínio no mundo moderno é a *Erfahrung*, aquela transmitida de boca em boca, por aqueles que detêm de autoridade para poder aconselhar os outros. No entanto, para que a capacidade de intercambiar experiências ocorra de forma produtiva, alguém deve aceitar esses ensinamentos, alguém deve ouvir as experiências de outrem e com elas aprender. Quando Benjamin afirma que a experiência está em vias de extinção, talvez ele se refira à recusa de escutar, típica do homem moderno (lembremo-nos de Odisseu que, embora tenha escutado o canto das sereias, o fez sem se arriscar, sem aceitar os efeitos daquele canto).

Calvino não escutava o pai, pelo menos não em sua juventude, quando seus ouvidos ansiavam pelos ruídos da cidade, pelo som frenético e apressado das pessoas na multidão, dos

<sup>294</sup> CALVINO. “O caminho de San Giovanni”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 37-38.

<sup>295</sup> CALVINO. “O caminho de San Giovanni”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 38.

<sup>296</sup> CALVINO. “O caminho de San Giovanni”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 23.

<sup>297</sup> CALVINO. “O caminho de San Giovanni”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 23.

carros nas ruas. O filho, portanto, se impôs uma perda, a qual, já maduro, enquanto tenta relembrar os anos da infância, ele lamenta. A experiência que o pai queria transmitir-lhe não chegava a tocar o filho, blindado para tudo que fosse avesso à ofuscante época da industrialização, do cinema hollywoodiano, das páginas de um livro. O filho não aceitava conselhos, não ouvia mais, isolado em seu próprio mundo. O homem moderno está só porque não tem mais referências, ele não tem “casa” no mundo moderno, não pertence a lugar nenhum, embora aprecie essa liberdade (de flâneur), principalmente por se sentir livre do peso do passado.

Cansado da força autoritária do passado, rebelando-se contra a voz da experiência dos mais velhos, o homem moderno procura pela pobreza, como afirmara Benjamin, no sentido da abolição de toda e qualquer experiência:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos.<sup>298</sup>

A pobreza da experiência é a experiência do homem moderno: sozinho mesmo em uma multidão, no escuro mesmo diante da ofuscante luz elétrica, apenas vivenciando uma série infundável de acontecimentos, sem nunca transformá-los em experiência, como acontecia com o jovem Calvino, um *vagabondo*, quando se imaginava vagando, sem rumo, pela cidade, ansiando um outro lugar, almejando *un altrove*. E os lugares do alhures, ele conhecia por intermédio do cinema, quando adentrava em outro mundo, onde, por umas duas horas, ele, finalmente, se sentiria em casa.

O cinema, durante os anos de sua adolescência em San Remo, proporcionava conforto ao jovem Calvino. O mundo fora da tela, caminhando com o pai pela trilha de San Giovanni, não fazia sentido para ele; por isso o filho, rebelde e propício aos devaneios, fugia de casa, buscando evadir-se da realidade física, empírica, para adentrar o mundo do celuloide. Se, ao entrar nas salas de cinema, Calvino era sorvido numa suspensão do tempo, algumas interrupções o lembravam da existência de um mundo lá fora, como o intervalo entre a primeira e a segunda parte do filme, ou a chuva retratada na película. Nesses momentos sua atenção direcionava-se para fora, para o relógio, caso fosse hora de voltar para casa; para as

---

<sup>298</sup> BENJAMIN. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 118.

ruas, caso a chuva da película se estendesse para a realidade, e o garoto se surpreendesse por “ter fugido de casa sem guarda-chuva”.<sup>299</sup>

Duas dimensões temporais eram, assim, instauradas: dentro do filme, o garoto adentrava outro tempo e espaço, talvez muito mais adequados ao seu temperamento, quando poderia vislumbrar uma vaga sensação de pertencimento; mas, antes mesmo de se acomodar confortavelmente, o mundo fora do filme tragava-o, para que não se esquecesse de onde estava, da punição familiar caso se atrasasse e, assim, não se perdesse em seus devaneios. A passagem do tempo para Calvino era, por vezes, incompreensível; imerso que estava no tempo cinematográfico, ele se esquecia de que o tempo real não poderia ser pausado:

Havia entrado em plena luz do dia e lá fora encontrava a escuridão, as ruas iluminadas prolongando o preto-e-branco da tela. A escuridão amortecia um pouco a descontinuidade entre os dois mundos e um pouco a acentuava, pois marcava a passagem daquelas duas horas que eu não vivera, sorvido numa suspensão do tempo, ou na duração de uma vida imaginária, ou no salto para trás nos séculos.<sup>300</sup>

A técnica cinematográfica impõe uma mudança na forma de percepção e apreensão do mundo pelos sentidos: se até então a mão desempenhava um papel decisivo, imprescindível na experiência do trabalho e determinante para a produção de percepções corporais, com a chegada da fotografia e, conseqüentemente, do cinema, as pessoas passam a ser bombardeadas por imagens, reinando o primado ótico. Walter Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, afirma que a obra de arte passa a ser reprodutível em grande escala quando a mão é substituída pelo olho. A visão, como o sentido da distância, permite que o olho capte processos mais rápidos; diferentemente do tato, o sentido da proximidade, pois a mão é mais “lenta”. O olho é, assim, o sentido da recepção, pois tem uma atitude de espectador diante do objeto apreciado, enquanto a mão insere-se na lógica da produção, mesmo vagarosa, é ela que produz, ela desenha:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.<sup>301</sup>

<sup>299</sup> CALVINO. “Autobiografia de um espectador”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 45.

<sup>300</sup> CALVINO. “Autobiografia de um espectador”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 44-45.

<sup>301</sup> BENJAMIN. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 167.

Se a recepção tátil guiava o pai de Calvino no cultivo de suas plantas quando seus gestos eram aprendidos pela experiência do trabalho manual, agora a recepção ótica guia o filho, determinando as vivências que ele adquire em função do que viu na película. Por isso, o jovem Calvino, embora percebesse a descontinuidade entre o mundo fora da tela e o de dentro da tela quando saía do cinema à noite, não conseguia mais distinguir a experiência direta daquilo que havia visto há poucos segundos no filme. A imensa claridade dos projetores gera um ofuscamento. Nossas mãos não foram habituadas ao trabalho manual, os gestos se isolam das palavras: estamos cegos.

Benjamin, ao refletir sobre as vivências de Baudelaire na Paris do Segundo Império, observa que, mesmo à noite, a cidade era iluminada pelos lampiões a gás, ocultando a luz da lua e das estrelas. Entretanto, “os raios dos bicos de gás eram débeis”,<sup>302</sup> preservando, ainda, a penumbra. O anoitecer nas grandes cidades recebe um choque brutal somente com a chegada da luz elétrica, a qual, dura e vibrante, fere a vista da multidão que, confusa, se move pela cidade. O filósofo alemão cita Stevenson, para quem o desaparecimento dos lampiões seria lamentável: “esse ritmo [no qual os acendedores de lampião seguem pelas ruas, de um lampião a outro] se distingue da uniformidade do anoitecer, mas agora contrasta com o choque brutal que fez cidades inteiras se acharem de repente sob o brilho da luz elétrica”.<sup>303</sup> Essa luz “é um pavor feito para aumentar o pavor”,<sup>304</sup> cujos raios luminosos deveriam incidir somente sobre assassinos ou criminosos.

Diante desse novo contexto, o homem deve adequar-se, habituar-se à iluminação dos projetores cinematográficos, do brilho intenso das cidades, de sua luz ofuscante, tentando, ao menos, delimitar seus contornos: a técnica exige novas percepções, colocando as paisagens reais à disposição da fantasia, conforme constatara Benjamin:

Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana.<sup>305</sup>

O domínio ótico, impulsionado pela técnica, isola ainda mais o homem, o qual olha contundentemente para a máquina sem ser jamais correspondido. O que vemos não

<sup>302</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 48.

<sup>303</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 47-48.

<sup>304</sup> STEVENSON *apud* BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 48.

<sup>305</sup> BENJAMIN. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 174.

necessariamente nos olha de volta, para brincar com o famoso título do livro de Didi-Huberman. Segundo Benjamin, o elemento inumano na daguerreotipia consiste justamente em olhar para dentro do aparelho, “já que o aparelho realmente registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar”.<sup>306</sup> Por isso, o filósofo alemão afirma que a fotografia tem um papel decisivo no declínio da aura, pois todo objeto aurático revida o olhar, o que não acontece com a fotografia nem com o cinema.

O mundo torna-se, portanto, visível demais. O predomínio do sentido da visão em detrimento dos outros gera uma angústia, um mal-estar, pois o próprio homem não é mais capaz de sustentar o olhar durante muito tempo para aquele que o olha: rapidamente ele abaixa a cabeça, desviando-se da mirada de alguém. Se a máquina não lhe retribui o olhar, como era esperado, apesar de estar posicionada de frente para ele, também o ser humano, mesmo estando de frente para outras pessoas, sendo, portanto, obrigado a vê-las, não as olha verdadeiramente, conforme constatou Simmel, citado por Benjamin, ao perceber uma preponderância da atividade da visão sobre a audição nas grandes cidades: “Antes da invenção dos ônibus, trens e bondes no século XIX, as pessoas não haviam chegado ao ponto de serem obrigadas a se olharem mutuamente, por longos minutos ou mesmo horas, sem se dirigirem a palavra”.<sup>307</sup>

Como que esmagados por uma proximidade extrema e pelo excesso de informações visuais, os olhos não conseguem mais depreender detalhes, veem imagens manipuladas e indiscerníveis, que visam ao controle das massas. A ditadura fascista italiana começa, assim, agindo sobre a dublagem dos filmes, alterando os enredos, por isso a experiência do jovem Calvino como espectador dos filmes hollywoodianos durante a década de 1930 foi incompleta: “existia apenas a metade de todo ator ou atriz, isto é, somente a figura e não a voz, substituída pela abstração da dublagem, por uma dicção convencional e estranha e insossa”.<sup>308</sup>

Indiferente, portanto, àquela estranha e falsa dublagem, o apaixonado espectador concentrava-se, exclusivamente, no poder das imagens, de modo que a força do cinema nasceu muda também para ele. Os filmes americanos dos anos de 1930 tinham um poder encantatório para o jovem Calvino, que conhecia as fisionomias e as personalidades dos atores, catalogando-os em sua mente, com uma obstinação de colecionador. A potência do cinema hollywoodiano era, assim, para o jovem espectador, incomparável aos filmes

<sup>306</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 139.

<sup>307</sup> SIMMEL *apud* BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 142.

<sup>308</sup> CALVINO. “Autobiografia de um espectador”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 51.



européus, pois aquele o transportava para um espaço diferente, desconhecido, satisfazendo sua necessidade de estranhamento. O cinema europeu, por sua vez, era-lhe familiar demais, sem a carga mística que envolvia as películas americanas de então. No entanto, em pouco tempo, a censura italiana passou a proibir os filmes estrangeiros, reprimindo e abortando a paixão pelo cinema, ainda ingênua e em formação, que sentia Calvino:

Era a primeira vez que um direito de que gozava me era tolhido – mais que um direito, uma dimensão, um mundo, um espaço da mente –; e senti essa perda como uma opressão cruel, que encerrava em si todas aquelas formas de opressão que conhecia apenas de ouvir falar ou de ter visto outras pessoas sofrerem. Se ainda hoje posso falar disso como de um bem perdido, é porque alguma coisa desapareceu assim de minha vida para nunca mais reaparecer. Finda a guerra, muitas coisas haviam mudado: eu estava mudado, e o cinema tinha se tornado outra coisa, uma outra coisa em si e uma outra coisa em relação a mim. Minha biografia de espectador retoma seu curso, mas é a de outro espectador, que já não é apenas espectador.<sup>309</sup>

Após a guerra, Calvino não conseguirá mais assistir aos filmes como um simples espectador, como fazia em sua adolescência em San Remo com os filmes americanos. O cinema de então instaurava uma certa distância de sua vida, de sua realidade, levando-o para um mundo onírico, maravilhoso. “Mas o que o cinema dá agora já não é a distância: é o sentimento irreversível de que tudo está perto, apertado, em cima da gente”.<sup>310</sup> E é justamente essa proximidade excessiva que nos impede de olhar verdadeiramente o mundo e por ele sermos olhados de volta.

Todos esses acontecimentos culminaram, portanto, com uma mudança de paradigma: a tecnicização do pensamento, a massificação das práticas e da barbárie e a industrialização da guerra, segundo Benjamin, modificaram as formas de se apropriar de experiências. O pai de Calvino, representante de uma época em declínio, estava ligado a uma tradição, na qual as experiências eram transmitidas e não havia dúvidas ou incertezas. Enquanto o filho, vacilante, indeciso, perambulava em sua adolescência pela San Remo que, mesmo sendo um local de fronteira e com um cassino, era uma cidade provinciana. Com o fim da guerra, o chamado de uma grande cidade o leva a Turim, Roma, Paris, adotando uma vida que o distanciou das raízes familiares de San Giovanni e intensificou as vivências iniciadas na provinciana San Remo.

<sup>309</sup> CALVINO. “Autobiografia de um espectador”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 54-55.

<sup>310</sup> CALVINO. “Autobiografia de um espectador”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 58.

A “vontade de participar do vasto mundo que se move e não da província fechada”<sup>311</sup> leva Calvino a Turim, após um período de incerteza entre a capital do Piemonte e Milão. Por ser de uma região sem uma tradição literária definida, Calvino, assim como qualquer literato liguriano, deveria adotar o estilo de vida de uma “*avis rara*”,<sup>312</sup> de uma ave migratória. A escolha por Turim, onde pousa por algum tempo, determinou toda a sua vida profissional, na editora Einaudi:

Já naquele período depois da Libertação, que para mim corresponde a um segundo nascimento, comecei a fazer pequenos trabalhos para a casa Einaudi, sobretudo textos publicitários, artigos para distribuir aos jornais de província para anunciar os livros que saíam, calendários de leitura de livros estrangeiros ou manuscritos italianos.<sup>313</sup>

Em Turim, Calvino nasceu novamente, agora na cidade de sua escolha: o fascínio que a provinciana San Remo exercia sobre ele enquanto era ainda uma criança, recusando tudo que fosse verde e associado ao pai, só poderia levá-lo a uma grande e cinzenta capital. Entretanto, mesmo ali, na cidade em que havia escolhido renascer, Calvino não passava de um forasteiro, “peixe de escolho e pássaro selvagem transportado até esses pórticos, a farejar as neblinas e os intensos frios subalpinos”.<sup>314</sup> Mais uma vez, a ave precisava migrar.

Nos primeiros anos da década de 1960, o escritor italiano abandona Turim, oscilando entre Roma e Paris. Nesse período, sua tendência nômade já havia se delineado e, mesmo tendo a Ligúria como ponto de referência e de eterno retorno, o escritor só se encontrava em casa nessas perambulações, sempre inquieto, nunca acomodado. Segundo Calvino, os homens da Ligúria se enquadram em dois grupos, como ele explica em entrevista a Carlo Bo, o primeiro não muda jamais, permanecendo em sua terra natal; o segundo grupo, integrado pelo próprio Calvino, reconhece o mundo como sua própria casa, de modo que não importa onde esteja, sempre se sentirá em ambiente familiar.<sup>315</sup> Embora tenha pertencido ao segundo tipo de liguriano, Calvino, a nosso ver, estava continuamente em mudança por nunca se sentir em casa em lugar nenhum. Nesse sentido, levava uma vida praticamente igual em qualquer cidade, deslocando-se, continuamente, de um aeroporto a outro.

<sup>311</sup> CALVINO. “Forasteiro em Turim”. In: *Eremita em Paris*, p. 17-18.

<sup>312</sup> CALVINO. “Forasteiro em Turim”. In: *Eremita em Paris*, p. 17.

<sup>313</sup> CALVINO *apud* BARANELLI; FERRERO. *Album Calvino*, p. 69. No original: “Già in quel periodo dopo la Liberazione, che per me corrisponde a una seconda nascita, cominciai a fare qualche piccolo lavoro per la casa Einaudi, soprattutto testi pubblicitari, articoli da distribuire ai giornali di provincia per annunciare i libri che uscivano, schede di lettura di libri stranieri o manoscritti italiani”.

<sup>314</sup> CALVINO. “Forasteiro em Turim”. In: *Eremita em Paris*, p. 19.

<sup>315</sup> Cf. CALVINO *apud* BARANELLI; FERRERO. *Album Calvino*, p. 166.

Uma parte do trabalho de um escritor pode ser feita em solidão, num ambiente recluso, “numa casa isolada no meio do campo ou numa ilha”.<sup>316</sup> Entretanto, a casa de campo de Calvino era bem no meio de Paris. É, no mínimo, curioso pensar que, se o intuito de uma casa de campo seria obter sossego, silêncio, isolamento para criar, a casa do escritor italiano se localizava bem no centro conturbado, movimentado, internacional de Paris. O sossego almejado pelo escritor seria, assim, proporcionado pelos ruídos ininterruptos de uma grande metrópole? Ele precisaria se encontrar numa grande multidão para, finalmente, se sentir sozinho?

Se San Remo era a cidade da juventude, onde o jovem Italo começou a descobrir o mundo, Paris é a cidade da maturidade, onde o escritor encontrou um conjunto de dados para consultar, “comparar, combinar, transmitir; talvez de vez em quando, moderadamente, desfrutar, mas sempre meio do lado de fora”.<sup>317</sup> Vivendo em Paris, flanando pelo *Quartier Latin*, lendo a capital do século XIX como se fosse um livro, consultando-a como se fosse uma enciclopédia, mas sempre meio do lado de fora, mantendo um certo distanciamento, o anonimato.

Desse modo, Calvino não adquire novas experiências em Paris, ele é somente um observador anônimo na multidão, na qual pode “observar todos um a um e ao mesmo tempo desaparecer completamente”.<sup>318</sup> Não que Calvino fosse um exímio observador, não, ele não era; era míope, mas os fatos mais reveladores de uma cidade, seus mistérios, sua imprevisibilidade “procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações”,<sup>319</sup> como acomete ao ensimesmado escritor italiano que, errando pelas linhas do metrô parisiense, fixa, como que por acaso, seu olhar em um distraído professor descalço:

Ontem no metrô havia um homem de pés descalços: não um cigano nem um hippie, um homem de óculos, como eu e como tantos outros, que lia o jornal, com um aspecto de professor, o típico professor distraído que esquece de colocar as meias e os sapatos. Era um dia de chuva, e ele caminhava com os pés descalços, e ninguém olhava para ele, ninguém parecia estar curioso. O sonho de ser invisível... Quando dou por mim num ambiente em que posso ter a ilusão de ser invisível, eu me sinto muito bem.<sup>320</sup>

<sup>316</sup> CALVINO. “Eremita em Paris”. In: *Eremita em Paris*, p. 184.

<sup>317</sup> CALVINO. “Eremita em Paris”. In: *Eremita em Paris*, p. 190.

<sup>318</sup> CALVINO. “Eremita em Paris”. In: *Eremita em Paris*, p. 185.

<sup>319</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 69.

<sup>320</sup> CALVINO. “Eremita em Paris”. In: *Eremita em Paris*, p. 185.

As pessoas que transitam pelas linhas de metrô, ávidas para chegarem logo ao destino final, não percebem o que acontece ao redor. Seus corpos respondem aos automatismos da vida, repetindo reações aprendidas, mas incapazes de se deterem em uma imagem, lembrança, fantasia ou pensamento que rompa com a supremacia da vivência (*Erlebnis*), dessa vida regida pela lógica da produção, da acumulação e do consumo. Dependentes da velocidade, do tempo ágil, da consciência extrema, essas pessoas são incapazes da distração contemplativa.<sup>321</sup> Distração que permitiu ao escritor italiano, possibilitado pelo abandono da atenção consciente, mais do que ver um homem de pés descalços, identificar-se com ele.

Calvino caminhou durante toda a sua vida, também ele, como se tivesse se esquecido de colocar os sapatos, por isso essa sensação de desconforto, de não pertencimento, de descompasso com o mundo. Como se realmente lhe faltasse algo, mas não soubesse o que era. Esse eremita, que seguia o pai durante a infância, sempre à sua sombra, torna-se, por sua vez, contrariamente ao seu caráter, exposto demais, reconhecido e famoso, impondo-lhe a vontade de um retorno ao anonimato. Eis o que era Paris para Calvino: o retorno à sombra, quando poderia se tornar novamente um espectro na multidão.

### 2.3 Vivências na cidade

*Perdeu a doce primavera o seu odor!*  
Charles Baudelaire

Na obra de Italo Calvino, a cidade, como vimos, desempenha um papel paradigmático, tanto como metáfora quanto como forma concreta e real. Essas duas zonas, entretanto, confluem: a cidade, percorrida pelo escritor, adentra as linhas sinuosas da escrita, que desembocam, por sua vez, em ruas largas ou estreitas, revestidas por cimento ou paralelepípedos. O homem caminha sobre o asfalto, num mundo cinzento e miserável; as coisas e as pessoas de todos os dias, ásperas e hostis, desviam-lhe o olhar; o homem da cidade acaba por viver sempre mais isolado. É a solidão dentro da multidão: não no sentido de um solitário que se afasta para criar; nesse contexto urbano as pessoas foram abandonadas, estão

---

<sup>321</sup> A expressão “distração contemplativa” pode ser considerada paradoxal, pois, nos termos benjaminianos, a contemplação seria da ordem da “recepção aurática”, concentrada, inserindo a obra individual numa tradição; enquanto a distração seria a marca do cinema, que acaba com a aura e corresponde à distração “real” nas ruas. No entanto, a escolha por essa expressão justifica-se por também Calvino ser mais um na multidão, por vezes, apressado, distraído, como aqueles passantes com quem esbarra na estação de metrô. Mas ele foge desse cenário quando, em meio às suas perambulações, de quem nada vê ou vê tudo ao mesmo tempo sem deter o olhar em nada especificamente, ele fixa o olhar em uma cena, em uma imagem – a do professor com os pés descalços – imagem a ele revelada justamente por sua distração: se estivesse concentrado, Calvino teria visto outras coisas mais importantes, seu olhar seria seletivo como o dos indivíduos na cidade; justamente por estar distraído, ele fora capaz de enxergar o que ninguém mais percebia, nem mesmo o descalço professor.

soltas e sozinhas, valendo a lógica do “cada um por si”; são como pontos móveis, sem direção, que se chocam umas contra as outras no “formigueiro” da cidade.

Nas grandes metrópoles, ocorre uma profunda transformação do caráter da experiência: esta não é mais coletiva, mas inóspita e ofuscante pela época da industrialização. Benjamin, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, contrasta, talvez de forma mais clara do que em “O narrador”, a diferença entre a experiência tradicional (*Erfahrung*) e a experiência moderna, ou seja, a vivência (*Erlebnis*). Para ele, “a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”.<sup>322</sup>

As percepções e fatos acolhidos pela consciência, que não tem duração, não pertencem, pois, ao domínio da *Erfahrung*, a qual se vincula, antes, ao domínio do inconsciente, de uma memória coletiva, comum a todos os homens, e que afluiria à memória involuntariamente. É dessa experiência que o homem moderno se emancipa; cada vez mais solitário, ele recusa a sua transmissão, impedindo, assim, que a vivência se transforme em experiência.

Expropriado de toda experiência, o homem moderno desconhece “os termos do testamento que determina a herança simbólica de seus antepassados”, é um “autor solitário de sua história de vida e de sua escolha de destino em um mundo que torna obsoletos os ensinamentos e as experiências transmitidas pelas gerações anteriores à sua”;<sup>323</sup> o homem moderno foi abandonado à própria sorte.

Sem uma herança simbólica, esse homem – urbano, assalariado, trabalhador nas fábricas – flana pela cidade, enquanto constrói suas vivências, seu conhecimento de como viver nessa selva de asfalto e cimento, mas essas vivências não são registradas, não formam memória, de modo que o homem moderno, um desmemoriado, continue cometendo os mesmos erros, suportando os inúmeros choques provindos continuamente das megalópoles. Representante desse homem, encarnando uma “série de cândidos heróis João-ninguém”,<sup>324</sup> figura Marcovaldo, esse atrapalhado personagem calviniano, que tenta se habituar à vida urbana e à sociedade de consumo. Invariavelmente, porém, acaba surrado pelos acontecimentos, castigado pela vida.

---

<sup>322</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 105.

<sup>323</sup> KEHL. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, p. 167.

<sup>324</sup> CALVINO. “Posfácio”. In: *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 138.

Marcovaldo é um “dupe”, para usarmos uma expressão baudelairiana, palavra que significa “o simplório, o que se deixa enganar, e é o oposto do conhecedor da natureza humana”,<sup>325</sup> um nostálgico que anseia os sinais da natureza mesmo num centro urbano onde aquela já fora há muito extinta, de modo que qualquer marca travestida de elemento natural não passe de um mero equívoco, de uma trapaça da cidade. Exemplo significativo de como a vida urbana lhe prega peças é apresentado já no primeiro conto da série, “Cogumelos na cidade”, quando Marcovaldo percebe, num sulco de canteiro de uma avenida, a germinação de cogumelos:

eram cogumelos, cogumelos de verdade, que estavam rompendo a terra bem no coração da cidade! Marcovaldo teve a impressão de que o mundo cinzento e miserável que o circundava se tornava de repente generoso em riquezas escondidas e que ainda se podia esperar alguma coisa da vida, além das horas pagas pelo salário contratual, da compensação de perdas, do salário-família e da carestia.<sup>326</sup>

Paciente, o ingênuo personagem aguardava o tempo necessário para que os cogumelos crescessem; não imaginava que a cidade não era capaz de um ato generoso e que tudo por ela oferecido estava tóxico, envenenado, morto. Não só ele como também algumas pessoas que aguardavam o bonde colheram cogumelos, na expectativa de mudar o magro almoço que os esperava, porém aquelas pessoas “não demoraram a se reencontrar, ou melhor, foi na mesma noite, no mesmo setor do hospital, depois da lavagem estomacal que os salvou do envenenamento”.<sup>327</sup>

Os contos de *Marcovaldo* seguem uma série cíclica, percorrendo as quatro estações, que se repetem, ao todo, cinco vezes no livro. O avanço do tempo, entretanto, não ensina nada ao personagem homônimo, que continua se dando mal ao final de suas vivências na cidade, geralmente amargas e sofridas. Cidade sem nome “para significar que não se trata de *uma* cidade, mas *da* cidade, uma metrópole industrial qualquer, abstrata e típica”.<sup>328</sup> As personagens dessas pequenas cenas da vida urbana reforçam as características da modernidade: alheias umas às outras, não há comunicação entre elas, o máximo de contato obtido por Marcovaldo é com os integrantes de sua família, com a esposa Domitilla e seus seis filhos, mas mesmo esse encontro é marcado pelo silêncio e pela solidão.

A exceção consiste, talvez, na representação das crianças: estas, ainda isentas de preconceito, desafiam a norma ao requererem mais atenção. Embora as pessoas na cidade não

<sup>325</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 37.

<sup>326</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 8.

<sup>327</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 10.

<sup>328</sup> CALVINO. “Posfácio”. In: *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 139. Grifos do autor.

cheguem a trocar nem mesmo uma palavra, Marcovaldo encontra um inesperado interlocutor durante o horário de sua refeição. Em “A marmita”, o desafortunado carregador, ao desatarraxar a tampa do recipiente que conteria seu almoço, com curiosidade e gula, decepciona-se ao encontrar, pelo quarto dia consecutivo, linguiça e nabo, já frios e meio rançosos. Alguns transeuntes passavam diante daquela triste figura, indecisa a levar à boca a primeira garfada, indiferentes; mas, de uma janela, um menino disse:

– Ei, você aí!

Marcovaldo levantou os olhos. No segundo andar de uma rica mansão, um menino estava com os cotovelos apoiados no parapeito, onde havia um prato.

– Ei, você! O que está comendo?

– Linguiça e nabo!

– Felizardo! – disse o menino.

– Hum... – resmungou Marcovaldo, vagamente.

– Imagine que sou obrigado a comer fritada de miolos...<sup>329</sup>

Marcovaldo e a criança, insatisfeitos com suas próprias refeições, optam por trocar os pratos, “um e outro lambendo os lábios e dizendo que nunca tinham provado coisa tão boa”,<sup>330</sup> porém, a experiência gastronômica não chega a ser concluída, interrompida pela chegada da governanta. Incapaz de se sensibilizar com a fome do homem e nem mesmo de lhe dirigir a palavra, a preceptora põe-se a gritar “Ladrão! Ladrão!”, em referência ao famélico Marcovaldo, que, por causa desse incidente, perde tanto a fritada quanto a linguiça:

Marcovaldo se levantou, olhou ainda por um momento a fritada deixada pela metade, aproximou-se da janela, pousou prato e garfo no parapeito, fixou a governanta com desdém e se afastou. Ouviu a marmita rolar pela calçada, o choro do menino, a batida da janela que foi fechada com maus modos. Inclinou-se para recolher a marmita e a tampa. Estavam um pouco amassadas; a tampa não fechava bem. Enfiou tudo no bolso e foi para o trabalho.<sup>331</sup>

Se até determinado momento da narrativa, a comida poderia ser entendida como uma alegoria da experiência, por ter sido compartilhada entre os personagens, com a chegada da governanta há uma quebra de expectativa, mudando o rumo da narração. A experiência nesse episódio é destruída por causa dos fenômenos modernos, como a exclusão social e a consequente falta de compartilhamento no plano verbal. O fato de o encontro entre Marcovaldo e a governanta ter acontecido sem a troca de nem mesmo uma palavra é bastante sugestivo para pensarmos em como a modernidade não produz experiências e sim vivências. Comunicar não é mais “comungar” da mesma experiência.

<sup>329</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 43.

<sup>330</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 44.

<sup>331</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 44.

Para Benjamin, o convívio comunitário e o trabalho coletivo garantiriam a transmissão da experiência por meio das narrativas, o que nos leva a pressupor que o individualismo moderno esteja entre as causas do declínio da experiência. Embora seja habitante de uma cidade, e talvez exatamente por isso, Marcovaldo não convive com a comunidade, suas vivências não são mais comunicáveis, por isso não há a possibilidade de intercambiar experiências, pois estas ocorrem somente no ato da transmissão. As pessoas não dirigem a palavra ao personagem calviniano, não querem transmitir-lhe nada: Marcovaldo foi rejeitado, negado por sua própria comunidade.

Além disso, toda forma de trabalho coletivo foi suprimida na modernidade, que visa unicamente à produtividade. Assim, Marcovaldo, geralmente, trabalha sozinho, mas é sempre um ofício inútil, que não lhe rende bons frutos e o leva ao ponto em que partira. Em “A cidade perdida na neve”, ao chegar à fábrica onde trabalha, o nosso “herói João-ninguém” foi investido em uma nova função: remover a neve das dependências da fábrica. A ação desordenada de Marcovaldo enquanto limpava a calçada resultara em uma montanha de neve na rua, responsabilidade de um funcionário da prefeitura. A falta de comunicação entre eles rende-lhes um trabalho dobrado, contrariando a lógica da produtividade exigida. Mas, paradoxalmente, a união dos dois também não lhes será benéfica. Após removerem toda a neve e trocarem experiências, pois Sigismondo, o funcionário da prefeitura, havia ensinado a Marcovaldo a amontoar a neve num murinho compacto, eles, satisfeitos pela obra concluída, acendem um cigarro, mas a cidade, ingrata, não lhes permite o repouso:

Estavam acendendo a metade de um cigarro para cada um, quando um carro limpador de neve passou pela rua levantando duas grandes ondas brancas que caíam pelos lados. Naquela manhã, qualquer ruído era apenas um sussurro: quando os dois ergueram o olhar, todo o trecho que haviam limpo estava de novo recoberto de neve. “Que aconteceu? Tornou a nevar?”, e levantaram os olhos para o céu. O carro, rodando seus escovões, já dobrava a esquina.<sup>332</sup>

Qualquer pequeno gesto de generosidade – cogumelos, um prato de fritada de miolos, a metade de um cigarro na companhia de um colega – acaba por se tornar desagradável, e a cidade se reapresenta a Marcovaldo cruel, amarga, hostil. Decorre daí a natureza melancólica e solitária do protagonista: suas experiências foram desmoralizadas, resultando em uma “vivência que não pode ser compartilhada, da qual não se tira lição alguma, excluída do campo humano de produção de sentido”.<sup>333</sup>

<sup>332</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 25.

<sup>333</sup> KEHL. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, p. 166.



É a vivência do choque que impera na modernidade urbana, a exemplo da ação do carro limpador de neve que se choca contra Marcovaldo e Sigismondo. Benjamin observa que Baudelaire inseriu essa vivência no âmago de seu trabalho artístico, desferindo golpes sobre “o frágil e minúsculo corpo humano”.<sup>334</sup> A imagem do choque é usada pelo filósofo alemão para “caracterizar os impactos do real sobre o aparato psíquico”<sup>335</sup> humano, ou seja, a consciência para as percepções do mundo externo e interno que chegam até ela. Nesse sentido, “a consciência teria a função de anteparo contra os estímulos provindos do mundo externo, assim como de regular as sensações de prazer e desprazer provenientes do interior do aparelho”.<sup>336</sup>

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.<sup>337</sup>

O corpo humano consciente serve, portanto, como uma espécie de escudo que recebe os choques proporcionados pela vida na cidade, tais como o trabalho industrial. Se a vivência do choque implicava uma série de colisões, pelo mover-se através do tráfego na multidão, ela adquire nuances muito mais sérias pelo adestramento das pessoas às técnicas. Assim, o homem moderno se comporta como se, adaptado à automatização, só conseguisse se expressar de forma automática, como um reflexo acionado no operário pela máquina: “seu comportamento é uma reação a choques”.<sup>338</sup>

Calvino opta, em *Marcovaldo*, por representar uma cidade industrial, que muito se assemelha à Paris observada por Baudelaire no século XIX, recusando retratar as cidades do seu século, como ele próprio confessa em entrevista a Maria Corti: “Também a *suite* de Marcovaldo, não obstante a considere ‘fechada’, eu poderia ter continuado, aplicando esse mecanismo narrativo às transformações tecnológico-sociais da cidade nos anos seguintes”.<sup>339</sup> O escritor italiano observa uma transformação, talvez ainda mais ácida e feroz, na cidade, recusando-se a narrá-la. Se as cidades do século XX são representadas em *Marcovaldo* com ares de uma do final do século XIX, é porque Calvino observa uma avassaladora mudança nas

<sup>334</sup> BENJAMIN. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 198.

<sup>335</sup> KEHL. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, p. 170.

<sup>336</sup> KEHL. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, p. 172.

<sup>337</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 111.

<sup>338</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 126.

<sup>339</sup> CALVINO. “Entrevista feita por Maria Corti”. In: *Eremita em Paris*, p. 256.

megalópoles, como constata Maria Rita Kehl agora refletindo sobre a realidade das cidades contemporâneas:

[...] as grandes avenidas de São Paulo, Tóquio ou Los Angeles não são mais lugares onde as pessoas precisam desviar para não esbarrar nas outras, como nos bulevares parisienses do XIX, mas vias onde só os carros circulam em alta velocidade. As grandes cidades já não são construídas para a circulação e a exposição dos passantes ao contato com outros pedestres. Hoje circulam os carros, exibem-se as marcas.<sup>340</sup>

A lógica do choque também mudou: sem vez, os pedestres de hoje se refugiam em carapaças metálicas, e o “frágil e minúsculo corpo humano”, despossuído dessas máquinas, foge do iminente encontro com o luminoso e fulgurante farol.

Benjamin observa, em nota ao texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, uma transferência do adestramento da produção para o da destruição, como se já profetizasse um futuro inelutável. Refletindo mais especificamente sobre o treinamento do operário e o do militar, o filósofo observa que “quanto mais curto é o tempo de adestramento do operário industrial, tanto mais longo é o dos militares. Talvez faça parte da preparação da sociedade para uma guerra total essa transferência do adestramento da produção para o da destruição”.<sup>341</sup>

A destruição impõe, portanto, uma nova razão social, ainda mais lucrativa do que aquela que visava à produção. A guerra para a qual a sociedade se prepara, já consciente de sua derrota, é aquela contra o consumo. O último texto de *Marcovaldo*, “Os filhos de Papai Noel”, anuncia esse contexto e, talvez por isso, seja ele a finalizar a série, para que Calvino não precisasse mais se defrontar com as transformações tecnológico-sociais que converteram o homem em mercadoria, sendo possível manter ainda um pouco de esperança.

Em “Os filhos de Papai Noel”, num contexto no qual as sociedades anônimas visavam à criação de uma autoimagem natalícia, de afetividade e generosidade, os conselhos de administração das grandes empresas pensavam em formas inusitadas e originais de oferecer um presente de natal para outras empresas. Estratégia que não só mantém o mercado aquecido, como também preserva o cálculo de lucros e dividendos. Numa dessas empresas – a SBAV –, mas que poderia ser uma outra qualquer, trabalha Marcovaldo, em cujas mãos passavam mercadorias a serem carregadas e descarregadas, nunca para ele e sua família, enquanto sonha com o dinheiro que proviria do décimo terceiro e das horas extras: “Com aquele dinheiro, ele também poderia correr para as lojas, comprar comprar comprar para

<sup>340</sup> KEHL. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, p. 176.

<sup>341</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 126.

presentear presentear presentear, como impunham os seus mais sinceros sentimentos e os interesses gerais da indústria e do comércio”.<sup>342</sup>

O ofício habitual do protagonista, como acontece em vários momentos da série, é substituído, quando o chefe do Departamento Pessoal lhe exige que se vista de Papai Noel para entregar os presentes. Antes, porém, de executar a ordem solicitada, Marcovaldo decide passar em sua casa na expectativa de que os filhos não o reconhecessem. Entretanto, a decepção toma conta do inusitado Papai Noel, quando ele percebe a indiferença com que seus filhos o recebem, já acostumados com outros tantos papais-noéis que, a serviço de suas respectivas firmas, também entregam presentes pela cidade.

Não só desapontado pelo golpe no prestígio da empresa, Marcovaldo se sentia ainda mais frustrado pelo fato de as crianças não lhe darem atenção, entretidas em uma conversa muito mais apaixonante. Tramavam, entre elas, entregar presentes a um menino pobre, ao que “Marcovaldo estava para dizer: ‘Vocês é que são os meninos pobres!’, mas durante aquela semana havia se persuadido de tal modo a se considerar um habitante do País das Maravilhas, onde todos compravam, desfrutavam e trocavam presentes”,<sup>343</sup> que decidiu não falar sobre pobreza, respondendo aos filhos:

– Meninos pobres não existem mais!  
 Michelino levantou-se e perguntou:  
 – É por isso, papai, que não nos traz presentes?  
 Marcovaldo sentiu um aperto no coração.  
 – Agora tenho de fazer hora extra – disse depressa – e depois os trago para vocês.  
 – Como vai ganhá-los – perguntou Filippetto.  
 – Entregando presentes – respondeu Marcovaldo.  
 – Para nós?  
 – Não, pra outros.  
 – Por que não para nós? Acabaria antes...  
 Marcovaldo procurou explicar:  
 – Porque não sou o Papai Noel dos Recursos Humanos: sou o Papai Noel das Relações Públicas. Compreenderam?.<sup>344</sup>

Procurando agradar os filhos, após essa triste e irônica conversa, o Papai Noel da SBAV oferece a Michelino um lugar na garupa de sua bicicleta motorizada para ajudá-lo na entrega dos presentes. Na esperança de encontrar um menino pobre, o garoto aceita o convite. Numa das casas, tão luxuosa quanto as demais, encontraram, além de uma iluminada árvore de natal, lustres de cristal, caixas de doces e de bebidas e os mais diversos brinquedos, “um menino deitado, de bruços, aparentando nove anos, com uma expressão amuada e entediada.

<sup>342</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 128-129.

<sup>343</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 130.

<sup>344</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 130-131.

Folheava um livro ilustrado, como se tudo aquilo que havia ao redor não lhe dissesse respeito”.<sup>345</sup> Para Michelino, esse menino triste, filho do presidente da União para o Incremento das Vendas Natalinas, era pobre, decidindo-se, portanto, a entregar-lhe os presentes confeccionados por ele e seus irmãos.

Um martelo, um estilingue e uma caixa de fósforos compuseram o presente do triste menino rico, o qual, sendo tomado por uma imensa alegria, usou-os para destruir os brinquedos, a árvore de natal e, por fim, a própria casa, ao atear fogo em tudo. Ciente do acontecido e convicto de sua demissão, Marcovaldo, temeroso, apresenta-se ao trabalho para, como Papai Noel, continuar a entrega dos presentes, sendo surpreendido pela imposição dos chefes de departamento que exigiam a substituição dos antigos pacotes pelo “Presente Destrutivo”. O presidente da União para o Incremento das Vendas Natalinas viu nos “artigos-brindes moderníssimos” que seu filho recebera “o que faltava para acelerar o ritmo do consumo e reativar o mercado”.<sup>346</sup>

Se Marcovaldo, ou mesmo Baudelaire, viviam sob a égide da produção, o homem de hoje já se encontra na lógica da destruição, destrói os bens adquiridos para consumir os mesmos produtos novamente. A cidade converte-se em um campo de ruínas, escancarando suas debilidades. O sentimento de vida vazia, que decorre da supremacia da vivência sobre a experiência, instiga, em alguns casos, o uso de entorpecentes, buscando satisfazer desejos insaciáveis, recuperar momentos de felicidade genuína, ou mesmo realizar novas experiências. “Uma vez perdido o paraíso, resta a estética do belo artificial ou então os ‘paraísos artificiais’ das drogas que, pelo menos temporariamente, libertam o ser humano das imposições do pensamento teórico e da moral cristã, para abrir o caminho ao belo”.<sup>347</sup>

Uma das consequências que a vida na cidade provoca no homem diz respeito à atrofia de seus sentidos: as capacidades de sentir são enfraquecidas diante da técnica. O uso de drogas promete a alguns o resgate de sensações físicas intensas, despertando-lhes uma sensibilidade muito mais apurada. Benjamin, na primeira vez que toma haxixe, vê desaparecer todos os traumas provocados pela vida urbana: se na cidade ele se sentia sempre sozinho, quando a droga começa a fazer efeito, “a sensação de solidão perde-se bastante depressa”.<sup>348</sup>

Os estados oníricos e de vigília alternam-se entre as percepções do filósofo: os índices da cidade ganham, por algum momento, uma nova apresentação, como quando lhe “parecia

<sup>345</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 132.

<sup>346</sup> CALVINO. *Marcovaldo ou As estações na cidade*, p. 134.

<sup>347</sup> OTTE. “A preciosidade dos farrapos. A transvaloração dos valores em Walter Benjamin”. In: SOUZA; MIRANDA (org.). *Crítica e coleção*, p. 304.

<sup>348</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 136.

vir um concerto, dessa vez de um conjunto de sopro”, para, momentos depois, não sem sentir uma profunda decepção, “perceber que não era senão o coro de buzinas dos automóveis”.<sup>349</sup> Essa força primitiva despertada pelos efeitos do haxixe dava, assim, margem a enganos: mesmo mais aguçados, os sentidos sensoriais captavam estímulos tanto do mundo real quanto de um mundo fantasioso.

Acostumado às incursões pelas ruas de uma grande capital, Benjamin caminhava pela multidão evitando os rostos das pessoas, “porque não teria desejado ver os seus olhares pousar [sobre ele] e porque não teria suportado a sua brutalidade”.<sup>350</sup> Em estados de vigília, as pessoas evitam a troca de olhares, ou, se esta for inevitável, evitam a troca de palavras. Ninguém se conhece, ninguém conhece o nome um do outro. Outra mudança na postura do melancólico *flanêur* quando sob efeito do haxixe: o filósofo alemão transforma-se em um fisionomista, fixa aquele semblante, no qual “via um conhecido; muitas vezes até lhe sabia o nome, outras não”.<sup>351</sup> É o anonimato da cidade que tende a ruir. A aparição de uma pessoa ou de um ínfimo acontecimento exerciam sobre ele um efeito mágico, como que tocado por uma varinha, e Benjamin mergulhava num sonho sobre aquela pessoa ou fato.

Esse estado de profunda felicidade, entretanto, alterna-se com crises de extrema depressão, como constata Benjamin após suas segundas impressões do haxixe. Ainda mais intensa, nesse estágio não se trata mais de uma permanência amável e sociável como acontecera antes, acentua-se um certo mal-estar que converge em uma “desagradável simultaneidade da necessidade de estar só e da de querer ficar com os outros”.<sup>352</sup> Um sentimento conflitante e contraditório toma conta de sua mente, como se estivesse preso e nada pudesse fazer para desvencilhar-se das amarras, “uma sensação de estar entretecido, enredado, em uma teia de aranha da qual pende o acontecer do mundo, disperso, como corpos de insetos esvaziados”.<sup>353</sup>

A primeira experiência com as drogas, geralmente, é libertária, faz “sair as coisas do seu mundo habitual”,<sup>354</sup> por isso muitos repetem a experiência. Mas, na segunda vez, as drogas provocam efeitos diversos, colocando as coisas num mundo novo, “muito inferior a

---

<sup>349</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 137.

<sup>350</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 137.

<sup>351</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 138.

<sup>352</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 147.

<sup>353</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 146.

<sup>354</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 148.

este reino intermédio”,<sup>355</sup> e a sensação de aprisionamento retorna: independente do mundo onde esteja, o usuário do haxixe continua a sentir-se enredado em uma teia de aranha.

Também as reações físicas, após as segundas impressões, são outras: “a expressão do semblante fica mais pobre, apesar de haver uma ‘vida interior’ mais intensa”,<sup>356</sup> o corpo entra em estado de torpor e ele não quer reagir mais a estímulos: tudo lhe provoca dor. Assim, ao mínimo indicativo de um toque, Benjamin sentia uma violação muito desagradável, e se alguém falasse algo, aborrecia-se profundamente:

Mal o parceiro abriu a boca, e já nos desapontou enormemente. O que diz fica infinitamente aquém daquilo que lhe teríamos concedido e em que teríamos acreditado com imensa alegria se ele tivesse ficado calado. Ele causa-nos um doloroso desapontamento porque nos desvia do mais importante objeto de toda a atenção: nós próprios.<sup>357</sup>

Renuncia-se ao que os outros têm a contar, renuncia-se ao mundo: não importa mais o “fora de nós”, pois tudo poderia acontecer “dentro de nós”. Não se tornaria, assim, o homem um ser cada vez mais solitário, egocêntrico, como se suas experiências se bastassem por si mesmas, independentes dos outros? Seriam as drogas a realização de novas experiências ou a abolição de toda experiência? A fronteira entre o estado de vigília e o de sonho despertaria novas sensações ou provocaria a morte do real, fadando o homem ao reino da ilusão, eternamente entorpecido nas teias da alucinação?

A experiência com as drogas muda completamente a forma de o homem se relacionar com a cidade e com os outros na contemporaneidade, muito embora o uso de entorpecentes tenha sido feito desde sempre pelas pessoas, em todas as épocas, até as mais remotas. Sob o efeito do haxixe, Benjamin faz uma oportuna consideração: “As coisas tornam-se mais estranhas a cada século que passa”.<sup>358</sup> Talvez, por isso, a experiência com narcóticos tenha mudado, pois as coisas se tornaram mais estranhas, o homem já não tem as mesmas percepções de antes, como constatara Calvino que, refletindo exclusivamente sobre o sentido do olfato em seu conto “O nome, o nariz”, observa que o homem do futuro, esquecido o alfabeto do olfato, perdeu o nariz. Constatação que poderia ser estendida também para os outros quatro sentidos.

Em “O nome, o nariz”, Calvino entrecruza três fios narrativos ambientados em diferentes tempos históricos: a Idade da Pedra, provavelmente no tempo do Paleolítico,

---

<sup>355</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 148.

<sup>356</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 149.

<sup>357</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 148.

<sup>358</sup> BENJAMIN. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*, p. 139.

quando o homem vivia da caça e da coleta; a Paris do século XIX; e Londres, em meados do século XX, provavelmente. Embora a apresentação desses enredos não se dê em ordem cronológica, Calvino não deixa de problematizar como as coisas foram se tornando cada vez mais estranhas com o passar dos séculos.

A característica em comum que identifica esses três homens, de tempos diferentes, é sempre a busca por uma mulher, uma de cheiro único, que a diferencia de todas as demais: “o cheiro sim, cada um tem o seu diferente do outro, o cheiro logo te diz sem equívocos o que interessa saber, não há palavras nem informações mais precisas do que aquelas que o nariz recebe”.<sup>359</sup> Nesse sentido, independentemente do momento histórico, o homem continua seguindo o seu nariz, procurando uma mulher desconhecida, exceto pela fragrância.

No entanto, a capacidade do olfato vai perdendo sua força com o decorrer do tempo, não que tudo se torne inodoro, mas, aos eflúvios, acrescentam-se outros odores. Especialmente falando, o olfato ficaria entre a visão e o tato. Se este pressupõe uma proximidade, e a visão a distância, o cheiro necessita da presença de sua origem, da quase simultaneidade, ou de um passado de poucas horas, antes que nenhum vestígio reste.

Para o homem primitivo, “tudo se sente antes com o nariz, tudo existe no nariz, o mundo está no nariz”;<sup>360</sup> ao chamado de amor da mulher de cheiro inigualável só se misturam os odores das outras fêmeas e dos outros machos do rebanho. Diferentemente das percepções de um elegante *monsieur* parisiense do século XIX, para quem uma perfumaria suscita outras vibrações no seu ânimo, e cada perfume é capaz de exaltar o cheiro natural de uma pessoa: “para cada pele de mulher existe um perfume que exalta o seu perfume, a nota na escala que é um conjunto de cor e sabor e odor e maciez, e assim o prazer de passar de pele em pele pode não ter fim”.<sup>361</sup>

Para o homem do século XX, um baterista londrino de uma banda de rock, talvez seja ainda mais difícil identificar aquela mulher de cheiro irresistível para o seu nariz, pois o bálsamo emanado pela pele da amada pode ser afastado pelo sopro de fumaça que vem da cidade. Com tantos odores diferentes que agredem o seu nariz, o homem sente-se sufocado, nada consegue respirar pois que deve inalar todos os cheiros ao mesmo tempo:

Acabo saindo para respirar a manhã a rua a neblina, só dá para ver as latas de lixo com espinhas de peixe meias de náilon, na esquina está aberta a loja de um paquistanês que vende abacaxis, chego a uma parede de neblina eis o Tâmis. Examinando bem do parapeito se vê a sombra dos caçadores habituais percebe-se a

<sup>359</sup> CALVINO. “O nome, o nariz”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 14.

<sup>360</sup> CALVINO. “O nome, o nariz”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 14.

<sup>361</sup> CALVINO. “O nome, o nariz”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 18.

lama de sempre a gasolina, mais adiante começam as luzes e a fumaça de Southwark. E ponho-me a testar a neblina como acompanhando aquela harmonização das guitarras de *In the morning I'll be dead* que não me sai da cabeça.<sup>362</sup>

O ar frio da manhã londrina não é suficiente para purificar as narinas do baterista – influenciadas pela ressaca da noite anterior, cujas latas de cerveja espalhadas pelo chão acusam. Tudo está fora de órbita, o corpo ainda fraco pela “coisa asquerosa que nos obrigaram a fumar”.<sup>363</sup> É como se esse homem continuasse sempre sob o efeito de entorpecentes, com a sensação de uma terrível ressaca, que lhe faz acreditar que “amanhã estará morto”.

Independente do momento no tempo, “o eco do perfume que não se parece com nenhum outro” se mistura ao “cheiro da morte como se tivessem sido sempre inseparáveis”.<sup>364</sup> O eflúvio que o homem primitivo, o parisiense e o londrino seguiam perde-se em uma espessa, asquerosa, poça de sangue, e o cheiro da morte apaga toda a fragrância da mulher amada: “o cheiro que eu seguia perdeu-se lá em cima, é lá de cima que, conforme sopra o vento, reaparece junto com o fedor dos cadáveres estripados e com o bafo dos chacais que os devoram ainda quentes e misturado com o cheiro do sangue que enxuga nas rochas ao sol”.<sup>365</sup> Atrofiados ou não, o homem ainda se vale de seus sentidos para compreender o que se passa ao redor: se não há mais apuro sensível para identificar o cheiro da mulher amada, único para cada par, o odor pungente do sangue, da morte, não lhe passa despercebido.

O verso de Baudelaire que abriu esta seção – “Perdeu a doce primavera o seu odor” – foi extraído do poema “O gosto do nada”. O nada – a vida vazia – apodera-se do homem moderno, ditando suas percepções e sensações: ele deixa de ser um indivíduo, pois nem é mais um ser, não é mais. O homem estético, que dominava o mundo por meio dos seus cinco sentidos, percebe-se desprovido desse saber que antes lhe era inato, como se a ele fosse omitida a herança simbólica de seus antepassados. Nada mais pode ser experimentado como era. A primavera, agora, é indistinta das outras estações. “Não mais o som da flauta ou do clarim se escuta!”<sup>366</sup> abafado pelo coro das buzinas dos automóveis. O mundo adquire matizes de cinza, “Contemplo do alto a terra esférica e sem cor”.<sup>367</sup> Por muitos serem os

<sup>362</sup> CALVINO. “O nome, o nariz”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 22.

<sup>363</sup> CALVINO. “O nome, o nariz”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 15.

<sup>364</sup> CALVINO. “O nome, o nariz”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 23.

<sup>365</sup> CALVINO. “O nome, o nariz”. In: *Sob o sol jaguar*, p. 24.

<sup>366</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 291.

<sup>367</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 291.



estímulos advindos da cidade, eles se tornam, por vezes, indiferenciáveis: o homem perde o desejo, não sente mais o gosto de nada.

No entanto, as consequências proporcionadas pela modernidade, ao submeter o homem à técnica, privando-o do sabor das coisas, podem ser amenizadas quando as ferramentas corretas são usadas. Se o mundo no qual vivemos é determinado pela palavra escrita, contra as suas abstrações, Calvino resiste por meio de uma linguagem que incite o máximo de sabor possível, que faça o homem voltar a sentir, estimulando-lhe sensações físicas e despertando-lhe memórias. Além de comunicar, a linguagem literária, por sua capacidade evocativa, estimula sensações para produzir saberes (não nos esqueçamos da ambiguidade dos termos “sentido” e “*sapere*”), despertando “lembranças involuntárias que o leitor passa a sentir ‘na própria pele’”.<sup>368</sup>

Se a crosta discursiva que assola o mundo não escrito pode ter anestesiado o homem, atrofiando seus sentidos, a palavra poética, de certa forma, o “ressensibiliza”, pois, por ser um vestígio de seu referente, seus “restos sensíveis” tocam literalmente o corpo-leitor: ao convocar lembranças, as palavras, cicatrizes da memória, despertam novamente as sensações de outrora, mesmo as mais dolorosas e insuportáveis, como aquelas provocadas pela guerra.

---

<sup>368</sup> OTTE. “As palavras e seus sentidos em Calvino”. In: FERRAZ, B; SILVEIRA, J; MOREIRA, M.F; MATOS, M; BARBOSA, T.V. *Calvino em jornadas*, p. 76.

### 3 As memórias difíceis<sup>369</sup>

*É claro que para descrever a forma do mundo a primeira coisa a fazer é estabelecer em que posição me encontro, não estou dizendo o lugar, mas o modo em que estou orientado, porque o mundo de que estou falando tem isso de diferente de outros mundos possíveis, que a gente sempre sabe onde estão nascente e poente a qualquer hora do dia ou da noite, e então começo dizendo que é em direção ao sul que eu estou olhando, o que equivale a dizer que estou com o rosto voltado na direção do mar, o que equivale a dizer que estou de costas para a montanha, porque essa é a posição em que eu em geral surpreendo o mim mesmo que fica ali quieto no interior de mim mesmo, inclusive quando o mim mesmo do exterior está orientado de modo totalmente diferente ou não está nada orientado, como não raro acontece, na medida em que toda orientação para mim começa daquela orientação inicial, que sempre implica ter à esquerda o nascente e à direita o poente, e só posso me situar em relação ao espaço a partir dali, e verificar as propriedades do espaço e de suas dimensões.*

*Italo Calvino*

Para descrever a forma do mundo, Italo Calvino deve primeiramente estabelecer a posição em que se encontra, sua orientação. A bússola mental do escritor direciona-o reiteradamente a um único lugar: a paisagem descrita é claramente a Riviera Lígure, onde Calvino viveu sua juventude. Embora o autor, um flâneur internacional, como vimos no capítulo anterior, tenha deixado a terra de sua infância, esta não o abandona jamais, tendo moldado o seu imaginário e a sua memória.

É, pois, no cruzamento entre mar e montanha que Calvino se encontra. Com o rosto voltado para o litoral e de costas para as montanhas, o escritor vislumbra o mundo como que inclinado sobre uma varanda. Seus olhos, ofuscados pela luminosidade, refugiam-se na penumbra, procurando tudo ver: algo que desponta e esconde-se, aparece e desaparece ao mesmo tempo, quando exposto pela luz do sol ou camuflado pelas sombras. Nessa posição de confim, de fronteira, Calvino tem a sensação de ter entrado “*int’ubagu*, no opaco avesso do mundo”.<sup>370</sup>

Escrito em 1971, “Do opaco” é, de fato, um texto que permanece na sombra entre os escritos de Calvino, como se ali estivéssemos entrando no avesso da obra do escritor, tal a sua singularidade. Composição de difícil classificação pela sua estrutura fragmentária e

<sup>369</sup> No início dos anos 1950, Calvino publicou três contos autobiográficos sobre o tema da entrada em guerra: “L’entrata in guerra”, “Gli avanguardisti a Mentone” e “Le notti dell’UNPA”, reunidos, em 1958, no volume *Racconti*. Esses três contos autobiográficos integravam a seção “Le memorie difficili”, título que alude tanto para a dificuldade em recordar as memórias de guerra quanto para a própria resistência de Calvino ao memorialismo e ao autobiografismo.

<sup>370</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 116.

geométrica, esse conto é uma espécie de arquétipo topológico da própria memória, que situa geograficamente as paisagens lígures de quando Calvino era criança, encobertas sob as cadeias montanhosas da memória.

As lembranças concorrem em direção à luz, pleiteando a luminosidade calorosa do sol, para emergirem, virem à tona, mas elas são impedidas por uma espécie de linha intransponível, envolvidas cada vez mais no opaco, encobertas por uma espessa e nebulosa neblina: recordar torna-se um ato de extrema ambiguidade e incerteza. Refugiado em uma espécie de anfiteatro côncavo, protegido da mais ampla extensão do soalheiro que se verifica em sua parte convexa, do fundo do opaco portanto, Calvino descreve a forma do mundo, tendo por seu ponto de referência as paisagens lígures, que, mesmo turvas, estão conservadas na memória.

Por isso, a forma do mundo, para Calvino, depende de seu lugar originário, do golfo que tinha diante dos olhos, que lhe indicava um modo de orientar-se, pois, contra a amplitude infinita do mar aberto dos marinheiros, o escritor lígure deparava-se com litorais e praias, ou seja, com uma parte restrita do mar que penetra a costa. A superfície marítima é, pois, delimitada por essa linha que separa o mar da terra; a imensidão do oceano é confinada por segmentos retilíneos, como faz propositalmente o nosso escritor, um agorafóbico.<sup>371</sup>

Ter crescido no golfo lígure, talvez, tenha concebido em Calvino um desejo de limitar seu mundo, inclusive o mar. Sobre o mar, ao olhar os quadros de Leonardo Cremonini, Calvino escreve:

Talvez a operação do recordar fosse mais fácil se se estabelecesse uma regularidade de percurso, uma passagem gradual do mais externo em direção ao mais interno por exemplo, e nesse caso deveria partir não do quarto ou dos percursos dentro do quarto, mas de um exterior que não seja contido em nenhum outro exterior, isto é, o mar. Estamos ao mar, certo; se não disse antes é porque não é a palavra “mar” que me aproxima da essência da lembrança, mas um modo de ser do espaço que começa mais além de uma parede branca, de um ângulo branco da casa, ou se abre além de uma janela atravessada pela luz: um espaço definido por linhas retas horizontais e verticais que delimitam zonas de luminosidade diversa ou superfícies de diversa consistência e cor. Um espaço que pode conter ainda um pequeno recife,

---

<sup>371</sup> Em “Cibernética e fantasmas”, ao dissertar sobre o ato da escrita, Calvino reconhece a sua preferência por regras e limitações para escrever. Para ele, a narrativa é um processo combinatório, muito bem definido e controlado. Sobre isso, ele afirma: “O mesmo alívio e a mesma segurança que sinto toda vez que uma extensão de contornos indeterminados e vagos revela, ao contrário, possuir forma geométrica precisa; ou toda vez que, numa avalanche informe de acontecimentos, consigo distinguir algumas séries de fatos, algumas escolhas entre um número finito de possibilidades. Diante da vertigem do inumerável, do inclassificável, do contínuo, sinto-me tranquilizado pelo finito, pelo sistematizado, pelo discreto. Por quê? Não há nessa minha postura um fundo de medo do desconhecido, um desejo de limitar meu mundo, de trancar-me em minha concha? Eis que minha tomada de posição, que queria ser atrevida e dessacralizadora, deixa espaço à suspeita de que, pelo contrário, seja ditada por uma espécie de agorafobia intelectual” Cf. CALVINO. “Cibernética e fantasmas”. In: *Assunto encerrado*, p. 207.

caracterizado pelo contraste entre a linha reta horizontal que o separa da superfície da água e a irregularidade curvilínea do perfil que o separa do céu.<sup>372</sup>

Leonardo Cremonini (1925-2010) foi um pintor italiano, nascido em Bologna, que se exilou, a partir de 1951, em Paris. No entanto, mesmo vivendo na França, Cremonini voltava com frequência à Itália, sobretudo às ilhas de Ischia, no golfo de Napoli, e de Panarea, ao norte da Sicília.<sup>373</sup> Talvez, por isso, prevaleçam, em suas obras, o mar, o céu, um muro, imagens que despontam da descrição de Calvino a um dos quadros do pintor. O texto de Calvino sobre a obra de Cremonini, intitulado “Il ricordo è bendato”, foi publicado no catálogo *Cremonini. Opere dal 1960 al 1984*. Esse texto, embora tenha sido inspirado nas obras do artista mencionado,<sup>374</sup> aproxima-se das ideias esboçadas em “Do opaco”, pois, assim como o mundo de Cremonini é definido com base em linhas retas e horizontais, que dividem céu e mar, a forma do mundo de Calvino é composta por “linhas quebradas e oblíquas entre as quais o horizonte é a única reta contínua”.<sup>375</sup>

Se não há relação direta entre os dois textos, os quais se distanciam inclusive temporalmente (“Do opaco” foi escrito em 1971, enquanto “Il ricordo è bendato” é de 1984), verificam-se algumas coincidências que nos permitem aproximá-los, como se, ao olhar os quadros de Cremonini, Calvino fosse levado de volta aos anos de sua infância em San Remo. Talvez, por isso, o escritor comente os quadros do pintor sob o prisma da memória, como se

---

<sup>372</sup> CALVINO. “Il ricordo è bendato (per Leonardo Cremonini)”. In: *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 431-432. No original: “Forse l’operazione del ricordare sarebbe più facile se si stabilisse una regolarità di percorso, per esempio un passaggio graduale dal più esterno verso il più interno, e in questo caso dovrei partire non dalla stanza o dai percorsi dentro la stanza ma da un esterno che non sia contenuto in nessun altro esterno, cioè il mare. Siamo al mare, certo; se non l’ho detto prima è perché non è la parola mare che mi avvicina all’essenza del ricordo ma un particolare modo d’essere dello spazio che comincia al di là d’un muretto bianco, d’un angolo bianco di casa, o s’apre al di là d’una finestra invasa di luce: diciamo uno spazio definito da linee rette orizzontali e verticali che delimitano zone di luminosità diversa o superfici di diversa consistenza e colore. Uno spazio che può contenere anche una bassa scogliera, caratterizzata dal contrasto tra la linea retta orizzontale che la separa dalla superficie dell’acqua e l’irregolarità curvilinea del profilo che la separa dal cielo.”

<sup>373</sup> É curioso observar como o mar desempenhou um protagonismo nas telas de Cremonini, presentificando-se na arte por ter sido sempre ausente da vida do pintor. Cremonini nasceu em Bologna, uma cidade sem mar, e viveu boa parte de sua vida em Paris, longe das águas salgadas. Já Calvino, mesmo tendo crescido numa cidade litorânea, não pode ser considerado um “homem do mar”. Encontram-se imagens marinhas em suas narrativas, como em alguns contos de *Os amores difíceis* e *Palomar*, mas não é uma imagem recorrente.

<sup>374</sup> Entre os anos de 1976 e 1985, Calvino escreve vários textos inspirados em obras de artistas, os quais são publicados, sobretudo, em catálogos de mostras de pintores. Não só Cremonini, como Giulio Paolini, Giorgio di Chirico, Saul Steinberg, Tullio Pericoli, entre outros, foram artistas cujas obras suscitaram em Calvino a vontade de escrever. No entanto, é importante ressaltar que os textos do escritor ligure, mesmo inspirados em obras de outros, adquirem uma certa autonomia, cuja originalidade expressa uma leitura própria.

<sup>375</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 106.

aquelas imagens aflorassem e fizessem vir à tona lembranças de um outro tempo, mesmo que foscas, afinal “a prova da nitidez da lembrança é recordá-la não nítida”.<sup>376</sup>

O mundo de Calvino e de Cremonini se apresenta, portanto, inserido em uma ordem limitada, ordenada e restrita: ele foi enquadrado em uma tela, em uma janela, e o espectador mira esse mundo contornado por ângulos, quinas e umbrais, tal como representado em *Dalla finestra* (1979-1983):



Figura 2 – CREMONINI. *Dalla finestra*. 1979-1983. Pastel on paper, 30 x 40 cm.  
Fonte: Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/leonardo-cremonini/dalla-finestra-m03XhIRkxNaeuBtUvzbe4Q2>>. Acesso em 08 jun. 2017.

Cremonini pretende conter o mundo externo no interior de um quarto; o espectador só tem acesso a essa paisagem protegido pelo sustento da janela. Mas o espaço recluso e fechado do quarto não é evidenciado, ressalta-se justamente seu limiar: a janela é o ponto de interseção entre o interior e o exterior, “um espaço que é externo mesmo quando está dentro de um interior”.<sup>377</sup> Calvino, por sua vez, orienta-se estando fora do abrigo de uma casa, situado nesse espaço de confim – “sempre dou por mim como numa sacada, debruçado sobre uma balaustrada” –,<sup>378</sup> onde os raios do sol não o alcançam. E o escritor se retrai para as “manchas de sombra”.<sup>379</sup>

O mar aberto e a luz solar causam fobia ao nosso escritor, o qual procura pela sombra, pelo opaco. “Chama-se ‘opaco’ – *ubagu* em meu dialeto – aquele lugar em que o sol não bate

<sup>376</sup> CALVINO. “Il ricordo è bendato (per Leonardo Cremonini)”. In: *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 430. No original: “la prova della nitidezza del ricordo è il ricordarlo non nitido”.

<sup>377</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 110.

<sup>378</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 105.

<sup>379</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 114.

– em bom italiano, conforme uma locução mais rebuscada, *a bacío*, ou ‘sombrio’ –; ao passo que se diz *a solatio* ou *aprico*, ‘soalheiro’ – *abrigo*, em dialeto –, o lugar ensolarado”.<sup>380</sup> Combatem-se, pois, “*ubagu*” e “*abrigo*”, que separam o mundo em dois: um “mundo aberto e estranho”,<sup>381</sup> o lugar ensolarado, e o seu avesso, “sinal de que o mundo pressupõe um resto do mundo”,<sup>382</sup> onde os raios do sol não chegam. Ainda que o escritor lígure esteja olhando em direção à desembocadura, seus passos retrocedem em direção ao fundo do vale, por isso ele afirma que: “o mim mesmo voltado para o soalheiro ainda assim é um mim mesmo que se retrai no opaco”.<sup>383</sup>

Calvino encontra-se, portanto, no opaco: é dessa posição limítrofe – nem dia, nem noite – que ele escreve:

*D'int'ubagu*, do fundo do opaco eu escrevo, reconstituindo o mapa de um soalheiro que nada mais é que um inverificável axioma para os cálculos da memória, o lugar geométrico do eu, de um mim mesmo do qual o mim mesmo necessita para se saber mim mesmo, o eu que só serve para que o mundo receba continuamente notícias da existência do mundo, um engenho de que o mundo dispõe para saber se existe.<sup>384</sup>

A memória, para Calvino, é o lugar geométrico do eu, onde ele divide o próprio “eu” em várias partes, em vários fragmentos, que lhe permitem falar de si mesmo, ou melhor, de uma parte de si mesmo, já que o tema da memória, já que falar de si próprio, sempre lhe fora bastante difícil, embora confessasse sua intenção de fazê-lo, como anuncia em entrevista a Nico Orengo de 1979: “Um dia tomarei a decisão de escrever um livro diretamente autobiográfico, ou pelo menos a de narrar estilhaços do ‘vivido’”.<sup>385</sup>

Embora evitasse escrever em primeira pessoa,<sup>386</sup> quando o faz, Calvino recorre a “estilhaços do vivido”, estilhaçando igualmente o próprio “eu”. As incursões na literatura memorialística permitem-lhe lançar-se como escritor, com os textos do pós-guerra, para, logo em seguida, abandonar o neorealismo, buscando criar seus próprios mundos possíveis. No

<sup>380</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 115.

<sup>381</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 116.

<sup>382</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 116.

<sup>383</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 118.

<sup>384</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 118.

<sup>385</sup> CALVINO *apud* MILANINI. “Note e notizie sui testi: Ricordi-Racconti per ‘Passaggi obbligati’”. In: CALVINO. *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 1199-1200. No original: “Un giorno o l’altro mi deciderò a scrivere un libro direttamente autobiografico, o almeno a raccontare schegge di ‘vissuto’”.

<sup>386</sup> Calvino adiou a escrita em primeira pessoa durante toda a sua vida, trabalhando esparsamente em alguns projetos autobiográficos. Tinha verdadeira aversão ao lirismo nostálgico e ao narcisismo imposto pelo “eu”. Escreve, em *Se um viajante numa noite de inverno*, sob a voz de Silas Flannery: “Como eu escreveria bem se não existisse!” (CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 175); “Poderei algum dia dizer ‘hoje escreve’ assim como se diz ‘hoje chove’, ‘hoje venta’? Apenas quando me for natural utilizar o verbo ‘escrever’ no impessoal poderei esperar que através de mim se exprima algo menos limitado que a individualidade de uma única pessoa” (CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 180).

entanto, por mais que se reconheça um papel minoritário de textos autobiográficos na obra calviniana, isso não quer dizer que ele não tenha se voltado à escrita do “eu”. Sua intenção não era, portanto, a de escrever uma autobiografia coesa e contínua, mas “uma espécie de autobiografia por capítulos, não de fatos, mas de reflexões”.<sup>387</sup>

Destacam-se, pois, entre os projetos de livros que Calvino intencionava escrever, dois de vertente memorialística, conforme descobre Claudio Milanini, ao examinar os manuscritos que se conservaram na casa do escritor: um, mais incipiente, que seria intitulado *Pagine autobiografiche: Sul romanzo, Sui miei libri*, do qual possuímos poucas informações, mas que, pelo subtítulo, remeteria a uma espécie de autobiografia intelectual, projeto que se assemelha ao realizado em *Una pietra sopra* (*Assunto encerrado*); e *Passaggi obbligati*,<sup>388</sup> título que constava na lista de livros futuros que, se não fosse a sua morte, Calvino teria realizado:

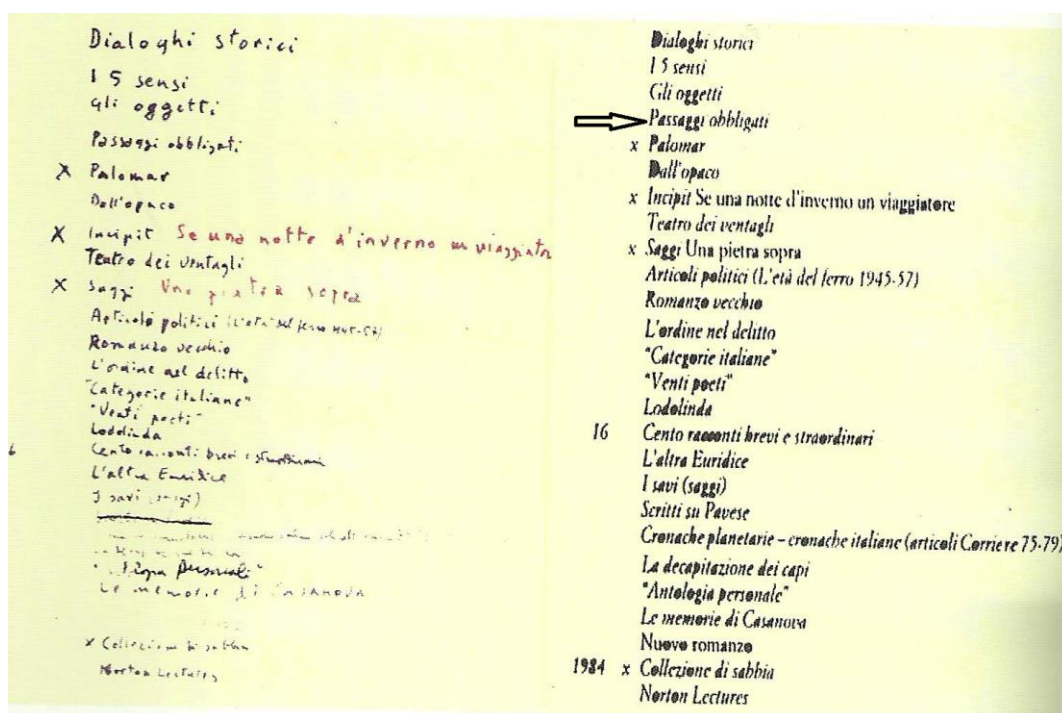


Figura 3 – CALVINO. Lista manuscrita de livros por escrever que cobre o período de 1978-1985. Manuscrito. Fonte: PISTACCHI. *Encuentro con Ítalo Calvino*, p. 112.

<sup>387</sup> CALVINO apud MILANINI. “Note e notizie sui testi: Ricordi-Racconti per ‘Passaggi obbligati’”. In: CALVINO. *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 1200. No original: “una specie di autobiografia per capitoli, ma non de fatti, piuttosto di riflessioni”.

<sup>388</sup> Cf. MILANINI. “Note e notizie sui testi: Ricordi-Racconti per ‘Passaggi obbligati’”. In: CALVINO. *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 1200.

Dessa extensa lista, somente quatro livros foram finalizados, conforme apontam os xis que antecedem os títulos; os outros transitam como fantasmas numa constelação de sombras, que somente anunciam, prometem, indiciam alguns traços do que poderiam ter sido, presentificando a própria ausência.

*Passaggi obbligati*, quarto título da lista, embora melhor definido se comparado ao projeto das *Pagine autobiografiche*, chama a atenção para as suas passagens faltantes. Se a intenção de Calvino era refletir sobre os ritos de passagem impostos pela vida, rememorando momentos cruciais da infância (como atestam os contos “O caminho de San Giovanni” e “Autobiografia de um espectador”) e da experiência na guerra (“Lembrança de uma batalha”), outros momentos de sua vida foram cancelados pelo tempo, apagados por uma morte precoce, que mais uma vez só deixou títulos, nove títulos que supostamente integrariam o livro *Passaggi obbligati*: “O caminho de San Giovanni, Autobiografia de um espectador, Lembrança de uma batalha, O tio de si mesmo (?), Cuba, La poubelle agrée (sic), Instruções para o sócia, O delito Moro (riscado), Os objetos”.<sup>389</sup>

O índice reproduzido por Esther Calvino no volume póstumo *O caminho de San Giovanni* contempla quatro contos que integrariam as passagens obrigatórias de Calvino (“O caminho de San Giovanni”, “Autobiografia de um espectador”, “Lembrança de uma batalha”, “La poubelle agrée”), acrescentando a esses exercícios de memória um quinto título que não integrava o projeto *Passaggi obbligati*: trata-se justamente de “Dall’opaco”, texto que o escritor intencionava repropor em um livro homônimo, sexto título da lista de livros por escrever.

O projeto de escrever um livro, também de caráter memorialístico, sobre as paisagens da Ligúria denuncia que San Remo e o cenário da juventude estão sempre emergindo dos textos calvinianos, mesmo quando o autor não os menciona explicitamente.<sup>390</sup> Trata-se, portanto, de uma paisagem definitiva, aquela da Ligúria, que, por ter se solidificado em sua memória, é uma constante em suas obras, é uma paisagem da qual o escritor não consegue mais escapar:

Vivi os primeiros vinte e cinco anos (ou quase) da minha vida dentro de uma paisagem. Sem nunca sair. É uma paisagem que não posso mais perder, porque

<sup>389</sup> MILANINI. “Note e notizie sui testi: Ricordi-Racconti per ‘Passaggi obbligati’”. In: CALVINO. *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 1201. No original: “La strada di San Giovanni, Autobiografia di uno spettatore, Ricordo di una battaglia, Lo zio di se stesso (?), Cuba, La poubelle agrée (sic), Istruzioni per il sosia, Il delitto Moro (biffato), Gli oggetti”.

<sup>390</sup> Durante todo o texto “Do opaco”, embora descreva claramente as paisagens da Riviera Ligure, Calvino não especifica que está relembando sua terra de origem, não menciona a cidade de San Remo.



somente aquilo que existe inteiramente na memória é definitivo. Em seguida vivi os outros vinte cinco anos (ou quase) em meio ao papel impresso: onde me encontro, me circunda uma paisagem ininterrupta de papel.<sup>391</sup>

Durante os primeiros vinte e cinco anos de sua vida, Calvino viveu dentro de uma mesma paisagem, “aquela afloração de rochedos da terra escavada pela erosão, aquela proximidade do frio que sobe de dentro da terra e aquela distância não só do mar invisível, mas também do azul feroz do céu sobranceiro”,<sup>392</sup> imagens que se incrustaram em sua memória, estabelecendo os seus próprios *loci*. A memória de Calvino apresenta, desse modo, uma concepção geométrica: ela implica na determinação da posição de um ponto, a San Remo da infância, onde essa paisagem imprime-se no espaço de sua mente, para que, quando não estiver mais no golfo ligure, possa escrever sobre essas imagens, fixá-las no papel. Por isso, a descrição do mundo, para Calvino, assemelha-se à descrição de sua casa. Por isso, a concepção visual/ espacial da memória aproxima-se da noção de escritura: da vivaz paisagem ligure ao fosco mundo do papel impresso.

Assim, as paisagens da juventude atravessam o cenário ininterrupto de papel onde se encontra Calvino: cenário formado por letras negras impressas sobre um fundo branco; letras que formam sombras, onde se protege o escritor, escapando da cegueira presumida pela luminosidade excessiva do papel, refugiando-se entre as arestas das letras, onde vigora o opaco e de onde pode escrever.

Do fundo do opaco, Calvino escreve sobre San Remo: “San Remo continua saindo dos meus livros, por meio de variados delineamentos e perspectivas, sobretudo vista do alto, e é sobretudo presente em muitas d’*As cidades invisíveis*”.<sup>393</sup> A San Remo que Calvino evoca, veladamente, não existe mais: é uma presença, recorrente em seus textos, do ausente, por isso ela só pode ser lembrada, ela só existe enquanto memória, pois a San Remo de que fala Calvino é aquela de quando era menino, de quando era *un piccolo bambino*.

San Remo é, portanto, o núcleo originário do qual se desenvolveram a imaginação, a linguagem e a memória de Calvino e, mesmo que a cidade da infância do autor tenha cessado

---

<sup>391</sup> CALVINO. *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, p. 154-155. No original: “Ho vissuto i primi venticinque anni (o quasi) della mia vita dentro un paesaggio. Senza mai uscirne. È un paesaggio che non posso più perdere, perché solo ciò che esiste interamente nella memoria è definitivo. In seguito ho vissuto altri venticinque anni (o quasi) in mezzo alla carta stampata: dovunque mi trovo, mi circonda un paesaggio ininterrotto di carta.”

<sup>392</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 116.

<sup>393</sup> CALVINO *apud* MILANINI. “Note e notizie sui testi: Ricordi-Racconti per ‘Passaggi obbligati’”. In: CALVINO. *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 1210. No original: “San Remo continua a saltar fuori nei miei libri, nei più vari scorci e prospettive, soprattutto vista dall’alto, ed è soprattutto presente in molte delle *Città invisibili*”.

de existir, ela se mantém como uma imagem que se imprime em seus escritos, encoberta por outras letras, por outros emblemas. A San Remo da memória de Calvino, aquela que figura em seus textos, é uma imagem, uma lembrança, derivando disso o enigma da memória: “como ausente (diferente da presença) e como anterior (diferente do presente)”.<sup>394</sup>

A lembrança, enquanto presença de um ausente, só pode evocar o passado quando este desabrocha por meio de imagens, única possibilidade de retê-lo, dispostas num espaço mental. A memória, para Calvino, é sobretudo recordar-se de um local, uma topologia da paisagem cognitiva, e a narração e a recuperação de uma lembrança dependem de sua disposição naquele espaço.

A memória pode ser resgatada, portanto, somente se traçarmos a sua localização. Calvino parece, assim, concordar com o método do poeta grego Simônides de Ceos, considerado o pai da mnemotécnica, que recebeu tal reconhecimento por ter sido capaz de identificar os convivas, após desabamento da casa onde eles se reuniam em banquete, identificando-os pelo lugar que cada qual ocupara à mesa, conforme resume Paul Ricœur ao analisar a obra *A Arte da Memória*, da historiadora britânica Frances Yates.

A arte da memória consiste em associar imagens a lugares, como faz o escritor italiano, capaz de mover-se pelos territórios mais escorregadios da memória, perscrutando os lugares edificados pela imaginação para recuperar uma lembrança.<sup>395</sup> Por isso Calvino precisa estabelecer a posição em que se encontra e partir da localização de sua casa para chegar a uma explicação do mundo e da história.

Mas a questão de fundo que parece tocar o enigma da memória diz respeito à sua impressão, já que só nos recordamos daquilo que foi impresso, das marcas que se solidificaram em nossa mente: se não há marcas, não há possibilidade de rememoração. Ricœur resgata os gregos para refletir sobre o processo de transformação das lembranças em imagens, que consiste na problemática da *eikón* (imagem) associada à *tupos* (impressão).<sup>396</sup>

Diante disso, trataremos, ao longo deste capítulo, dos modos do despertar da memória: a *mnémé* e a *anamnésis*. Enquanto a primeira advém por meio de uma evocação, do aflorar das lembranças de modo espontâneo, à maneira de uma afecção, a segunda consiste numa

<sup>394</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 56.

<sup>395</sup> Para Ricœur, a imaginação e a memória têm como traço em comum a presença do ausente, diferenciando-se apenas pela relação com o real, pois enquanto a primeira pertence ao mundo da fantasia e da irreidade, a segunda pertence ao mundo da experiência, de um real anterior. Cf. RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 61-66. Entretanto, o confim entre uma e outra é bastante sutil, de modo que memória e imaginação podem chegar a tocarem-se, a imiscuírem-se, ampliando e extravasando seus limites.

<sup>396</sup> Cf. RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 27.

busca ativa pela recordação.<sup>397</sup> Mas as lembranças podem aflorar ainda pelo esquecimento, já que só nos recordamos daquilo que foi esquecido por um tempo e despertado por algum tipo de estímulo. Se Calvino, num primeiro momento, optava por repelir suas lembranças, veremos como elas insistiam em aflorar como uma imagem, traçada pelos cinco sentidos, obrigando-o “a arriscar-se em um corpo a corpo com o próprio passado”.<sup>398</sup>

Perdido o passado, este pode ser reestabelecido ao se conectar com memórias sensoriais, conservadas por terem estimulado um sentido físico. Assim, um incidente fortuito, como um barulho, um cheiro, um som, pode reanimar o passado, despertando-o no presente. Diante de um passado do qual não se quer lembrar, Calvino revisita sua experiência na resistência ao fascismo italiano pelos seus cinco sentidos, os quais o guiarão no árduo caminho da recordação e no sinuoso trabalho da escrita. Numa noite escura, ao tentar delimitar seu passado no espaço restrito de uma folha em branco, a visão debilitada faz Calvino se recordar da madrugada em Baiardo, quando, na ausência de visão, ele lutara ao lado dos *partigiani*, orientado somente pelo tato dos pés descalçados assolados pelos espinhos, pelo silêncio intercalado ao barulho ensurdecido da guerra, pelo cheiro iminente da morte.

### 3.1 Lembrar para sobreviver

Embora sempre lhe tenha sido difícil escrever em primeira pessoa, sobretudo quando o motivo era recuperar as experiências que viveu como combatente ao fascismo, lutando ao lado dos *partigiani*, Calvino finalmente decidiu escrever explicitamente sobre si mesmo em 1974, após um longo período de silêncio, que separa seu romance inaugural – *A trilha dos ninhos de aranha* (1947) – do conto “Lembrança de uma batalha” (1974), quando seu passado sob o fascismo volta a assombrá-lo.<sup>399</sup> Precisava, portanto, recuperar suas memórias de quase

<sup>397</sup> Cf. RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 37.

<sup>398</sup> MILANINI. “Note e notizie sui testi: Ricordi-Racconti per ‘Passaggi obbligati’”. In: CALVINO. *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 1199. No original: “a cimentarsi in un corpo a corpo col proprio passato”.

<sup>399</sup> Entre os primeiros escritos neorealistas (*A trilha dos ninhos de aranha* e *L’entrata in guerra*) e o conto “Lembrança de uma batalha” (1974), Calvino havia feito outras incursões autobiográficas, relatando suas experiências durante a Segunda Guerra, em entrevistas, respostas a enquetes e breves ensaios, os quais foram publicados em jornais ou revistas. Destacamos o texto “Autobiografia política juvenil”, ensaio que reúne o texto “Uma infância sob o fascismo”, publicado em 1960 na revista *Il Paradosso*, e o texto “A geração dos anos difíceis”, que integrava a coleção *La generazione degli anni difficili*, de 1962. Após “Lembrança de uma batalha”, Calvino publicou o pequeno ensaio “O meu 25 de abril de 1945” no Suplemento *Domenica del Corriere* em 1975, e “Tante storie che abbiamo dimenticato”, em 1985, no jornal *La Repubblica*.

trinta anos atrás, quando lutou, em Baiardo, provavelmente no dia 17 de março de 1945,<sup>400</sup> contra os *bersaglieri repubblicani*.

Antes, porém, de lembrar-se dos acontecimentos que marcaram aquele dia, Calvino trava, em “Lembrança de uma batalha”, uma luta árdua contra a própria memória: ele quer se lembrar, “mas a rede furada da memória retém certas coisas e não outras”,<sup>401</sup> de modo que o autor acabe por fracassar, reiteradamente, em seu propósito.

Lembranças que foram sepultadas conscientemente pelo escritor. Para alcançá-las, é necessário que ele levante “algumas das pedras enormes que servem de barragem entre o presente e o passado”, para que algumas lembranças, “encafuadas feito enguias nas poças da memória”,<sup>402</sup> possam emergir das camadas mais profundas da torrente dos pensamentos.

“As lembranças ainda estão lá”,<sup>403</sup> Calvino bem o sabe, mas a marcha de aproximação à memória é custosa, e ei-lo “barafustando na escuridão”,<sup>404</sup> pois suas lembranças daquele dia em Baiardo não são nítidas: pelo contrário, são opacas e obscuras, assim como estava aquela madrugada, bastante sombria, que insistia em não amanhecer. As lembranças desmoronadiças de Calvino não são, pois, visuais, seus olhos não conseguiam distinguir as sombras que se adensavam e se dissolviam entre as densas nogueiras que o levariam ao vilarejo; a incerteza da lembrança, daquela noite que demorava em clarear, é acometida pelos vestígios do corpo. É pela sensação daquele dia em seu corpo, dos vestígios e cicatrizes deixados em sua pele, que Calvino pode, de alguma forma, lembrar-se.

Lembranças do corpo desmoronado, machucado: é o corpo a testemunhar aquela noite escura, sem lua ou estrelas. O peso do caixote de munições da metralhadora batendo em seus ombros, o grito de fome do estômago que só abrigava meia ração de castanhas, alimento que, embora fosse tão leve, pesava “como um punhado azedo de pedregulho”,<sup>405</sup> a sensação dos pés descalços no chão, “o modo cauteloso que os pés têm de pisar quando, a cada passo, os espinhos afundam através da lã para dentro da pele”,<sup>406</sup> as quedas, determinadas pelo desequilíbrio de um corpo que não conseguia conciliar o peso que levava nas costas com os passos silenciosos e descalços, necessários para não acordar o inimigo, mas que vacilavam, refletindo o medo que sentia.

---

<sup>400</sup> Cf. MILANINI. “Note e notizie sui testi: Ricordi-Racconti per ‘Passaggi obbligati’”. In: CALVINO. *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 1209.

<sup>401</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 72.

<sup>402</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 67.

<sup>403</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 67.

<sup>404</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 68.

<sup>405</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 68.

<sup>406</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 71.

O corpo marcado, sofrido, leva Calvino àquele dia, em Baiardo. As impressões que se fizeram no corpo remetem às cicatrizes do pensamento, guardadas na mais profunda camada da memória, e o que antes eram sombras noturnas, indiscerníveis, começa a tomar formas, ainda desfocadas, mas suficientes para que a memória tome impulso e deslanche.

Calvino quer se lembrar. Depois de tantos anos em silêncio, tangenciando somente as memórias da guerra sob o olhar de esgueirha de um personagem,<sup>407</sup> sem nunca encará-las de frente, sempre encoberto por máscaras, Calvino rompe o silêncio de anos e decide recordar-se para testemunhar. O esforço da *anamnêsis*, entretanto, em sua busca árdua pela recordação, “não passa, muitas vezes, de uma amnésia organizada, um engodo, um obstáculo à verdade para além de qualquer exatidão factual”.<sup>408</sup>

Em suma, sua marcha pela memória, descrevendo espacialmente os caminhos percorridos, suas subidas e descidas pelo vilarejo pontudo de Baiardo, tem somente uma função de encobrimento, um adiamento da verdade, da lembrança visada. Não é Baiardo, não são os combatentes, reduzidos a trapos, não são os nomes e os rostos de seus companheiros, nem é a tarefa designada aos *partigiani* que Calvino gostaria de se lembrar, embora seja de tudo isso que ele se lembre com alguma precisão de detalhes; Calvino quer dar testemunho por aqueles que não puderam fazê-lo.

Por ter sobrevivido, o escritor lígure tem a obrigação da memória, não pode deixar de recordar, é um dever ético para com aqueles que não sobreviveram. E, mesmo que adiasse essa responsabilidade, Calvino tinha consciência de que a lembrança da batalha em Baiardo era um *passaggio obbligato*. Originalmente, *obligatio* (*ob + ligare*) significava “ligação, elo”, de modo que cumprir uma obrigação sugeriria ainda ligar-se a uma pessoa pelos laços da ética e da moralidade.

A obrigação de Calvino era para com Cardù.<sup>409</sup> Cardù, de quem sabemos pouco a respeito, revelado somente ao final do conto “Lembrança de uma batalha”, pois fora ele quem cobrira a retirada dos outros, quando perceberam que a tarefa de tomar o vilarejo havia malogrado, anunciando-lhes que o caminho estava livre. A morte de Cardù não é descrita por Calvino, resta uma lacuna, pois presenciar a morte no momento em que ocorre, deparar-se

---

<sup>407</sup> Calvino estreia na literatura com o romance *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), cujo narrador, em terceira pessoa, relata a vida de um menino, Pin, que participará, mais por oportunidade do que por valores morais, da resistência dos *partigiani* ao fascismo italiano. A narração em terceira pessoa confirma a recusa de Calvino, nesse momento, em enfrentar suas próprias memórias.

<sup>408</sup> DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p. 274.

<sup>409</sup> Segundo Calvino, em carta a Alessandro Toppi, datada de 29 de maio de 1974, Riccardo Vitali, apelidado Cardù, era um estudante milanês que havia deixado os *bersaglieri* e aderido à causa dos *partigiani*. Cf. CALVINO. *Lettere 1940-1985*, p. 1240.

com a Górgona, significa petrificar-se. Calvino não consegue se lembrar do momento da morte de Cardù, somente do depois: “a lembrança do que não vi pode encontrar uma ordem e um sentido mais preciso do que aquilo que realmente vivi, sem aquelas sensações confusas atulhando a lembrança toda”.<sup>410</sup>

A imagem do que Calvino realmente viveu, sua enunciação violenta e pungente, a morte de Cardù, remete ao indizível por conta de um excesso. Essas imagens, comparáveis às imagens do trauma, são nomeadas por Márcio Seligmann-Silva de “hiperimagens”, ligadas a acontecimentos “que possuem uma fortíssima carga emocional” e “origem em fatos violentos, muitas vezes relacionados à morte”.<sup>411</sup>

Assim, mesmo mantendo o olhar fixo no acontecimento inenarrável, não é possível testemunhá-lo. O testemunho traz uma lacuna, já que os sobreviventes falam em nome de alguém que já não está mais presente. Refletindo especificamente sobre as testemunhas de Auschwitz, Agamben observa que os sobreviventes não são as verdadeiras testemunhas; por estarem vivos, eles desfrutaram de um privilégio:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. [...]. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar.<sup>412</sup>

Calvino é, portanto, uma “pseudotestemunha”, que fracassa, inclusive, em seu propósito de falar por Cardù. Mas o seu testemunho adquire validade justamente por aquilo que nele falta, que provém da lacuna, arrancando da noite a existência de Cardù que, se não fosse o seu texto, não teria deixado nenhum sinal de si. O testemunho figura, assim, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer, ele está dentro e fora da linguagem ao mesmo tempo, “é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar”.<sup>413</sup>

<sup>410</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 74.

<sup>411</sup> SELIGMANN-SILVA. “Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens”. In: CORNELSEN; VIEIRA; SELIGMANN-SILVA (orgs.). *Imagem e Memória*, p. 66.

<sup>412</sup> AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 43.

<sup>413</sup> AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 147.

Nesse sentido, Calvino e Cardù, o sobrevivente e a “testemunha integral”, aquela que “tocou o fundo”, são inseparáveis, pois, por ser o único capaz de falar, cabe a Calvino tornar-se autor e narrar o que aconteceu ao amigo, dando vida e palavra àquele que não pode dar testemunho. Sobre a incumbência da testemunha, Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, diferencia os três termos que em latim expressam a ideia do testemunho:

Se *testis* indica a testemunha enquanto intervém como terceiro na disputa entre dois sujeitos, e *superstes* é quem viveu até o fundo uma experiência, sobreviveu à mesma e pode, portanto, referi-la aos outros, *auctor* indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas.<sup>414</sup>

Calvino viveu uma experiência e, por ter sobrevivido a ela, pode referi-la aos outros, mas ele não a viveu “até o fundo”, pois quem fez isso não está mais presente para contar. Por isso, o escritor lígure encontra-se no lugar do *auctor*, pois o seu testemunho pressupõe um fato que lhe preexiste, do qual ele foi apenas um espectador: Calvino viu a morte de Cardù, embora tenha rechaçado essa lembrança.

Sobre a batalha em Baiardo, Calvino confessa que já não se lembra de quase nada, mas o seu esforço por recordar, a sua busca por se lembrar da batalha para que conseguisse narrar o que tinha em mente desde o começo – a morte de Cardù – revelou que, por ter sido enunciada, a memória vai sendo desgastada, apagada, esquecida. Por isso, o escritor italiano vacila em sua narração, tateando a melhor forma para alcançar a lembrança, frustrando-se ao constatar que, daquele dia, restam-lhe somente estilhaços e fragmentos. Se é impossível uma memória contínua e completa, o que temos são somente restos de memória.

Contra um fundo de esquecimentos, latências e recalcamientos, sobrevivem esses restos de memória, que, devido à sua intensidade, voltam a se manifestar. A lembrança traumática da morte de Cardù levou Calvino ao esquecimento dessa imagem por algum tempo, porém ela acaba por emergir novamente, devido à força expressiva de sua cena, carregada de violência, viajando no tempo, “como citações que brotam e desarranjam os contextos”.<sup>415</sup> A sobrevivência das imagens do passado, em seu jogo entre recalcamiento e eterno retorno, permite à testemunha tornar-se autor. A escrita é, pois, o único modo de lidar com emoções violentas:

---

<sup>414</sup> AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 150.

<sup>415</sup> SELIGMANN-SILVA. “Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens”. In: CORNELSEN; VIEIRA; SELIGMANN-SILVA (orgs.). *Imagem e Memória*, p. 67.

Tudo que escrevi até aqui me serve para compreender que daquela manhã já não recordo quase nada, e ainda mais páginas me restaria escrever para dizer o fim de tarde, a noite. A noite do morto no vilarejo inimigo, velado por vivos que já não sabem quem está vivo e quem está morto. A noite em mim, procurando os companheiros na montanha para que me digam se venci ou perdi. A distância que separa aquela noite de então desta noite em que escrevo. O sentido de tudo aparecendo e desaparecendo.<sup>416</sup>

Calvino, *lo scrittore pomeridiano*,<sup>417</sup> é assaltado pela noite. A noite da batalha, quando a visão fora excluída dos seus sentidos por não conseguir reconhecimento visual entre densas sombras; a noite em que escreve, recuperando lembranças que lhe impedem de dormir. Uma paisagem noturna é, portanto, uma paisagem sonora. Se a vista não consegue uma imagem clara e precisa durante a noite, ela é substituída pela audição, órgão que dá acesso ao conhecimento do opaco: “é somente à noite que os sons encontram seus lugares na escuridão, medem suas distâncias, o silêncio que carregam ao redor de si descreve o espaço, a lousa da escuridão está marcada por pontos e tracejados sonoros”.<sup>418</sup>

Na batalha em Baiardo, durante a Segunda Guerra, o mundo estava imerso em trevas, por isso o que Calvino reteve na memória foram, sobretudo, os sons, os barulhos, os silêncios:

Mas, para seguir o meu fio, eu deveria percorrer tudo de novo através da audição: o silêncio especial de uma manhã no campo cheio de homens em silêncio, estrondos, disparos que enchem o céu. Um silêncio que estava previsto, mas que durou além do previsto. Depois, tiros, estampidos e rajadas de todos os tipos, um emaranhado sonoro impossível de decifrar porque não toma forma no espaço, mas apenas no tempo, num tempo de espera para nós, postados naquele fundo de vale de onde não se enxerga porcaria nenhuma.<sup>419</sup>

Diante de um estrondo ensurdecedor, os combatentes se silenciam: não há palavras a serem proferidas, há o medo, há a espera e a escuta, necessária para se compreender o que estava acontecendo, o rumo da batalha: “Ainda é a audição, não a visão, a tomar as rédeas da memória: do vilarejo se ouve um estrondo e vozes, estão cantando agora”.<sup>420</sup> Os ouvidos dos

<sup>416</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 75.

<sup>417</sup> Entrevistado por William Weaver e Damien Pettigrew a respeito do horário em que trabalha, Calvino responde: “Teoricamente me agradaria trabalhar todo dia. Mas de manhã invento alguma desculpa para não trabalhar: tenho que sair, fazer compras, pegar o jornal. Normalmente, perco toda a manhã; por isso acabo por escrever ao entardecer. Seria um escritor diurno, mas, por perder toda a manhã, me tornei um escritor vespertino. Poderia escrever à noite, mas, quando escrevo de noite, não durmo. Então procuro evitar”. (No original: “Teoricamente mi piacerebbe lavorare ogni giorno. Ma la mattina mi invento qualunque scusa pur di non lavorare: devo uscire, fare compere, prendere il giornale. In media, riesco a perdere tutta la mattina; quindi alla fine mi metto a scrivere nel pomeriggio. Sarei uno scrittore diurno, ma, a forza di perdere la mattina, sono diventato uno scrittore pomeridiano. Potrei scrivere di notte, ma quando scrivo di notte non dormo. Allora cerco di evitarlo”). CALVINO *apud* WEAVER; PETTIGREW. *Italo Calvino. Uno scrittore pomeridiano*, p. 39.

<sup>418</sup> CALVINO. “Do opaco”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 112.

<sup>419</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 72.

<sup>420</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 72.



*partigiani* querem acreditar que escutam “Fischia il vento”, mas o som que chega até eles é de “Giovinezza”: os fascistas venceram a batalha.

Postados naquele fundo de vale, sem nada enxergar pela escuridão da noite, Calvino e os outros combatentes, emudecidos de medo, escutam o ameaçador barulho da guerra. A escuta de sons mortais silencia os combatentes, tal como aconteceu com os soldados que, conforme texto clássico de Walter Benjamin, tinham voltado silenciosos do campo de batalha após a Primeira Guerra Mundial: acostumados com as técnicas de infantaria, esses soldados foram surpreendidos pela perversidade da técnica, as trincheiras implementaram a fase mais mortífera da guerra.

Assim como os soldados da Primeira Guerra regressaram mudos, Calvino também foi, de alguma forma, silenciado pela experiência da guerra, por isso leva quase trinta anos para relatar seus sofrimentos: diante de uma lembrança traumática – a da morte de Cardù – o silêncio parece se impor ao escritor, levando-o a se afastar da temática memorialística e autobiográfica, para não precisar confrontar novamente a dor de um passado lancinante. O silêncio da testemunha tem razões bastante complexas, conforme explicita Michael Pollak, em seu texto “Memória, Esquecimento, Silêncio”:

[...] existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos.<sup>421</sup>

O silêncio de Calvino pode ter decorrido de um sentimento de vergonha, pois ele sobrevivera, enquanto o amigo morrera para que os outros pudessem fugir. Talvez, por isso, sempre tenha sido tão difícil para o escritor lígure recordar da batalha em Baiardo, pois teria que confessar o motivo da sua sobrevivência, como ele admite somente 29 anos após o episódio em Baiardo, em “Lembrança de uma batalha”:

Não era o momento da morte de Cardù o que eu via, mas o depois, quando os nossos já haviam deixado a aldeia e um dos *bersaglieri* revira um corpo no chão, e vê os bigodes loiro-arruivados e o largo peito dilacerado, e diz: “Veja, olhe só quem morreu”, e então todos se apinham ao redor deste que, em lugar de ser o melhor deles, havia sido o melhor dos nossos, Cardù, que desde que os tinha deixado, retornava em suas conversas e pensamentos e medos e lendas, Cardù, que muitos deles teriam gostado de imitar se tivessem coragem para tanto, Cardù, com o segredo de sua força no sorriso descarado e tranquilo.<sup>422</sup>

<sup>421</sup> POLLAK. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In: *Estudos Históricos*, p. 8.

<sup>422</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 75.

“A lembrança não se refere apenas ao tempo: ela também requer tempo – um tempo de luto”.<sup>423</sup> Foi necessário tempo para que Calvino superasse o luto e recuperasse a lembrança da batalha. O escritor soube, portanto, esquecer na hora certa, para que conseguisse sobreviver, como também soube quando já havia passado tempo suficiente e era hora de se lembrar, de se lembrar de Cardù. Sobre o silêncio, sobre a recusa em testemunhar quando a experiência da guerra ainda era recente, Calvino observa que a literatura de testemunho foi um imperativo no período do pós-guerra:

Um dado comum a toda ou quase toda narrativa que surgiu no pós-guerra é de partir de um testemunho. A primeira atitude de cada novo escritor foi a de testemunhar: sobre sua experiência na guerra, sobre a situação social do seu país, ou ainda sobre os costumes da burguesia. Essa literatura de testemunho (e frequentemente de testemunho amargo, de denúncia) não demonstra sinais de exaurir-se: se pode considerar uma função permanente da literatura. Frequentemente, porém, os seus autores serão autores de um único livro: livro que pode valer muito, como verdade humana universal. As imagens dos escritores se determinam partindo desse ponto; [...], mas aquela primeira necessidade de testemunhar sobre uma realidade amarga que o levou a escrever continuará a contar.<sup>424</sup>

Se os escritores que surgiram no pós-guerra enveredaram-se pelas trilhas da literatura de testemunho, já que viam na experiência da guerra um impositivo a ser narrado e divulgado, Calvino, que também inaugurara na literatura no mesmo período, embora não consiga resistir à escrita baseada no cenário histórico de então, não cede à tentação de testemunhar sobre aquilo que lhe havia acontecido. Sabe que, se escrevesse sua própria história naquele momento, teria se tornado, possivelmente, um escritor de um livro só, ou um escritor de um único tema, de um único estilo.

Mas Calvino também sabia que precisaria se lembrar sobre a sua participação na Resistência italiana: ele quebra o silêncio, portanto, em 1974, onze anos antes de morrer, quando tinha 51 anos de idade, pois quer inscrever suas lembranças contra o esquecimento.

O esquecimento, entretanto, já havia tomado, em parte, as memórias do escritor: da batalha em Baiardo, Calvino se recorda de algumas coisas, não de tudo. Por isso, para cumprir seu dever ético e testemunhar, o escritor contará também com sua imaginação, com o que

<sup>423</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 87.

<sup>424</sup> CALVINO. *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, p. 33. No original: “Un dato comune a tutta o quasi la narrativa sorta nel dopoguerra è d’essere partita come testimonianza. Il primo atto d’ogni nuovo scrittore, in questo dopoguerra, è stato di testimoniare: sulla sua esperienza in guerra, su una situazione sociale del suo paese, oppure anche sul costume della sua borghesia. Questa letteratura di testimonianza (e spesso di testimonianza amara, di denuncia) non accenna ad esaurirsi: si può ormai considerare una funzione permanente della letteratura. Spesso i suoi autori saranno autori d’un solo libro: libro che pure può valere molto, come verità umana universale. Le figure di scrittori si precisano partendo di lì; [...], ma quel primo bisogno di testimoniare su una realtà amara che lo ha mosso a scrivere continuerà a contare”.

soube que acontecera, com a interferência do presente, da noite em que escreve, na construção daquela imagem do passado: “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada”.<sup>425</sup>

A descida na memória leva Calvino àquela noite, mas a escuridão, a penumbra e o opaco estimulam o esquecimento. Por isso, o escritor reconhece que suas lembranças são incertas, ambíguas, ele já não sabe se a reconstrução daquela noite contou com “dados emprestados do presente”, se a sua lembrança fora encoberta “com a crosta sedimentada dos discursos do depois, que arrumam e explicam tudo segundo a lógica da história passada”,<sup>426</sup> teme já não poder “dizer como as coisas eram de fato, mas somente como acreditávamos vê-las e dizê-las”.<sup>427</sup>

As poucas lembranças engalfinham-se na escuridão daquela noite, da noite em que escreve, e a batalha narrada não é somente entre *partigiani* e *bersaglieri*, mas também entre a memória e o esquecimento, entre *Mnemosyne* e *Letes*, entre o dia e a noite:

A mais eficiente de todas as imagens e comparações do esquecimento vem de um mito dos primeiros tempos gregos (Hesíodo, Píndaro). Nos gregos *Letes* é uma divindade feminina que forma um par contrastante com *Mnemosyne*, deusa da memória e mãe das musas. Segundo a genealogia e teogonia, *Lete* vem da linhagem da Noite (em grego *Nyx*, *Nox* em latim).<sup>428</sup>

Calvino gostaria de fazer raiar luz daquela escuridão, gostaria que esta se tornasse transparente, porém a noite está nele, e o esquecimento aparece como lacuna em seu texto. Na noite em que escreve “Lembrança de uma batalha”, Calvino luta contra *Letes*, filha da Noite e deusa do esquecimento, preenchendo as lacunas e rasgos da memória com sua escrita, pensamento e imaginação. “É a partir desses deslizes entre a memória e o esquecimento que vai sendo escrita a lembrança da batalha, e os lapsos dessa memória ‘incerta e fervilhante de sombras’, sua ‘rede furada’, seus ‘rasgos’ reclamam a imaginação para serem preenchidos”.<sup>429</sup>

O texto de Calvino, classificado de “*ricordo-racconto*” por Claudio Milanini, é, de fato, um texto memorialístico ficcional, ou uma ficção memorialística, pois, diante dos esquecimentos da guerra *partigiana*, só resta a Calvino imaginar. Por isso, o escritor

<sup>425</sup> HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 71.

<sup>426</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 71.

<sup>427</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 72.

<sup>428</sup> WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 24.

<sup>429</sup> MOREIRA. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*, p. 167.

denomina a sua memória de “a memória da imaginação”, porque traz à tona “coisas que imaginava naquele tempo”.<sup>430</sup>

Finalmente amanhece depois da morte de Cardù, mas as lembranças não vêm com o dia, elas não se tornam mais nítidas em razão da iluminação diurna, como pensara o nosso escritor. Barafustando no esquecimento, a escrita permite a Calvino colocar um pouco de ordem naquelas imagens, que já não sabe se são frutos da memória, do esquecimento ou da imaginação, que atulham a lembrança toda.

A lembrança/esquecimento da batalha permitiu a Calvino sobreviver, abdicando dessa memória num momento em que não conseguiria lidar com os efeitos de um acontecimento traumático, para recuperá-la somente quando tivesse superado o seu tempo de luto. Mas há, ainda, um outro tipo de sobrevivência reivindicado em “Lembrança de uma batalha”: a sobrevivência da memória, desta que vai sendo desenterrada ao longo da própria narrativa, a memória que havia sido recalçada por quase trinta anos, mas que retorna, que sobrevive, para chegar até as gerações posteriores. Dois tipos de sobrevivência, portanto, a do homem e a de sua memória.

Walter Benjamin, em “A tarefa do tradutor”, ajuda-nos a pensar melhor sobre o conceito de sobrevivência (*Nachleben*) ao refletir sobre a relação entre a tradução e o original. Afirmando que há entre eles uma “conexão de vida”,<sup>431</sup> o filósofo alemão considera que a tradução seja uma forma de sobrevivência do original, que se desdobra e continua na tradução, rompendo, assim, com a noção de fidelidade. O conceito de vida (*Leben*) indica, portanto, que “tudo aquilo que possui história”<sup>432</sup> e, por sua vez, vida, está em constante renovação e transformação, assim como a tradução, assim como a memória: “Pois a tradução é posterior ao original e assinala [...] o estágio de sua pervivência [*Fortleben*]”.<sup>433</sup>

O fato de a tradução “não deriva[r] tanto de sua vida quanto de sua ‘sobrevivência’ [*Überleben*]”<sup>434</sup> diz da continuação da vida do original na forma traduzida, “pois na sua pervivência [*Fortleben*] (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação

---

<sup>430</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 75.

<sup>431</sup> BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”. In: HEIDERMANN (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, p. 207.

<sup>432</sup> BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”. In: HEIDERMANN (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, p. 207.

<sup>433</sup> BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”. In: HEIDERMANN (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, p. 207.

<sup>434</sup> BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”. In: HEIDERMANN (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, p. 207.

de tudo aquilo que vive), o original se modifica”.<sup>435</sup> Para refletir sobre a sobrevivência, Benjamin utiliza três palavras – *Nachleben*,<sup>436</sup> *Überleben*, *Fortleben* –, integrando ao discurso da vida e de sua sobrevivida certas nuances, que implicam num afastamento e ausência (do original, da memória) e de seu sucessivo retorno (na tradução, no testemunho).

Tal como o jogo do neto de Freud, descrito em “Além do princípio do prazer”, quando a criança lançava um carretel para longe de sua vista e emitia um som que se assemelhava à palavra alemã *Fort* (cujo sentido remonta à ideia de afastamento) e depois puxava a linha para reencontrar o objeto perdido, pronunciando um vocábulo como *da* (no sentido de aproximação), também a sobrevivência diz desse movimento de perda, esquecimento, quase-morte e reencontro, renascimento, continuidade.

O discurso da vida integra, pois, o seu oposto – muitas são as passagens da memória mortas, seus rasgos e lacunas são enormes –, mas algo resiste à morte: há vida após a morte, há sobrevivida, que culmina em sua repetição. A sobrevivência diz ainda de uma compulsão à repetição: o neto de Freud revivia a perda da mãe pela brincadeira do *Fort-da*, enquanto Calvino repetiu a situação traumática provocada pela experiência da guerra quando decidiu narrá-la.

O tempo da sobrevivência, o tempo da memória é, portanto, próprio do sintoma: por não conseguir se lembrar completamente, por não conseguir relatar o momento da morte de Cardù, somente os acontecimentos sucessivos, Calvino recalca essa lembrança, porém restos dessa memória sobrevivem ao esquecimento e retornam, dando continuidade àquele episódio. Esses restos, rasgos e traços da memória sobrevivem, isto é, são flexíveis, não estão mortos, por isso, a lembrança da batalha vai adquirindo novas nuances, conforme a imaginação do autor, pois em toda sobrevivência, e na sobrevivência da lembrança não seria diferente, algo retorna renovado, transformado.

Reparições da mesma lembrança no contínuo do tempo, novamente o retorno do recalçado: aqueles dias frios da guerra *partigiana* voltariam, assim, a assombrar Calvino. Se o texto “Lembrança de uma batalha” foi publicado pela primeira vez no *Corriere della Sera* no

---

<sup>435</sup> BENJAMIN. “A tarefa do tradutor”. In: HEIDERMAN (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, p. 211.

<sup>436</sup> O termo *Nachleben* foi utilizado por Aby Warburg, para quem a história da arte sempre recomeça, sobrevive, preservando-se nas formas artísticas vindouras. Contra a ideia de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, Warburg constata a reparição das imagens, seus retornos frequentes e inesperados, sua sobrevivência, e não seu renascimento (cf. DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p. 24-25), como um fantasma. *Nachleben* seria, assim, a permanência após a morte, que pode ser algo recalçado que continua “assombrando” as pessoas de alguma forma, como a ideia folclórica do fantasma que fica ou retorna após uma morte “mal resolvida” (retorno este que também é sinalizado pelo termo francês *revenant*). A *Pathosformel* de Warburg seria a materialização do *Nachleben*.

dia 25 de abril de 1974, dia da comemoração da Resistência e Libertação da Itália do domínio fascista, onze anos depois, mais especificamente no dia 23 de abril de 1985, aquelas imagens do fim da guerra, antes da Libertação, voltariam a assombrar o nosso escritor em “Tante storie che abbiamo dimenticato”, texto que, conforme confessa Calvino, “estou esforçando-me para escrevê-lo”.<sup>437</sup>

É necessário esforço para recordar, esforço para escrever, porque também fazem parte da história da Resistência a memória familiar, a vida privada e, remexer em lembranças tão íntimas, faz com que Calvino hesite em sua narração. Suas primeiras lembranças são de sua família, com o pensamento em seus pais,<sup>438</sup> que haviam sido reféns dos SS, cujo destino, naquele momento, antes da Libertação, ainda era desconhecido para os filhos, assim como os pais “não sabiam se seus filhos estavam vivos ou mortos”.<sup>439</sup> Calvino afirma que as autoridades alemãs usavam como tática prender os pais dos jovens como reféns para forçá-los ao recrutamento, assim “Quem viveu sob essa chantagem carrega a sua ferida para sempre, seja aqueles que, para não colocar os familiares em risco, aceitaram vestir uma farda contrária aos seus ideais, seja aqueles que foram para o mato, mesmo sabendo que arriscariam a vida dos próprios pais”.<sup>440</sup>

Calvino escolheu a segunda opção, aceitou juntar-se à causa *partigiana*, estimulado pela própria mãe, por isso teme, ao desenterrar sua memória, “não reconhecer mais ninguém, [...], como em uma viagem entre os mortos”.<sup>441</sup> Reevocar a história da Resistência italiana é submeter-se a essa trágica “viagem”, e aceitar percorrer o fio da memória significa deparar-se com as Moiras<sup>442</sup> e com a própria morte, ambas incrustadas na própria palavra *memória*.<sup>443</sup>

---

<sup>437</sup> CALVINO. “Tante storie che abbiamo dimenticato”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2912. No original: “sto sforzandomi di scrivere”.

<sup>438</sup> Ao relatar a prisão de seus pais, Calvino enaltece, particularmente, a coragem de sua mãe: “Não posso aqui deixar de lembrar [...] o lugar que minha mãe teve na experiência desses meses, com seu exemplo de tenacidade e coragem numa Resistência concebida como justiça natural e virtude familiar, ao exortar os dois filhos a participar da luta armada, e com seu comportamento digno e firme diante das SS e dos militares, assim como na longa detenção como refém e quando a brigada fascista, por três vezes, fingiu fuzilar meu pai diante dos olhos dela.”. CALVINO. “Autobiografia política juvenil”. In: *Eremita em Paris*, p. 158-159.

<sup>439</sup> CALVINO. “O meu 25 de abril de 1945”. In: *Eremita em Paris*, p. 194.

<sup>440</sup> CALVINO. “Tante storie che abbiamo dimenticato”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2913. No original: “Chi ha vissuto questo ricatto ne porta la ferita per sempre, sia quelli che per non fare correre rischi ai familiari hanno accettato di vestire una divisa contraria ai loro ideali, sia quelli che sono andati alla macchia pur sapendo di giocarsi la vita dei propri genitori”.

<sup>441</sup> CALVINO. “Tante storie che abbiamo dimenticato”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2913. No original: “non riconoscere più nessuno [...], come in un viaggio tra i morti”.

<sup>442</sup> As moiras, também chamadas de Parcas, determinavam, na mitologia grega, o destino dos homens e dos deuses.

<sup>443</sup> Em “Recordar: una palabra clave”, Lisa Block explica o motivo pelo qual opta pelo verbo “recordar” (lat. *cor, cordis*), que se relaciona com o coração e as cordas de um instrumento, em detrimento do substantivo “memória”. Block cita Victor Hugo, para quem há em *mémoire* as Moiras, o destino, a fatalidade, assim como a

Calvino teme que revistar suas lembranças da guerra *partigiana* “possa levá-lo a um lugar onde as figuras não tenham rosto, e os corpos sejam sombras indisponíveis ao abraço”, imagem que o induz “a sentir que entre esses espectros sem registro há o seu próprio”.<sup>444</sup>

Por isso é um trabalho árduo para o escritor travar uma luta contra o esquecimento e desenterrar suas lembranças, pois sabe que se deparará com a Górgona, com a imagem da morte, que lhe petrificará. Ao mesmo tempo, porém, sabe que, se a Resistência custou muitas vidas – “tantos mortos silenciosos não menos exemplares e dos quais ninguém mais se lembra” –,<sup>445</sup> aquela luta, além de reconhecer os mortos, tirando-os do anonimato, dava um sentido àquela consternação:

[...] éramos muitos – uma parte importante da população da Itália ocupada – a sentir o dever de fazer o impossível para que a Libertação não fosse somente alguma coisa com que os Aliados nos presenteavam, mas algo, em alguma medida, feito por nós. E assim sucedeu; a Resistência italiana, mesmo que mais breve do que a de outros países, era de uma amplitude extraordinária; custou muitas vidas e muitas lacerações, mas a Europa era já um imenso massacre e não nos restava mais nada que procurar dar um sentido aos nossos sofrimentos.<sup>446</sup>

Último texto de Calvino sobre o período da guerra *partigiana*, “Tante storie che abbiamo dimenticato” revela, já pelo título, o embate que Calvino travava entre lembrar e esquecer: a culpa por já ter esquecido tantas histórias, o medo de recordar e abrir uma ferida já cicatrizada. Como suas lembranças eram poucas, o escritor lígure, à época da escrita de “Lembrança de uma batalha”, não sabia se estava “destruindo ou salvando o passado”.<sup>447</sup> Entendimento que só lhe chegará com o correr dos anos, quando, em seu último texto sobre a Resistência, ao comemorar o 25 de abril de 1985, constata que recuperar todo o passado é um objetivo ilusório e que todo exercício memorialístico é condicionado pelos limites da memória e do esquecimento. Por isso, Calvino reconhece que a escrita, sedimentando as

---

referência à morte, *mort*, em francês. Cf. BLOCK. “Recordar: una palabra clave”. In: CORNELSEN; VIEIRA; SELIGMANN-SILVA (org.). *Imagem e Memória*, p. 23-24.

<sup>444</sup> SCHILIRÒ. *Le memorie difficili*, p. 109. No original: “possa portarlo in un paese dove le figure non hanno volto, e i corpi sono ombre indisponibili all’abbraccio, e lo induca a sentire che tra questi spettri senza anagrafe c’è anche il proprio”.

<sup>445</sup> CALVINO. “Tante storie che abbiamo dimenticato”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2914. No original: “tante morti silenziose non meno esemplari di altre e di cui nessuno si è più ricordato”.

<sup>446</sup> CALVINO. “Tante storie che abbiamo dimenticato”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2916-2917. No original: “[...] eravamo in molti – una parte importante della popolazione dell’Italia occupata – a sentire il dovere di fare il possibile perché la liberazione non fosse solo qualcosa che gli Alleati ci portavano in regalo, ma qualcosa in qualche misura fatta da noi. E così è avvenuto; la Resistenza italiana, anche se più breve di quella d’altri paesi, è stata d’un’ampiezza straordinaria; è costata certo molte vite e molte lacerazioni, ma l’Europa era già un immenso massacro e non ci restava che cercare di dare un senso alle nostre sofferenze”.

<sup>447</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 72.

memórias coletivas e individuais, permitiu sua sobrevivência e a sobrevivência de suas memórias:

Há uma camada profunda da consciência de uma sociedade onde a memória das feridas, a capacidade de resistência e a recusa do insuportável, as alergias, as adaptabilidades, as constantes de tendências duradouras, as capacidades de equilíbrio e de recuperação, o sentido do que é falso e do que é verdadeiro se depositam lentamente. É esse o fundo que se sedimenta e que permanece, enquanto todo o resto fará o seu ciclo e terminará em pó.<sup>448</sup>

Ao final, o destino de toda vida biológica é ruir em pó, encerrando o seu ciclo, mas a memória, depositada e sedimentada pela escrita, é só o que permanece, por isso a lembrança da guerra *partigiana* levou Calvino a escrever.

### 3.2 Lembrar para escrever

*La Resistenza mi ha messo al mondo, anche come scrittore.*  
Italo Calvino

Como a maioria dos escritores do pós-guerra, também Calvino estreia na carreira de escritor com um romance sobre o cenário histórico de então, retratando a Resistência italiana ao fascismo: trata-se de *A trilha dos ninhos de aranha*, publicado em 1947, cujo tom respeita o clima geral daquela época. “Quem começou a escrever se viu, então, tratando da mesma matéria”:<sup>449</sup> tinham vivido a guerra e estavam cheios de histórias para contar. Ao menos, sentiam-se assim os mais jovens, aqueles que se juntaram aos *partigiani* quando a Segunda Guerra estava por findar, aqueles que não se sentiam “esmagados, vencidos, ‘queimados’” por ela, mas que eram “impelidos pela força propulsora da luta recém-concluída, exclusivos depositários da sua herança”.<sup>450</sup>

A “vontade incontrolada de contar”<sup>451</sup> do jovem escritor estava em sua ânsia de expressar “o áspero sabor da vida do qual acabávamos de tomar conhecimento”.<sup>452</sup> Entretanto, toda essa vontade de contar e de se expressar não revelava “o segredo de como se escrevia

<sup>448</sup> CALVINO. “Tante storie che abbiamo dimenticato”. In: *Saggi*, vol. 2, p. 2919. No original: “C’è uno strato profondo della coscienza d’una società dove si depositano lentamente la memoria delle ferite, la capacità di sopportazione e il rifiuto dell’insopportabile, le allergie, le adattabilità, le costanti tendenziali di lunga durata, le capacità d’equilibrio e di ripresa, il senso di cos’è fasullo e di cos’è vero. È quello il fondo che si sedimenta e che rimane, mentre tutto il resto farà il suo ciclo e andrà in polvere”.

<sup>449</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 6. Vale destacar que o prefácio do livro *A trilha dos ninhos de aranha* foi escrito apenas quando da publicação da segunda edição da obra, em 1964, quando já havia passado o momento que Calvino menciona.

<sup>450</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 5.

<sup>451</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 6.

<sup>452</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 7.



então”,<sup>453</sup> pois se “os elementos extraliterários estavam ali tão sólidos e indiscutíveis que pareciam um dado natural; o problema todo nos parecia ser de poética, como transformar em obra literária aquele mundo que para nós era *o mundo*”.<sup>454</sup>

Afinal, como escrever sobre a guerra? Como traduzir em palavras imagens cruéis, violentas, insuportáveis? Cenas de fome e frio, de morte e miséria? Seriam os mais jovens capazes, por terem vivido menos tempo de guerra, de narrar? Jovens que, como Calvino, viviam suas vidas burguesas com ideias contrárias à ideologia fascista, mas que, antes de 1943, não consideravam a possibilidade de um comportamento prático, coerente com suas convicções, de pegar em armas e lutar. Como escrever, portanto, depois da guerra? Como as mãos poderiam ser usadas para a escrita depois de terem manuseado armas?

Antes de me juntar aos *partigiani*, tinha sido um jovem burguês que sempre vivera em família; meu tranquilo antifascismo era, acima de tudo, oposição ao culto da força guerreira, uma questão de estilo, de *sense of humour*, e de repente a coerência com minhas opiniões levava-me ao centro da violência *partigiana*, a medir-me com aquele parâmetro. Foi um trauma, o primeiro...<sup>455</sup>

Esse sentimento paradoxal, daquele que entra na guerra por sabê-la justa, mas que também se angustia por ter tido que sacar uma arma contra alguém, símbolo máximo de violência, acomete Calvino, o qual, para escrever sobre a Resistência *partigiana*, inspira-se, sim, como os demais, em seus companheiros de batalha, modificando, porém, o modo de representar a figura humana, com “traços exacerbados e grotescos, caretas contorcidas, obscuros dramas visceral-coletivos”.<sup>456</sup> Calvino, ciente da possibilidade de sucumbir caso enfrentasse o tema da guerra, decide, então, que “o enfrentaria, sim, mas de esguelha”, com “uma história que ficasse à margem da guerra *partigiana*, de seus heroísmos e sacrifícios, mas que ao mesmo tempo transmitisse suas cores, o gosto áspero, o ritmo...”.<sup>457</sup>

À época de *A trilha dos ninhos de aranha*, Calvino sabia que só assim poderia escrever, indo de encontro à “cultura de esquerda”, que pedia um “herói positivo”, cuja imagem, mitificada, dos *partigiani* seria a de revolucionários e heróis, e entregando-lhe um romance sobre os piores *partigiani* possíveis, “sujeitos um tanto tortos”.<sup>458</sup> No entanto, ao refletir sobre *A trilha*, o primeiro livro que escreveu, no prefácio de sua segunda edição, datado de 1964, o escritor confessa sentir um mal-estar ao relê-lo, por lidar com emoções tão

<sup>453</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 6.

<sup>454</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 7. Grifo do autor.

<sup>455</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 19.

<sup>456</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 10.

<sup>457</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 12.

<sup>458</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 13.

maiores do que ele, que envolveram todos os seus contemporâneos, e não ter sabido ser fiel a elas. Ao deformar os rostos daqueles companheiros com quem lutara a guerra *partigiana*, acreditando serem autênticos “os motivos de polêmica, os adversários a derrotar, a poética a sustentar”,<sup>459</sup> Calvino sente remorso:

Era assim que eu pensava, e com essa fúria polêmica me lançava a escrever e a decompor os traços do rosto e da índole de pessoas que tivera por caríssimos companheiros, com quem, por meses e meses, dividira a marmitta de castanhas e o risco da morte, por cuja sorte tremera, cuja indiferença ao deixar para trás qualquer vínculo e o modo de viver desligado de egoísmos eu tinha admirado, e de quem fazia máscaras contraídas por perpétuas caretas, caracterizações grotescas, condensava turvos claros-escuros – os que na minha ingenuidade juvenil imaginava fossem turvos claros-escuros – em suas histórias... Para depois sentir um remorso que me acompanhou anos a fio...<sup>460</sup>

Quase vinte anos depois da publicação de seu primeiro romance, Calvino confessa sentir remorso pela atitude adotada com relação aos companheiros, ao passado e aos mortos do passado. Se à época da escrita de *A trilha dos ninhos de aranha* pareceu-lhe uma grande descoberta decompor os traços e a índole de “caríssimos companheiros”, reler seu primeiro romance revela-lhe sua ingenuidade naquele momento, seu despreparo, talvez, para honrar a própria história que vivera. Por isso o tom de arrependimento que impera no prefácio à segunda edição de seu livro, o primeiro que escrevera.

Se a Resistência colocou Calvino no mundo, seu primeiro romance, *A trilha dos ninhos de aranha*, embora o autor parecesse lamentar sua estratégia narrativa, o transformou em escritor. Naquele momento, quando tudo ainda era bastante recente, Calvino sentia a premência em escrever o verdadeiro romance sobre a Resistência *partigiana*; naquele momento, ele escreve para fazer parte de uma geração literária, por isso à sua experiência acresciam as experiências dos outros. No entanto, ao escrever *A trilha*, assim à queima-roupa, sobretudo quando o assunto é “uma daquelas experiências com ‘tantas coisas para contar’”, ou seja, a guerra, “o primeiro livro logo se torna um diafragma entre você e a experiência, corta os fios que ligam você aos fatos, queima o tesouro da memória”.<sup>461</sup>

Talvez, por isso, o tom de lamento e arrependimento assombre o prefácio da segunda edição desse romance, pois, ao escrevê-lo, Calvino teria gastado sua memória com histórias transfiguradas, que não eram nem mesmo as suas, levando-o a corrigir-se anos depois com o conto “Lembrança de uma batalha” que, como vimos, foi escrito para honrar os mortos, para

<sup>459</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 15.

<sup>460</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 14-15.

<sup>461</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 24.

salvar o passado. O escritor italiano desabafa, portanto, que “o primeiro livro, melhor seria nunca tê-lo escrito”<sup>462</sup> (lamento, no entanto, que não o impediu de publicar uma segunda edição acrescida de prefácio inédito), como se já constataste as lacunas de sua memória, seus rasgos, suas perdas, sofridas pela violência imposta pela escrita do primeiro romance:

Dessa violência que você lhe fez ao escrever, a memória nunca mais se recobrará: as imagens privilegiadas vão permanecer queimadas pela promoção precoce a temas literários, ao passo que as imagens que você quis guardar, talvez com a intenção secreta de utilizá-las em futuras obras, definharão, porque ficaram de fora da integridade natural da memória fluida e viva.<sup>463</sup>

As páginas escritas do primeiro livro sepultariam, assim, as memórias de Calvino; páginas que não lhe ajudam a se lembrar da experiência *partigiana*, pelo contrário, aumentam-lhe o esquecimento. A escrita do primeiro romance culminaria, pois, num processo de luto: finalizado o livro, o trauma teria sido superado e, portanto, aquelas lembranças, esquecidas. Para Calvino, cada experiência genuína, “que é a memória mais a ferida que ela lhe deixou, mais a mudança que produziu em você e que o transformou”,<sup>464</sup> só seria comunicável em uma única obra; quando usada, ela definharia. Por isso, o primeiro livro escrito por Calvino adverte-o de tudo aquilo que fora destruído quando seus pensamentos passaram ao ato, através da escrita; todas as possibilidades que poderiam ter sido exploradas se elas não tivessem sido descartadas em detrimento de uma única forma realizada:

Assim olho para trás, para aquela temporada que a mim se apresentou repleta de imagens e significados: a guerra *partigiana*, os meses que contaram como anos e dos quais, por toda a vida, deveria ser possível continuar puxando rostos e advertências e paisagens e pensamentos e episódios e palavras e emoções: e tudo é distante e nebuloso, e as páginas escritas estão ali em descarada segurança, que bem sei ser enganadora, as páginas escritas já polemizando com uma memória que ainda era um fato presente, maciço, que parecia estável, que havia se dado de uma vez por todas, a *experiência* – que já não me adiantam, precisaria de todo o resto, justamente daquilo que não está lá. Um livro escrito nunca me consolará daquilo que destruí ao escrevê-lo: aquela experiência que, guardada por todos os anos da minha vida, talvez tivesse me servido para escrever o último livro e me bastou apenas para escrever o primeiro.<sup>465</sup>

Quem escreve conforma-se com o malogro, fadando ao fracasso também a memória por confiá-la em letras mortas. Mas, por sorte, escrever não é apenas uma preocupação literária, assim como não é apenas uma representação da vida; escrever é “também *outra*

<sup>462</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 23.

<sup>463</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 24.

<sup>464</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 24.

<sup>465</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 25. Grifo do autor.

*coisa*”.<sup>466</sup> Apropriamo-nos, assim, das palavras de Jeanne Marie Gagnebin, ao relatar um dos motivos pelos quais escreve, palavras que nos parecem pertinentes para o caso de Calvino, pois também ele, terminada a guerra, parece querer se livrar daquele passado para que pudesse continuar a viver: “Escrevo também para enterrar talvez meu próprio passado, para lembrá-lo e, ao mesmo tempo, dele me livrar. Escrevo então para poder viver no presente”.<sup>467</sup> A imortalidade da palavra garante-lhe, assim, uma sobrevida.

Convidado a responder uma enquete organizada pelo jornal parisiense *Libération*, Calvino enfrenta a sensação de aniquilamento que a pergunta “*Pourquoi écrivez-vous?*” (“*Perché scrivete?*”, “Por que vocês escrevem?”) inspirou-lhe: “o que eu poderia dizer, já que escrever sempre me custa um grande esforço, é uma violência contra mim e não me diverte nem um pouco?”.<sup>468</sup> Diante dessa reflexão sobre o próprio ofício, o escritor prova alguns sentimentos negativos, certa angústia, certo desgosto, afinal essa pergunta direciona-o, inevitavelmente, ao início de sua carreira, no pós-guerra, quando tudo começara.

A uma questão demasiadamente vasta, os escritores que a responderam muniram-se de defesas, por isso Calvino, antes mesmo de respondê-la, pensou na pergunta contrária, em seu avesso: sabia que não escrevia por vocação pedagógica, nem para melhorar o mundo e muito menos para divulgar suas próprias ideias.<sup>469</sup> Descartadas essas possibilidades de respostas, o escritor divide entre três as motivações que o levaram a escrever, classificação oriunda de uma mente organizada e sistemática, sendo a primeira delas paradigmática para entendermos o motivo pelo qual Calvino tornou-se escritor. Diante da pergunta “Por que escrevo?”, ele respondeu:

Porque estou insatisfeito com o que já escrevi e gostaria de corrigi-lo de alguma maneira, de completá-lo, propor uma alternativa. Nesse sentido, não houve uma “primeira vez” em que me pus a escrever. Escrever sempre foi tentar apagar alguma coisa já escrita e pôr no lugar dela algo que ainda não sei se vou conseguir escrever.<sup>470</sup>

A Resistência *partigiana* indicou a Calvino uma profissão, ao direcioná-lo à escrita de *A trilha dos ninhos de aranha*, mas ele continuaria a exercer o ofício de escritor por causa de uma incessante insatisfação com o que já escrevera, inconsolável por tudo que destruiu ao escrever um único livro, por isso continuaria a escrever, em busca de completar e prosseguir

<sup>466</sup> CALVINO. “Prefácio à segunda edição”. In: *A trilha dos ninhos de aranha*, p. 18.

<sup>467</sup> GAGNEBIN. *Limiar, aura e rememoração*, p. 30.

<sup>468</sup> CALVINO. “Por que vocês escrevem?”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 131.

<sup>469</sup> Cf. CALVINO. “Por que vocês escrevem?”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 131.

<sup>470</sup> CALVINO. “Por que vocês escrevem?”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 131.

um projeto. Uma obra de Calvino não alcançaria nunca o seu fim, o seu acabamento, pois que sempre remeteria a um outro livro, o qual, por sua vez, daria continuidade ao anterior, num processo ininterrupto de completar-se, corrigir-se e desdobrar-se.

Assim como o destino de Calvino como escritor foi traçado, de certa forma, pela guerra, também outro *partigiano* encontraria na escrita um segundo ofício, não por escolha, mas por obrigação. Primo Levi, judeu nascido em Turim, se uniu aos *partigiani* em 1942, mesmo ano de sua prisão, quando foi delatado. Em 1944 foi transferido a Auschwitz, cuja inscrição em seu portão – *Arbeit macht frei* (O trabalho liberta)<sup>471</sup> – agourava, ironicamente, um dos motivos de sua sobrevivência: o trabalho, se não o libertou, o salvou, já que sua formação em Química se mostrou útil para os propósitos nazistas. Depois, sobreviveu por estar doente, quando os alemães abandonaram o campo de concentração, deixando para trás os enfermos. Depois da Libertação, Levi sente-se no dever moral de testemunhar, por isso escreve, pois sabe que sobreviveu para poder contar:

[...] logo depois de ter voltado do campo de concentração, também eu me comportava precisamente assim. Sentia uma necessidade irrefreável de contar a minha história a todo mundo!... Toda ocasião era boa para contar a todos a minha história: ao diretor da fábrica, assim como ao operário, mesmo que eles tivessem outras coisas para fazer. [...]. Depois comecei a escrever à máquina durante a noite... Todas as noites escrevia, e isso acabava sendo considerado uma coisa ainda mais louca!<sup>472</sup>

Destinos ligados pela escrita: o exórdio no percurso literário de Calvino e Levi coincide, pois no mesmo ano de *A trilha dos ninhos de aranha* publicava-se também *Se questo è un uomo* (*É isto um homem?*), de Primo Levi.<sup>473</sup> Mas, diferentemente de Calvino, Levi não se sente escritor, pelo menos não no início, enquanto conciliava a escrita ao trabalho no laboratório: escreve tão somente para testemunhar, mas o seu ofício primeiro continuava sendo o de químico, conforme ele afirma: “O meu destino, ajudado pelas minhas escolhas, me

<sup>471</sup> Ao chegar em Auschwitz, logo após descer do caminhão que transportou os prisioneiros, Levi leu a inscrição no portão, em seguida, ao ser deixado, juntamente com os outros, em uma sala ampla, escutou um zumbido de água. Estava morto de sede, não se hidratava havia quatro dias, mas aquela água, “morna, adocicada, com cheiro de pântano” (LEVI. *É isto um homem?*, p. 20), era impossível beber. Levi, então, compreendeu: “Isto é o inferno” (LEVI. *É isto um homem?*, p. 20). O inferno de Auschwitz transporta-nos, assim, ao inferno de Dante. Quando os personagens Dante e Virgílio adentram o inferno, também eles encontram uma longa inscrição em seu portão, da qual reproduzimos somente o último verso: “Deixai toda esperança, ó vós que entráis” (ALIGHIERI. *A Divina Comédia*, p. 37).

<sup>472</sup> LEVI apud AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 26.

<sup>473</sup> Rejeitado pela Einaudi, o livro *É isto um homem?* só foi publicado pela casa editora mais importante de Turim em 1958, acrescido de uma resenha de Calvino, que o considerava o livro da resistência. Curioso observar que, embora Calvino e Levi pretendessem narrar a experiência vivida na guerra, o escritor lígure não obteve êxito em seu propósito, pois foi buscar inspiração na fábula popular.

manteve distante das multidões: muito químico, e químico por muito tempo, para sentir-me um autêntico homem das letras”.<sup>474</sup>

No entanto, suas incursões *nei mestieri altrui* leva Levi a se aposentar como químico em 1975, para exercer exclusivamente o trabalho de escritor. Ele observa que, se o ofício de químico, durante sua prisão em Auschwitz, salvou-lhe a vida, esse não foi o único benefício de seu primeiro ofício, que lhe ajudou, inclusive, a exercer o segundo ofício, *il mestiere di scrivere*:

Há outros benefícios, outros dons que o químico oferece ao escritor. O hábito de penetrar a matéria, de querer saber sua composição e estrutura, de prever sua propriedade e seu comportamento, leva a um *insight*, a um hábito mental de consistência e concisão, ao desejo constante de não permanecer na superfície das coisas. A química é a arte de separar, pesar e distinguir: são três exercícios úteis também a quem se prepara para descrever fatos ou dar corpo à própria fantasia.<sup>475</sup>

Como homens interessados também pela ciência,<sup>476</sup> Calvino e Levi, este em razão da profissão que exercia, enquanto aquele pela sua rigorosa formação familiar, permitiam uma constante invasão entre os campos dos saberes, levando para o território da literatura um hábito mental. Sabiam que penetrar a matéria-prima do escritor – a experiência e a linguagem – requeria uma profunda análise de sua composição, de sua estrutura. No entanto, quando se depara com a necessidade de escrever, Levi possuía somente uma das qualidades fundamentais para a escrita, a experiência. Se ele havia vivido uma experiência extrema, se muitas eram as coisas que tinha para contar, restava-lhe afinar essas emoções, suas matérias narrativas, à linguagem:

[...] escrever é um “produto”, uma transformação: quem escreve transforma as próprias experiências de maneira que elas se tornem acessíveis e bem-vindas ao “cliente” que as lerá. As experiências (num sentido amplo: experiências de vida) são portanto uma matéria-prima: o escritor que não as possui trabalha no vazio, acredita escrever mas escreve páginas vazias. Ora, as coisas que vi, experimentei e fiz em minha vivência anterior são hoje, para mim como escritor, uma fonte preciosa de matéria-prima, de acontecimentos a ser contados, e não apenas acontecimentos: também de emoções fundamentais que surgem ao misturar-se com a matéria (que é um juiz imparcial, impassível, mas duríssimo: se você erra, ele o pune sem piedade), a vitória, a derrota.<sup>477</sup>

<sup>474</sup> LEVI. “Prefazione”. In: *L'altrui mestiere*, p. V. No original: “Il mio destino, aiutato dalle mie scelte, mi ha tenuto lontano dagli assembramenti: troppo chimico, e chimico per troppo tempo, per sentirmi un autentico uomo di lettere”.

<sup>475</sup> LEVI. “Ex-químico”. In: *O ofício alheio*, p. 12.

<sup>476</sup> Sobre a relação entre Calvino e a ciência, direciono o leitor interessado à tese *Literatura e Ciência em Italo Calvino: o mito Qfwfq*, de Vanina Carrara Sigrist.

<sup>477</sup> LEVI. “Ex-químico”. In: *O ofício alheio*, p. 11-12.

Calvino, por sua vez, mesmo que tivesse vivido uma experiência válida para narrá-la, parece perder o tom, segundo sua própria confissão ao prefácio à segunda edição de *A trilha dos ninhos de aranha*, como se aquela experiência, que deveria render-lhe pensamentos, episódios, palavras e emoções por toda a vida, tivesse sido esgotada naquela única obra. Malgrado seu propósito de escrever o romance da Resistência, por perceber que seu primeiro livro era somente mais um entre a enxurrada de romances sobre a guerra que surgiram naquele contexto, Calvino envereda-se para outros gêneros narrativos, desenvolvendo sua veia fabular e fantástica, conforme havia constatado Cesare Pavese em resenha ao seu primeiro romance.

Como vimos, Calvino retomará a escrita memorialística, especificamente sobre a Segunda Guerra, em outros momentos de seu percurso literário, mas esse tema não foi uma constante em sua obra. Diferentemente de Primo Levi, que, mesmo quando decidiu “ultrapassar as barreiras e experimentar escrever um romance”,<sup>478</sup> não deixou de dizer sobre sua experiência na guerra, como fizera Calvino. Levi percebe, assim, que não poderia jamais deixar de testemunhar, praticando a escrita para sempre falar sobre Auschwitz:

Sou um homem que acredita pouco na poesia e mesmo assim a pratica [...]. Adorno escreveu que depois de Auschwitz não se pode mais fazer poesia, mas minha experiência foi oposta. Na época (1945-46), achei que a poesia seria mais idônea que a prosa para exprimir aquilo que me oprimia. Ao falar em poesia, não penso em nada de lírico. Naqueles anos, eu teria reformulado as palavras de Adorno: depois de Auschwitz não se pode mais fazer poesia, a não ser sobre Auschwitz.<sup>479</sup>

Após Auschwitz nada será como antes: alegar ingenuidade ou desconhecimento ecoa um engodo, falar em nobreza humana soa falso, usar a linguagem lírica é uma difamação à memória dos mortos. Escrever, escrever poesia, depois de Auschwitz é, portanto, uma obrigação moral para Levi: ele deve relatar e difundir o horror vivido para que a história não se repita. Um ato bárbaro seria, por sua vez, silenciar-se, não testemunhar, pois, mesmo diante da irrepresentabilidade da experiência do horror, falar sobre ela é a única alternativa válida; calar-se seria perpetuar a vontade nazista de abolir as provas, os rastros, juntamente com os judeus, apagando-os e excluindo-os de seu passado.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricœur observa que o exercício da memória é o seu uso e que todo uso comporta a possibilidade do abuso. Haveria, assim, uma sutil linha que se deslocaria do esquecimento natural, decorrente de uma memória ferida, para

<sup>478</sup> LEVI. “Escrever um romance”. In: *O ofício alheio*, p. 175.

<sup>479</sup> LEVI *apud* FERRERO. “Nota biográfica”. In: *O ofício alheio*, p. 284.

o esquecimento forçado, imposto pelos detentores de poder. Em *Os afogados e os sobreviventes: quarenta anos depois de Auschwitz*, Primo Levi relata os esforços dos nazistas em destruir a memória dos campos de concentração. Após a derrota de Estalingrado, eles queimaram os arquivos dos campos, explodiram as câmaras de gás e os fornos crematórios de Auschwitz e forçaram os prisioneiros a desenterrarem os cadáveres que haviam sido jogados em valas comuns para serem queimados. Observa, assim, a própria fragilidade da memória: sem os sobreviventes, restaria uma memória desonrosa, mentirosa, falsa. É contra essa memória instrumentalizada e manipulada que o testemunho de Primo Levi adquire força política, mantendo viva a memória dos sem-nome.

Primo Levi impõe-se, portanto, a partir do momento em que volta vivo de Auschwitz, o dever da memória, não pode dar-se ao luxo do esquecimento, por isso sua compulsão pela repetição: teme que uma memória construída, fictícia, manipulada tome o lugar da verdade. E teme também que as pessoas não queiram escutar a verdade. Levi relata, em *É isto um homem?*, um sonho recorrente, não só seu como também de outros prisioneiros. Sonha com o retorno para casa, mas a felicidade de estar entre os seus é substituída pelo desespero ao constatar que, quando lhes narra o horror vivido, eles não o escutam, levantam-se e vão embora.

A angústia de não encontrar uma escuta talvez continuasse a assolar o sobrevivente italiano, que continuava vivo, mesmo quando vários foram os mortos pelos campos de extermínio; ainda vivo, mesmo quando vários de sua geração já não estavam mais presentes. Cansado de estar vivo, cansado de não ser ouvido, Levi desiste de “gritar aos quatro ventos” sua história e se suicida em 1987. O excesso de memória de Levi, sua fixação doentia pelo passado, levou-o a uma incapacidade de viver no presente.

Se Italo Calvino escreveu sobre sua experiência e sobreviveu a ela, a esqueceu, repetindo-a somente de tempos em tempos, Primo Levi não conseguiu jamais superar o dever autoimposto de se lembrar, por mais dolorosa que fosse a lembrança. Narrou tanto sobre os campos de extermínio, sobre Auschwitz, que, a cada vez que escrevia, ele voltava ao seu testemunho e isso fazia retornar o seu sofrimento. A memória excessiva de Levi levou-o, assim, à morte por suicídio.<sup>480</sup>

Escrever para lembrar: essa foi, portanto, a motivação de Primo Levi, que escreve para lembrar aos outros o horror vivido e para que aquelas cenas de violência não se repitam.

---

<sup>480</sup> Não há, porém, um consenso sobre a morte de Primo Levi. Encontrado na entrada de seu prédio, após uma queda do terceiro andar, biógrafos, historiadores e familiares questionam-se se sua morte teria sido um acidente ou um suicídio.



Escreve também para que suas palavras ajudem a “enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados”.<sup>481</sup> Entre escrever (escrever sobre Auschwitz) ou viver, Levi escolheu a primeira opção.

Escrever para esquecer, mas o esquecimento de Calvino não é o da “inexorável destruição”, ele é quem garante a possibilidade de rememoração, “o imemorial recurso”, para usarmos as palavras de Paul Ricœur,<sup>482</sup> ao constatar, com Heidegger, essa ambiguidade do esquecimento. Esquecer-se para poder se lembrar, pela repetição, pela retomada da memória; escrever para realizar o trabalho de luto da memória, da lembrança dolorosa, e, assim, permitir que o pensamento saiba esquecer, por um tempo, para viver o presente.

Levi, um memorioso, aquele que, como Funes, o personagem borgeano, lembra-se demais. Calvino, um desmemoriado, reclamava ter gastado sua memória na escrita d’*A trilha*, de modo que, depois, quando voltou a escrever sobre o tema da guerra *partigiana*, em “Lembrança de uma batalha”, perceberia que já não recordava de quase nada, que muitas eram as lacunas, os rasgos, as passagens faltantes da memória.

Seja para lembrar, seja para esquecer, deve-se, absolutamente, escrever. Este foi o ensinamento de Calvino e Levi, cada qual adotando a escrita a seu modo, mas conscientes de que a escrita perpetua a memória, preservando-a para a posteridade. A dificuldade que parece circundar os escritores italianos toca, portanto, a complexa questão de como escrever o passado, como escrever a história, já que se valem da linguagem, limitada e insuficiente, para dizer o real. Penetrar a história, portanto, para os sobreviventes, equivale a escapar da versão dominante, através de elementos desdenhados: os detritos, os restos.

Eles próprios, entretanto, situavam-se entre os detritos, entre os restos. Em situação de indigência, encontravam-se tanto os prisioneiros dos campos de concentração quanto os *partigiani*, Levi e Calvino entre eles. Em Auschwitz, usava-se o termo “mulçumano” para se referir aos prisioneiros que se encontravam mais mortos do que vivos, descritos por Levi como “um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento”.<sup>483</sup> A dificuldade de se olhar para um mulçumano residia na promessa de que também os outros prisioneiros ficariam iguais a ele. Por isso o

---

<sup>481</sup> GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 47. Jeanne Marie Gagnebin, em “Verdade e memória do passado”, alude para a ambiguidade semântica da palavra grega *sêma* que significa “túmulo” e “signo”. As inscrições funerárias de um túmulo e a palavra “se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte”. GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 45.

<sup>482</sup> Cf. RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 451.

<sup>483</sup> LEVI. *É isto um homem?*, p. 91.

desconforto ao cruzar com um mulçumano, mesmo desconforto que sentiu Calvino ao cruzar com outro destacamento quando de sua batalha em Baiardo. Encontrar com os outros *partigiani* era insuportável, pois era como se estivessem se olhando no espelho: “percebemos barbudos ou imberbes, de cabelos compridos ou tosados, com os furúnculos aparecendo de tanto comer apenas castanhas e batatas meses a fio”.<sup>484</sup>

No entanto, nem Calvino nem Levi encontraram-se entre os muçulmanos, entre os cadáveres vivos formados pela guerra, por isso eles devem, por meio da escrita, “acalmar os mortos que ainda frequentam o presente e oferecer-lhes túmulos escriturários”.<sup>485</sup> Segundo Michel de Certeau, se a história põe em cena uma imensidão de mortos, mortos esquecidos, sem-nome, sem registro, cabe à escrita oferecer-lhes um sepultamento:

Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de um rito de sepultamento; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função simbolizadora; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: “marcar” um passado, é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos.<sup>486</sup>

A escrita, mesmo que não seja suficiente para descrever o passado, é a forma mais justa de dignificá-lo, “acertando as contas”, ainda que minimamente, com os mortos do passado. Por isso, para Michel de Certeau a “escrita não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina”.<sup>487</sup> A escrita, portanto, permitiu a Calvino e Levi sobreviver, e a sobrevivência os permitiu escrever. A palavra gravada na pedra, o epitáfio, garante, se não a imortalidade, a permanência de uma memória, de uma vida. Túmulo dos sem-nome, dos mulçumanos, dos combatentes macilentos e irreconhecíveis, mas também túmulo dos próprios escritores.

Se, por um lado, não há palavras para descrever os acontecimentos vividos por Levi e Calvino, por outro lado são certas palavras que, pelo seu “efeito-Madeleine”, evocam o passado. Uma vez iniciada a escrita, as palavras usadas podem causar lembranças inesperadas. Calvino e Levi foram arrebatados, assim, pela escrita, buscando tornar presente o passado ausente. Mas esse legado escrito não os consolará do que foi perdido: dos mortos que lhes permitiram sobreviver, dos esquecimentos que lhes permitiram se lembrar. Palavras,

<sup>484</sup> CALVINO. “Lembrança de uma batalha”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 70.

<sup>485</sup> CERTEAU. *A escrita da história*, p. 13.

<sup>486</sup> CERTEAU. *A escrita da história*, p. 107.

<sup>487</sup> CERTEAU. *A escrita da história*, p. 108.

entretanto, que permanecem, como rastros, como pedras, como túmulos, onde foram inscritas suas vidas. Quando eles já não estão mais presentes, quando não há mais o “eu” autoral, há, ao menos, a obra, a palavra e seu testemunho.

### 3.3 Lembrar para esquecer

*As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se – disse Polo. – Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco.*

*Italo Calvino*

Questionado por Kublai Khan sobre o motivo pelo qual jamais menciona sobre Veneza, Marco Polo, talvez saudoso de sua terra natal, constata, melancolicamente, o seu medo de perdê-la. Teme esquecê-la caso decida descrevê-la ponto por ponto, sem omitir nenhuma de suas recordações; mas também receia que, descrevendo as outras cidades, já a tenha perdido. Polo encontra-se, assim, numa encruzilhada, cujo problema originário, o do esquecimento, vincula-se ao papel desempenhado pela própria linguagem. Se falar sobre Veneza, corre o risco de, ao tentar relembra-la, fracassar; se omiti-la, se se silenciar, pode ser que, sem inscrever suas lembranças no registro linguístico, esqueça-a.

O esquecimento parece ser, assim, condição inelutável. Tentar fixar a memória com palavras não garante o seu reaparecimento completo, nítido, integral. Constatação amarga feita por Calvino ao perceber que, quando quer se lembrar, ao percorrer o árduo caminho da *anamnésis*, da busca pela memória, não necessariamente reencontrará todas as suas lembranças. Por isso, os textos do escritor lígure sobre sua experiência *partigiana* parecem traçar memórias de seu próprio esquecimento: lembra-se de que se esqueceu de algo, sem saber exatamente o quê.

Quando retorna o desejo de narrar os acontecimentos vividos pela guerra *partigiana*, Calvino percebe que suas lembranças não são vivas, que muitos episódios se apagaram e confessa que jamais teria “imaginado um futuro que lentamente teria descolorido essas lembranças”.<sup>488</sup> Em seu esforço de recordação, impera, portanto, o esquecimento, como declara o escritor em carta a Anna Secchi Porta de 21 de junho de 1974:

Somente agora que passei dos cinquenta anos que voltou o desejo de narrar aquela época seguindo fielmente as lembranças. Mas muitos fatos se apagaram, muitos

<sup>488</sup> CALVINO. “O meu 25 de abril de 1945”. In: *Eremita em Paris*, p. 194.

rostos se sobrepõem e se apagam na memória; enquanto, quando tinha a memória fresca, as coisas que escrevi do ambiente *partigliano* eram desfiguradas, como personagens imaginários ou quase, e agora não servem a essa minha necessidade de precisão.<sup>489</sup>

A maturidade leva a Calvino o desejo de rememorar, talvez consciente de que, se não forem registradas, suas lembranças morrerão com ele. No entanto, seu desejo de voltar a narrar aquela época esmaece-se: frente ao esquecimento, o autor lígure para de escrever sobre esse assunto: “Também eu voltei a escrever sobre outrora, mas sentir a memória desaparecer, – isto é, não conseguir nutrir a memória emotiva sempre vivíssima, com suas particularidades visivas precisas, – em suma o medo de cair no genérico – me fez parar”.<sup>490</sup>

O esquecimento é visto com certa frustração pelo escritor italiano. Lamenta as lembranças que se esvaíram, receia as generalidades. Contra essa imagem negativa que caracteriza o esquecimento por apagar os rastros, Paul Ricœur contrasta-o a um outro tipo de esquecimento – o esquecimento de reserva –, aquele que não apaga as lembranças, mas as armazena no inconsciente:

A título de que, então, a sobrevivência da lembrança teria valor de esquecimento? Ora, precisamente em nome da impotência, da inconsciência, da existência, reconhecidas na lembrança na condição do “virtual”. Portanto, não é mais o esquecimento que a materialidade põe em nós, o esquecimento por apagamento dos rastros, mas o esquecimento por assim dizer de reserva ou de recurso. O esquecimento designa então o caráter *despercebido* da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência.<sup>491</sup>

Para Ricœur, o esquecimento implica em uma ambiguidade, “a dupla valência da destruição e da perseverança”,<sup>492</sup> já que nem tudo que acreditávamos perdido apagou-se de fato, e pode, portanto, retornar. As lembranças podem passar *despercebidas* pelo consciente, levando-nos a crer que foram esquecidas, mas esse esquecimento temporário pode ser superado pelo seu reaparecimento, pela sua sobrevivência.

O fato de Calvino afirmar que seu desejo de recuperar suas memórias intensificou-se após passar dos 50 anos de idade revela que, com a experiência do envelhecimento e a

<sup>489</sup> CALVINO. *Lettere 1940-1985*, p. 1244-1245. No original: “È solo ora che ho passato i cinquant’anni che mi è tornato il desiderio di raccontare quell’epoca seguendo fedelmente i ricordi. Ma molti fatti si sono cancellati, molti volti si sovrappongono e cancellano nella memoria; mentre quando avevo la memoria fresca le cose che ho scritto d’ambiente partigliano erano tutte trasfigurate, con personaggi immaginari o quasi, e ora non servono a questo mio bisogno di precisione”.

<sup>490</sup> CALVINO. *Lettere 1940-1985*, p. 1270. No original: “Ho provato anch’io a rimettermi a scrivere di allora, ma sentire sbiadire la memoria, – cioè non riuscire a nutrire la memoria emotiva, sempre vivissima, di particolari visivi precisi, – insomma la paura di cadere nel generico – mi ha fatto smettere”.

<sup>491</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 448.

<sup>492</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 449.

iminência da morte, ele entristeceu-se pela deterioração da memória, como se fosse uma consequência natural provocada pelo avançar da idade. Entretanto, como temos visto ao longo deste capítulo, suas memórias da Resistência não estavam de fato esquecidas: algumas lembranças, que acreditava perdidas para sempre, retornam, involuntariamente, e estas que revivem são sempre imagens de “detalhes visuais precisos”, rastros que afetaram seu corpo, como a imagem de cravos vermelhos na lapela, inimagináveis à época da guerra, mas que se associaram à ideia de liberdade para o autor lígure.

Conta-nos Calvino, em “O meu 25 de abril de 1945”, texto publicado em 1975 no *Domenica del Corriere*, Suplemento comemorativo do trigésimo aniversário da Libertação, que os *partigiani* marchavam, finalmente, para San Remo. Não sabiam, entretanto, quais pontos da cidade ainda estavam nas mãos dos alemães, de modo que essa caminhada, que deveria significar a eles a chegada da paz, era vivida com certa insegurança e receio, afinal, “mesmo naquelas semanas em que a primavera estava no ar (era, no entanto, um abril muito frio) e havia a sensação da vitória iminente, permanecia aquela incerteza característica de nossa vida havia tantos meses”.<sup>493</sup> Não acreditavam, assim, que em breve seriam livres novamente:

Mesmo a ideia de que estivesse para se abrir uma vida sem mais rajadas nem rastreamentos, nem medo de sermos apanhados e torturados, era inútil fazê-la aflorar à mente enquanto nossas existências continuassem penduradas por um fio. E mesmo depois, uma vez chegada a paz, reacostumar a mente a funcionar de outro modo haveria de tomar seu tempo.<sup>494</sup>

Ainda em estado de alerta, pronto para a possibilidade de um combate, Calvino, juntamente aos outros *partigiani*, marchava em direção a San Remo e, conforme adentrava a cidade, mesmo quando via frases como “zona libertada” ou constatava que a população estava presente para festejar a passagem dos combatentes, ainda assim custava-lhe acreditar que, finalmente, a guerra estava por findar-se. No entanto, ao ver dois homens idosos de chapéu na cabeça, tagarelando, um detalhe particular chamou-lhe a atenção, “um detalhe que até o dia anterior teria sido inimaginável: tinham cravos vermelhos na lapela”.<sup>495</sup>

O cravo vermelho, mais do que um símbolo da esquerda, naqueles dois senhores, que tagarelavam sobre banalidades como num dia qualquer, foi, para Calvino, “a primeira imagem da liberdade na vida civil, da liberdade sem mais o risco de vida, que se apresentava assim,

<sup>493</sup> CALVINO. “O meu 25 de abril de 1945”. In: *Eremita em Paris*, p. 192.

<sup>494</sup> CALVINO. “O meu 25 de abril de 1945”. In: *Eremita em Paris*, p. 192-193.

<sup>495</sup> CALVINO. “O meu 25 de abril de 1945”. In: *Eremita em Paris*, p. 194.

com descaso, como se fosse a coisa mais natural do mundo”.<sup>496</sup> Também essa lembrança chega até o escritor com naturalidade, pois, se sua memória era incerta, como confessa Calvino em seus textos meta-memorialísticos, se o esquecimento parecia assombrá-lo, quando aceita esse esquecimento, suas lembranças se tornam possíveis, fazendo emergir à consciência detalhes precisos, que tocaram-lhe o corpo e se imprimiram nele.

Quando um acontecimento nos afeta, nos toca, ele deixa uma impressão; “o próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância”.<sup>497</sup> Como permanece um rastro dessa primeira impressão, é possível que sua lembrança ressurgja e seja reconhecida, tal como aconteceu com Calvino quando da imagem epifânica dos cravos vermelhos nas lapelas dos senhores que conversavam despreocupadamente, levando o escritor lígure à compreensão de que a guerra tinha acabado, de que estava, finalmente, livre. Baseando-se em Bergson, Ricœur afirma que “foi preciso que algo permanecesse da primeira impressão para que dela me lembre agora. Se uma lembrança volta, é porque eu a perdera; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera”.<sup>498</sup>

Quando Calvino desiste da *anamnêsis*, do esforço da recordação – “é no caminho da recordação que se encontram os obstáculos para o retorno da imagem” –,<sup>499</sup> alguns detalhes voltam, pela *mnémé*, pela memória involuntária, de forma espontânea, lembranças que se imprimiram em seu próprio corpo, ou seja, que foram fornecidas por algum dos cinco sentidos. As lembranças da véspera da Libertação que ressurgem são imagens sensoriais: um incêndio no bosque, a “fila dos *partigiani* descendo entre os pinheiros queimados, as cinzas quentes sob a sola dos sapatos, os cepos ainda em brasa na noite”.<sup>500</sup> Mais uma vez, são os pés a denunciarem essas lembranças; memória de pés em chagas, que seguiam a fila mancando por causa de um abscesso, como confidencia Calvino: “desde que o gelo endurecera e encarquilhara o couro de meus sapatos, meus pés ficavam – mais e mais em chagas”.<sup>501</sup>

Ter se esquecido, portanto, não significa, como pensara Calvino, que tudo havia se apagado: algumas lembranças foram preservadas pelo próprio esquecimento para que pudessem vir à tona num momento propício. Para lembrar há de esquecer, e é pelo

<sup>496</sup> CALVINO. “O meu 25 de abril de 1945”. In: *Eremita em Paris*, p. 194.

<sup>497</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 436.

<sup>498</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 438.

<sup>499</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 452.

<sup>500</sup> CALVINO. “O meu 25 de abril de 1945”. In: *Eremita em Paris*, p. 191.

<sup>501</sup> CALVINO. “O meu 25 de abril de 1945”. In: *Eremita em Paris*, p. 191-192.

esquecimento que emergem algumas lembranças, tal como acontecera com o narrador proustiano: ao degustar a *Madeleine* juntamente com o chá de tília, o sabor dessa singular mistura leva-o ao reconhecimento daquela sensação, aflorando-lhe as lembranças de sua infância. O acaso, “esse pequeno milagre da memória feliz”,<sup>502</sup> faz emergir uma memória que há muito tempo estava esquecida. O esquecimento, nesse caso, não significava, pois, que a infância do narrador tivesse sido destruída, apagada, mas guardada nas camadas mais profundas do inconsciente.

Certas lembranças e seus detalhes singulares estão mais próximos, portanto, do esquecimento do que do esforço de recordação, tal como evidencia Walter Benjamin ao refletir sobre a obra de Proust:

Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.<sup>503</sup>

O texto, aquilo que se tece, poderia ser comparado ao trabalho de Penélope, que tece um sudário a Laertes durante o dia e desfaz seu trabalho à noite, adiando, assim, que se casasse com um de seus pretendentes. Também o texto, nesse sentido, é obra de lembranças e esquecimentos, mas, se as lembranças são previsíveis e intencionais, os esquecimentos permitem o aflorar daquilo que escapa, das imagens que não se tinha intenção de lembrar. Para Benjamin, também a existência vivida é comparável a uma tapeçaria, da qual só seguramos algumas franjas: alguns fios, entretanto, são ornamentos do olvido, isto é, o esquecimento não procede por apagamentos, mas por ressurreições contingentes de imagens involuntárias.

Tramado e urdido por reminiscências e esquecimentos, um texto, ao fixar as margens da memória, as cancela ou conserva? Sobre o jogo da escrita, sua dissimulação, sua ambiguidade, Derrida, ao analisar o *Fedro*, de Platão, percebe que Sócrates compara os textos escritos a um *phármakon*: “Esse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse

<sup>502</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 437.

<sup>503</sup> BENJAMIN. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 37.

encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser — alternada ou simultaneamente — benéficas e maléficas”.<sup>504</sup>

Nesse diálogo de Platão, a moralidade da escrita é, assim, posta em questão por Sócrates e Fedro, que se indagam se seria decente ou indecente escrever. O problema da escritura liga-se, portanto, ao problema do “saber de cor”, já que se escreve o que não foi proferido oralmente, em ausência de seu autor, de modo que aquelas palavras fixadas no papel poderiam não ser verdadeiras: “Escrevendo o que não diz, não diria e, sem dúvida, na verdade jamais pensaria, o autor do discurso escrito já está instalado na posição do sofista: o homem da não-presença e da não-verdade. A escritura já é, portanto, encenação”.<sup>505</sup>

Entre a oralidade e a escrita impor-se-ia o problema da memória, já que, enquanto a primeira se ligaria ao saber vivo e em construção, a segunda se referiria ao livro, ao “saber morto e rígido encerrado nos *bíblia*”,<sup>506</sup> deixado para o julgamento da posteridade. Mais uma vez questiona-se a ambivalência do *phármakon*, da escrita, igualmente remédio e veneno, igualmente fonte de memórias e de esquecimentos.

Segundo o mito egípcio da origem da escrita, o deus Theuth foi o criador das ciências do número, a geometria e a astronomia, e da escritura, as quais ele leva ao conhecimento de Thamous, que reinava em todo o Egito e representava Amon, o deus dos deuses, para apreciá-las. Theuth caracteriza a escrita como o remédio para a memória e a instrução, afirmando que por meio dela os egípcios estarão aptos para recordar.<sup>507</sup> A resposta do rei, entretanto, mostra o anverso da questão, aludindo para a face negativa, maligna e venenosa de todo fármaco, ao replicar:

Ora tu, neste momento, como pai da escrita que és, por lhe quiseres bem, apontas-lhe efeitos contrários àqueles que ela manifesta. É que essa descoberta provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque, confiados na escrita, é do exterior, por meio de sinais estranhos, e não de dentro, graças a esforço próprio, que obterão as recordações.<sup>508</sup>

Para descrever sua arte, sua criação, Theuth recorre a um dos sentidos de *phármakon*, seu sentido positivo, o de remédio, que permite a conservação da memória. Mas como veneno, o *phármakon* é “o inimigo do vivo”,<sup>509</sup> assim como da própria memória, como constata o rei, levando as pessoas a confiarem em signos estranhos, e não mais em si próprias.

<sup>504</sup> DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 14.

<sup>505</sup> DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 12.

<sup>506</sup> DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 17.

<sup>507</sup> Cf. DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 21.

<sup>508</sup> PLATÃO. *Fedro*, p. 120.

<sup>509</sup> DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 47.



“Contrária à vida, a escritura — ou, se preferimos, o *phármakon* — apenas desloca e até mesmo irrita o mal [...]: sob pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz”.<sup>510</sup> Por confiar em letras impressas (*tupos*), aquele que escreve não precisa mais saber um texto de cor (em francês “*savoir par cœur*” significa saber por intermédio do coração), permitindo-se cair no esquecimento. Nas palavras de Derrida:

Sabendo que pode confiar ou abandonar seus pensamentos ao fora, em consignaço, às marcas físicas, espaciais e superficiais que se dispõem, por inteiro, sobre uma plaqueta, aquele que dispuser da *tékhnē* da escritura repousará sobre ela. Ele saberá que pode ausentar-se sem que os *túpoi* cessem de estar lá, que pode esquecê-los sem que eles abandonem seu serviço. Eles o representarão, mesmo que ele os esqueça, eles levarão sua fala, mesmo que ele não esteja mais lá para animá-los. Mesmo que esteja morto, e só um *phármakon* pode deter um tal poder sobre a morte, sem dúvida, mas também em conluio com ela. O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou de morte.<sup>511</sup>

Ao operar no limiar da vida e da morte, da memória e do esquecimento, a escrita controla o que se deve lembrar, o que se deve esquecer, imprimindo saberes que deverão ser conservados para a posteridade e, ao mesmo tempo, induzindo o esquecimento desse mesmo saber que já está registrado. A ambiguidade do *phármakon* – seu poder sobre a morte sem deixar de agir em conluio com ela – cria uma narrativa, traça uma memória, organizando os esquecimentos; consiste daí o seu poder, o seu perigo.

Por ser responsável por narrar uma dada memória, a escrita procede por seleção, distinguindo fatos memoráveis dos olvidáveis. O uso da escrita, assim, comporta a possibilidade do abuso da memória, impondo, por via ideológica, o esquecimento. A imposição de uma narrativa é tema do conto “A memória do mundo”, de Italo Calvino, texto de 1968, cuja reflexão envolve a manipulação humana no manejo da história oficial.

Narrado pelo diretor de uma organização secreta, cujo objetivo é o de construir um “inventário geral não só do presente mas também do passado, de tudo o que houve desde as origens”,<sup>512</sup> o conto explora a face monstruosa da memória, e da escrita da memória, quando esta passa a ser instrumento de alguns protagonistas, suprimindo, assim, qualquer fato que lhe aprouver. A intenção totalizante dessa organização, ao pretender abarcar toda a memória do mundo, já anuncia uma armadilha, pois, assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo.

<sup>510</sup> DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 47.

<sup>511</sup> DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 52.

<sup>512</sup> CALVINO. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*, p. 127.

Constata-se, então, o fracasso desse projeto, pois, diante dos conteúdos de todas as bibliotecas, museus e jornais e das informações de cada pessoa e lugar existente, procede-se de forma seletiva, fazendo passar o material coletado por uma triagem, por “um processo de redução ao essencial”.<sup>513</sup> As informações são, portanto, selecionadas pelo diretor, é ele quem determina o que deve ou não constar nesse registro, necessário para perpetuar a memória da vida humana na terra, caso ocorra a extinção da espécie. A memória é construída, assim, pela própria narrativa tramada pelo diretor, o qual tem o privilégio de “poder dar uma marca pessoal à memória do mundo”.<sup>514</sup>

A escrita da memória é uma interação entre a conservação e a supressão: ao levá-la ao domínio do *phármakon*, as lembranças são submetidas a um dado ponto de vista, acarretando em omissões ou acréscimos, conforme passam para o registro impresso. A memória, ao ser narrada, passa, inevitavelmente, por um processo de manipulação: “pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela”.<sup>515</sup>

O perigo maior está, portanto, na “forma ardilosa de esquecimento”,<sup>516</sup> tal como planejado pelo diretor da organização, ao construir uma memória ficcional de sua própria vida, levando-o, portanto, a impedir que certos atores sociais, como sua esposa, narrem a si mesmos:

Por exemplo, minha vida com Angela: eu a descrevi como gostaria que fosse, uma grande história de amor, em que eu e Angela aparecêssemos como dois eternos namorados, felizes no meio de adversidades de todo tipo, apaixonados, fiéis. Não foi exatamente assim, Müller: Angela casou comigo por interesse e logo se arrependeu, nossa vida foi uma sequência de mesquinhez e subterfúgios. Mas que importância tem o que ocorreu no dia-a-dia? Na memória do mundo a imagem de Angela é definitiva, perfeita, nada pode arranhá-la, e serei para sempre o esposo mais invejável que já existiu.<sup>517</sup>

O narrador e diretor da organização narra o resultado de seu trabalho para seu futuro substituto – o senhor Müller –, confessando-lhe a presença de suas “opiniões, reticências, até mesmo mentiras”.<sup>518</sup> É de forma mentirosa que ele descreve a esposa, apagando sua memória em detrimento de uma imagem construída, forjada, manipulada, transformando e modificando os vestígios do passado.

---

<sup>513</sup> CALVINO. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*, p. 128.

<sup>514</sup> CALVINO. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*, p. 131.

<sup>515</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 455.

<sup>516</sup> RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 455.

<sup>517</sup> CALVINO. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*, p. 131-132.

<sup>518</sup> CALVINO. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*, p. 131.

No entanto, ao tratar a mentira como a verdadeira informação a ser transmitida, o narrador precisava adulterar não só a memória do arquivo – “sempre temia que, em torno dessa imagem definitiva de Angela, restasse algum indício”, por isso “passava os dias no laboratório a selecionar, apagar, omitir” –,<sup>519</sup> como também a realidade, para que esta pudesse coincidir com a memória do mundo: “Foi então que Angela desapareceu, e todas as investigações para encontrá-la foram em vão. Seria inútil que eu lhe contasse agora, Müller, como consegui me desfazer do cadáver pedaço por pedaço”.<sup>520</sup>

O “assassinato da memória” converge, no conto, com o assassinato real: para que a imagem da esposa perfeita restasse intacta, a esposa de carne e osso não poderia continuar maculando a sua imagem, por isso seu apagamento real, após constatar que só a exclusão da presença de seus amantes na memória do mundo não seria suficiente para garantir que a Angela-informação continuasse imaculada. Restava, entretanto, um último amante, o senhor Müller, convocado não para assumir o cargo de diretor, mas para uma emboscada:

Se na memória do mundo não há nada a corrigir, a única coisa que resta fazer é corrigir a realidade ali onde ela não coincide com a memória do mundo. Assim como apaguei a existência do amante de minha mulher das fichas perfuradas, assim também devo apagá-lo do mundo das pessoas vivas. É por isso que agora puxo o revólver, aponto-o contra você, Müller, aperto o gatilho, mato-o.<sup>521</sup>

Se o esquecimento é condição natural da memória, o esquecimento imposto, coercitivo, por apagamento de rastros é uma violência contra a história e seu passado, desvelando o poder de uma minoria dominante, quando esta se acha no direito de reescrever a história, adulterando-a e julgando o que deve ou não permanecer, ser registrado. Se a história oficial corre o risco de proceder por apagamentos, rasuras, omissões, ao pretender contar uma única narrativa contínua e linear, a historiografia, por sua vez, deve narrar todos os acontecimentos, pois “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.<sup>522</sup>

O narrador de “A memória do mundo”, em um fugaz momento de lucidez, compreende a arbitrariedade de seu trabalho, ao evidenciar que aquilo que teria valor histórico para integrar a memória do mundo seriam, justamente, os detalhes ordinários, quase insignificantes, que foram descartados com presteza:

<sup>519</sup> CALVINO. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*, p. 132.

<sup>520</sup> CALVINO. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*, p. 132.

<sup>521</sup> CALVINO. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*, p. 133.

<sup>522</sup> BENJAMIN. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 223.

[...] há momentos no nosso trabalho [...] em que somos tentados a pensar que só o que escapa aos nossos registros é importante, que só o que passa sem deixar vestígios existe verdadeiramente, enquanto tudo o que os nossos fichários retêm é a parte morta, as aparas, as escórias. Vem um momento em que um bocejo, uma mosca que voa, uma coceira nos parecem o único tesouro, justamente porque são absolutamente inutilizáveis, dados definitivos e logo esquecidos, subtraídos do destino monótono do armazenamento na memória do mundo. Quem pode negar que o universo consiste na rede descontínua dos instantes não registráveis, e que dele a nossa organização não controla nada mais do que o molde, a moldura de vazio e insignificância?<sup>523</sup>

A verdadeira memória seria constituída, nesse caso, por tudo aquilo que não está presente no arquivo da organização: o resto, os acontecimentos ínfimos, como um bocejo, uma mosca ou uma coceira. Esses eventos, considerados lixo para o arquivo que conteria a memória manipulada do mundo, revelariam a autêntica memória humana, sem subterfúgios, sem intervenção, com o reconhecimento de sua efemeridade. Pois a memória – a verdadeira memória do mundo – deveria integrar essas imagens fugazes, efêmeras, as quais são, por sua vez, incapturáveis. Interessaria, assim, para Calvino, uma memória residual do mundo, como nos adverte Cláudia Maia:

O olhar arqueológico que Calvino reivindica quer perscrutar tanto o passado quanto o presente, de modo que um possa explicar o outro, ou ao menos trazer à tona a porção deles que permanecia na obscuridade, no esquecimento – objetos, signos, saberes descartados porque tomados como insignificantes, sem qualquer importância para a seleção que opera a história que normalmente se quer memorizada e preservada.<sup>524</sup>

O projeto megalomaniaco de uma memória do mundo revela-se, portanto, irrealizável, quimérico, pois o teor do universo, da vida, consiste numa “rede descontínua dos instantes não registráveis”, cujo controle nos escapa. A vida é formada, assim, por um movimento de continuidade, repetindo o ciclo do aparecer, desaparecer, reaparecer do efêmero, de uma lembrança, sempre de forma espontânea e natural. Ao tentar apropriar-se desses instantes fugazes, eles dissipam-se, restando para o diretor da organização uma “moldura de vazio e insignificância”.

Se a verdadeira memória a transmitir é o que foi descartado, encontramos-nos diante de um impasse, o qual Calvino supera ao definir a “autobiografia como lixo”. Ao final do conto “La poubelle agréée”, cuja reflexão gravita sobre o gesto de levar o lixo para fora, única atribuição doméstica permitida ao escritor, Calvino declara que “escrever é desapossar-se em

<sup>523</sup> CALVINO. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*, p. 130.

<sup>524</sup> MAIA. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*, p. 162.

grau não inferior a jogar fora, é afastar de mim um montão de folhas amassadas e uma pilha de folhas escritas até o fim, umas e outras já não minhas, depostas, expulsas”.<sup>525</sup>

Assim como suas palavras são descartadas para tornarem-se alimento de uma leitura alheia, com elas são jogadas fora também suas memórias, afastadas de si para fazerem parte de uma memória coletiva, reunidas aos fragmentos e estilhaços das lembranças de outros, como vários cacos que unidos poderão representar o passado.

Ao desapossar-se de sua escrita, resta-lhe, como Calvino confia ao final do conto em questão, “uma folha constelada de notas esparsas”,<sup>526</sup> na qual joga ideias soltas que lhe afloram à mente: “*tema da memória/ expulsão da memória/ memória perdida/ guardar e perder o que está perdido/ o que não se teve/ o que se teve demasiado tarde/ o que carregamos conosco/o que não nos pertence*”.<sup>527</sup>

O conflito de Calvino, ao longo de toda a vida, com sua autobiografia levou-o a adiar e rechaçar alguns de seus escritos, entrecruzando aos fatos lembranças de sua imaginação, quando as palavras e a memória não colaboravam, vacilavam. Em seus textos autobiográficos, a escrita de apelo memorialístico era exercitada, por vezes, de modo implícito, como se aquelas memórias, embora presumivelmente verdadeiras, não garantissem sua autoria. Depois de algumas tentativas, Calvino delonga-se no projeto memorialístico, planejado, mas sempre adiado, talvez porque ainda lhe era bastante difícil desapossar-se de lembranças tão íntimas, tão pessoais, tão dolorosas. Até que compreende que seus textos não eram seus, que suas memórias não lhe pertenciam mais, que deveria separar-se de suas palavras, como faz com o lixo, alimento e leitura de outrem.

---

<sup>525</sup> CALVINO. “La poubelle agréée”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 100.

<sup>526</sup> CALVINO. “La poubelle agréée”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 100.

<sup>527</sup> CALVINO. “La poubelle agréée”. In: *O caminho de San Giovanni*, p. 100-101. Grifos do autor.

#### 4 Lo sguardo di Calvino

*Foi como adquirir um sentido inteiramente novo, de tal forma que as coisas não consistiam mais apenas no que os meus olhos podiam ver, meus ouvidos podiam ouvir, minha língua podia saborear, meu nariz podia cheirar e meus dedos podiam sentir, mas no que o meu corpo todo podia decifrar, traduzir, dar voz a, ler.*

Alberto Manguel

Conta-nos Alberto Manguel que, aos quatro anos de idade, aprendera a ler: a mágica por ele realizada, ao transformar linhas pretas e espaços brancos em uma realidade sólida, sonora, significativa, levou-o a sentir-se todo poderoso. A transitividade do verbo “ler” abria-lhe, assim, todo o mundo, cujo significado extravasava as imagens, figuras e cenas, que até então eram as únicas leituras apreendidas pelo escritor ainda em tenra idade: sabia ler o mundo, antes mesmo de ler as palavras.

Adquirir a capacidade da leitura foi, para o jovem Manguel, como ganhar um novo sentido – um sexto sentido – que, aliado aos demais, permitir-lhe-ia trabalhar o corpo todo. A leitura, portanto, como sexto sentido, não conota intuição, como insiste em perpetuar o senso comum, mas compreende o próprio ato físico que requer toda leitura: mais do que os olhos, para ler é necessário mobilizar todo o corpo, inclusive os cinco sentidos, e permitir ao homem viver e sentir o mundo pela leitura.

Partindo, pois, da complexidade que gira em torno da leitura, propomos pensá-la não somente como uma atividade cognitiva, mental, pois a leitura pressupõe uma força, uma energia sensorial, material, física. A leitura inicia-se pelos olhos, mas deles não é exclusivamente dependente; quando é instigante, apaixonante, provocativa, induz ao movimento da cabeça, tal como constatara Barthes, afinal: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*”<sup>528</sup>.

Ao levantar a cabeça, os olhos deixam de ver as palavras, mas a leitura não é interrompida, ela continua com o leitor, que passa a associar ao texto que está lendo outras ideias, outras imagens, outras significações. A leitura acontece justamente nesse momento intervalar, na pausa do olhar, quando se levanta a cabeça e já não se olha mais nada, ou

<sup>528</sup> BARTHES. “Escrever a leitura”. In: *O rumor da língua*, p. 40. Grifos do autor.

melhor, olha-se o nada: nesse momento, lemos. Sobre o fenômeno científico da leitura, explica-nos Alberto Manguel em *Uma história da leitura*:

Há um século, o oftalmologista francês Émile Javal descobriu que nossos olhos na verdade saltam pela página; esses saltos ou sofreamentos acontecem três ou quatro vezes por segundo, numa velocidade de cerca de duzentos graus por segundo. A velocidade do movimento do olho pela página – mas não o movimento em si – interfere na percepção, e é somente durante a breve pausa entre movimentos que nós realmente lemos.<sup>529</sup>

Ler é, pois, um ato muito mais complexo do que seguir as linhas da esquerda para a direita com o olhar, movimento inerente à leitura de textos nas línguas ocidentais. A leitura, que acontece durante a breve pausa entre o deslocamento do olho pela página, é, como observa Barthes, uma produção, ela “é condutora do Desejo de escrever”,<sup>530</sup> ou seja, a leitura gera escritura, “texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos”.<sup>531</sup>

Desmistifica-se, assim, a supremacia da visão sobre a capacidade de ler, abrangendo, inclusive, os outros órgãos dos sentidos para a efetivação de tal competência, como fazia o escritor argentino Jorge Luis Borges, que, mesmo cego, nunca deixara de ler. Alberto Manguel, que conhecera Borges quando trabalhara durante sua juventude na Pygmalion, uma livraria anglo-germânica de Buenos Aires, observara que o escritor cego “passava a mão sobre as estantes como se seus dedos pudessem ler os títulos”.<sup>532</sup> Os títulos dos livros tocados por Borges não correspondiam ao alfabeto braile, mas isso não o impedia de depreender uma leitura tátil daqueles volumes.

Borges lia também com seus ouvidos: não era um ouvinte passivo, que simplesmente ouvia a narrativa lida pelo outro; era ele o leitor, era ele quem comandava o texto, valendo-se, para isso, de seus ouvidos, substitutos de uma visão falida. Manguel, cuja sorte o levou a ler para Borges, desempenhou um papel de mediação entre o texto e seu leitor de fato: seus olhos, sua voz carregavam os livros que seriam esmiuçados e decifrados pelo escritor cego:

Eu descobria um texto lendo-o em voz alta, enquanto Borges usava seus ouvidos como outros leitores usam os olhos, para esquadrihar a página em busca de uma palavra, de uma frase, de um parágrafo que confirme alguma lembrança. Enquanto eu lia, ele interrompia, fazendo comentários sobre o texto a fim de (suponho) tomar notas em sua mente.<sup>533</sup>

<sup>529</sup> MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 52.

<sup>530</sup> BARTHES. “Da leitura”. In: *O rumor da língua*, p. 50.

<sup>531</sup> BARTHES. “Escrever a leitura”. In: *O rumor da língua*, p. 41.

<sup>532</sup> MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 30.

<sup>533</sup> MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 31.

Há vários modos de ler: Manguel lia, a princípio, em silêncio; depois, em voz alta, para Borges. Borges, por sua vez, depois de cego, lia com seu corpo: tocava um livro ávido por saber o seu gosto, escutava o texto, ditando seu ritmo, controlando seu tom, conduzindo o mensageiro a avançar, recuar, parar, acelerar, conforme sua própria experiência e vontade de leitor. Utilizando a imagem de um condutor de um carro, Manguel explica como se desenrolavam as sessões de leitura que fazia para o escritor cego, comparando-se ao próprio motorista, cuja rota era ditada pelo passageiro:

Ler para um cego era uma experiência curiosa, porque, embora com algum esforço eu me sentisse no controle do tom e do ritmo da leitura, era todavia Borges, o ouvinte, quem se tornava o senhor do texto. Eu era o motorista, mas a paisagem, o espaço que se desenrolava pertenciam ao passageiro, para quem não havia outra responsabilidade senão a de apreender o campo visto das janelas. Borges escolhia o livro, Borges fazia-me parar ou pedia que continuasse, Borges interrompia para comentar, Borges permitia que as palavras chegassem até ele. Eu era invisível.<sup>534</sup>

A cegueira não impediu Borges de ler, pelo contrário, ampliou seus sentidos, permitindo que usasse o corpo todo para ler: “A leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem”.<sup>535</sup> Como um gesto do corpo, a leitura é, portanto, absolutamente, erótica: da boca ao olhar. Começamos esta tese com a boca – sonora, vibrante, tagarela – e a encerramos com o olhar: olhos, no entanto, que se valem de todo o corpo para ler. Olhos voluptuosos, que desnudam as palavras para melhor apreciar e degustar seu sabor. Olhos que ardem de desejo, levando todo o corpo a tremer; corpo que pretende penetrar as páginas, tocando-lhe profundamente, até alcançar o gozo.

Percorre-se o texto, assim como o amante percorre o corpo da pessoa amada: o leitor, com seus grandes olhos, curiosos e inquietos, passa das páginas do livro para o corpo da leitora, é ela quem acende o desejo da leitura, é ela quem enuncia o próximo livro, a próxima história. O leitor e a leitora são os protagonistas do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Calvino, cujo mote central gira em torno do desejo da leitura. Eles se conhecem numa livraria, após identificarem um erro de impressão no volume que liam: segundo o livreiro, a tiragem do livro *Se um viajante numa noite de inverno*, cuja leitura fora iniciada pelo leitor personagem, foi misturada às páginas de outro livro, o romance *Fora do povoado de Malbork*, do polonês Tatus Bazakbal. Inicia-se, desse modo, a grande aventura do leitor e

<sup>534</sup> MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 33.

<sup>535</sup> BARTHES. “Da leitura”. In: *O rumor da língua*, p. 45.



da leitora, os quais percorrerão juntos os tortuosos caminhos em busca do romance que começaram a ler.

A sedução recíproca entre leitor e leitora cumpre-se, assim, em razão de um livro: o livro que liam – *Se um viajante numa noite de inverno* – dentro do livro que nós, leitores empíricos, lemos, também intitulado *Se um viajante numa noite de inverno*. A promessa de uma leitura feliz é quebrada, entretanto, por algum empecilho: tanto eles quanto nós somos impedidos de chegar ao final da narração. Não há um ponto final, há a busca infinita por um livro, por um livro que os sacie plenamente, por um livro lido na infância, do qual se desconhece o título, por um livro que explique a própria vida...

Um livro que estabeleça o vínculo entre leitor e leitora; um livro que permita que as aventuras traçadas nas malhas do texto se estendam para além da página, atingindo a vida real, ou dissolvendo os limites que separam o mundo escrito do não escrito. Esse limiar é, assim, ultrapassado pela consciência do leitor protagonista do romance de Calvino de que alguém mais lê as mesmas palavras que decifra, sugerindo que sua leitura não seja mais solitária, por pressupor que entre ele e a leitora haja uma relação íntima, como se quase se tocassem, afastados somente pela fina membrana da folha:

Sua leitura não é mais solitária: pense na Leitora, que neste exato momento também está abrindo o livro, e eis que ao romance a ser lido se sobrepõe um possível romance a ser vivido, a sequência de sua história com ela, ou melhor, o início de uma possível história. Veja como você está mudado, antes afirmava preferir o livro, coisa sólida, que está ali, bem definida, que se pode desfrutar sem riscos, à experiência vivida, sempre fugaz, descontínua, controversa. Significaria então que o livro se tornou um instrumento, um canal de comunicação, um lugar de encontro? Nem por isso a leitura exercerá menos influência sobre você; pelo contrário: algo se acrescenta aos poderes dela.<sup>536</sup>

No entanto, diferentemente do que pensa o leitor de Calvino, a leitura continua a ser solitária. Lê-se sozinho, mesmo quando se está a dois. Manguel e Borges juntos: o primeiro lendo em voz alta para o segundo, mesmo assim a solidão continua prevalecendo entre eles; Manguel é invisível para Borges, cada qual depreende daquela leitura a sua própria experiência. O leitor, talvez a tempo demais imerso entre seus próprios livros, sonha em desfrutar os riscos de uma relação amorosa com a leitora; convence-se de que também ela lê a possível história dos dois do mesmo modo. A leitora, Ludmilla, “lhe aparece protegida pelas valvas do livro aberto qual uma ostra em sua concha”:<sup>537</sup>

<sup>536</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 39.

<sup>537</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 151.

Gostaria você de penetrar na concha de Ludmilla, insinuando-se nas páginas dos livros que ela está lendo? Ou a relação entre Leitor e Leitora consistiria na relação de duas conchas separadas, que conseguem comunicar-se apenas mediante confrontos parciais de duas experiências exclusivas?<sup>538</sup>

As leituras paralelas do leitor e da leitora serão abrigadas no leito do casal: o encontro de duas pessoas, proporcionado por um livro, culminará na reunião dos dois juntos na cama, lugar propício aos prazeres do corpo e, conseqüentemente, da leitura. No capítulo 7 de *Se um viajante numa noite de inverno*, o leitor é convidado à casa da leitora: o nível de intimidade entre eles vai sendo traçado conforme se explora a privacidade do lar. A cozinha retrata a imagem da leitora como uma “mulher extrovertida e lúcida, sensual e metódica, que põe o senso prático a serviço da fantasia”.<sup>539</sup> Entre os livros, dispersos pela casa, é possível conhecer ainda mais aquela que os possui, compondo um “conjunto que não forma uma biblioteca”.<sup>540</sup> Os livros revelam um lado secreto, sigiloso de seu leitor, livre dos julgamentos sociais. Na reclusão do lar, a leitora estampa sua verdadeira personalidade, diferenciando os “livros que se destinam ao criado-mudo, outros que encontram lugar junto à poltrona, na cozinha ou no banheiro”.<sup>541</sup>

O auge da intimidade do casal completa-se no quarto, ao convite que a leitora faz ao leitor para partilhar de sua cama com ela. Compartilham livros, dividem o leito. Na cama, leitor e leitora leem a si mesmos, usando cada um de seus cinco sentidos para ler o corpo do outro: “seu corpo está sendo submetido a uma leitura sistemática, mediante canais de informação táteis, visuais, olfativos, e não sem intervenções das papilas gustativas. Também o ouvido teve participação, atento a seus arquejos e trinado”.<sup>542</sup> O momento do encontro sexual coincide com o momento da leitura: toca-se o corpo do amado com a mesma delicadeza ou ardor passional com que se manuseia um livro.

A descrição de uma pessoa que lê pode ser tão erótica e envolvente quanto a descrição de um casal se amando na cama: em ambos os casos, procura-se encontrar “entre pele e pele, a adesão mais pródiga de sensações, transmitir e receber vibrações e movimentos ondulantes, ocupar os cheios e os vazios”,<sup>543</sup> como faz todo amante e todo leitor. Na cama, lugar inviolável, onde se confessam os segredos mais íntimos, receber uma pessoa é confidenciar devaneios e lágrimas, e ao mesmo tempo partilhar dos prazeres do sexo e também da leitura:

<sup>538</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 151.

<sup>539</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 147.

<sup>540</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 150.

<sup>541</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 150.

<sup>542</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 159.

<sup>543</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 158.

Na improvisação confusa do primeiro encontro, já se pode ler o possível futuro de uma convivência. Hoje vocês são cada um o objeto de leitura do outro, cada um lê no outro sua história não escrita. Amanhã, Leitor e Leitora, se estiverem juntos, se deitarem-se na mesma cama como um casal estável, cada um de vocês acenderá o abajur em sua respectiva cabeceira e mergulhará em seu respectivo livro; duas leituras paralelas acompanharão a chegada do sono; primeiro você, depois você, apagará a luz; retornando de universos separados, vocês se encontrarão fugazmente no escuro, onde todas as distâncias se anulam, antes que sonhos divergentes os arrastem outra vez cada um para um lado. Mas não debochem dessa perspectiva de harmonia conjugal: que imagem de casal mais afortunada vocês poderiam contrapor a ela?<sup>544</sup>

O futuro do casal de leitores é vislumbrado na cama, numa noite fria, cada qual envolto em densos cobertores e travesseiros macios, tendo um livro nas mãos, cuja iluminação advém de uma fraca luz do abajur, sobre o estômago. Afinal, os livros lidos na cama, ao lado da pessoa amada, têm um sabor especial. O leito conjugal, que já aninhou carícias ardorosas e fervorosas discussões, agora é palco da leitura: naquela cama macia, tendo o calor do corpo do amante ao lado, esse casal de leitores retira-se da realidade, permitindo-se adentrar em outros mundos, outras vidas.

Na cama, na intimidade do casal, onde livros e corpos misturam-se, a leitura ganha um caráter erótico, revelando a impossibilidade de separar o ato físico do mental: “Ler na cama é um ato autocentrado, imóvel, livre das convenções sociais comuns, invisível ao mundo, e algo que, por acontecer entre lençóis, no reino da luxúria e da ociosidade pecaminosa, tem algo da emoção das coisas proibidas”.<sup>545</sup> Para Barthes, o leitor identifica-se com o sujeito amoroso, tem nos livros o seu companheiro e, durante o tempo daquela leitura, envolve-se na mais absoluta história de amor com o objeto que carrega nas mãos: seu prazer “consiste em cuidar da sua relação dual com o livro [...], fechando-se a sós com ele, colado a ele, *de nariz dentro dele*, ousaria dizer, como a criança fica colada à Mãe e o Namorado suspenso ao rosto amado”.<sup>546</sup>

Essa é também a vontade do leitor protagonista do romance de Calvino: seu desejo mais íntimo é debruçar-se sobre o livro que começara a ler, agarrá-lo e só soltá-lo quando chegar a última página, penetrá-lo até o fim. No entanto, percalços atrapalham a realização de seu desejo, frustra-se, recorrentemente, ao perceber que algum problema acomete o livro que tem em suas mãos, sempre por tempo insuficiente para que conclua a leitura.

<sup>544</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 160-161.

<sup>545</sup> MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 180.

<sup>546</sup> BARTHES. “Da leitura”. In: *O rumor da língua*, p. 48. Grifos do autor.

Depois de percorrer uma longa aventura em busca do livro que lia, cuja leitura fora interrompida por algum incidente, depois de ler dez inícios de romances diferentes, o leitor, após confrontar-se com professores, tradutores, escritores, críticos e artistas plásticos, vai até uma biblioteca:

Leitor, é hora de sua agitada navegação encontrar um ancoradouro. Que porto pode acolhê-lo com maior segurança que uma grande biblioteca? Certamente haverá uma na cidade da qual partiu e à qual retorna depois de uma volta ao mundo de um livro a outro. Resta-lhe ainda uma esperança, a de que os dez romances que se volatilizaram entre suas mãos assim que empreendeu a leitura se encontrem nessa biblioteca.<sup>547</sup>

A promessa do encontro com os romances logo é dissolvida frente à ausência dos exemplares na extensa ala dos livros de ficção. Embora constem no catálogo da biblioteca, “por uma razão ou outra, nenhum dos livros que deseja se encontra disponível”.<sup>548</sup> um deles está emprestado, mas não se sabe a quem, outro está no setor de encadernação e, assim, o leitor vê novamente dissiparem-se os livros que estavam a um toque de sua mão. Incorre-se, portanto, em um paradoxo: a biblioteca é infinita, mas nunca estão disponíveis os livros desejados:

Por estatuto, qualquer que seja a sua dimensão, a Biblioteca é infinita, na medida em que ela sempre está (por mais bem concebida que seja) aquém ou além da demanda: a tendência é nunca estar aí o livro desejado, ao passo que outro livro é proposto: a Biblioteca é o espaço dos substitutos do desejo; frente à aventura do ler, ela é o real, naquilo em que este chama à ordem o Desejo: sempre grande demais ou pequena demais, ela é fundamentalmente inadequada ao Desejo.<sup>549</sup>

A obra *Se um viajante numa noite de inverno* configura-se, assim, como um contínuo adiamento do desejo: se o leitor personagem não pode concluir o livro que está lendo, é-lhe proposto outro livro, um substituto, mas mesmo este é substituído por outro. Quando chega à biblioteca e percebe que seu ancoradouro continua refletindo sua “agitada navegação”, o leitor, talvez começando a conformar-se com a certeza de que não conseguiria finalizar nenhum dos dez livros cujas leituras foram somente iniciadas, observa que, além de livros, a biblioteca é um espaço que reúne leitores.

Amante dos livros, cada leitor opta por um modo de ler, numa operação que se harmonize com seu próprio temperamento. Na ausência dos livros desejados, o leitor protagonista encontra, na biblioteca, outros sete leitores, os quais, homens-livros também eles,

<sup>547</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 256.

<sup>548</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 256.

<sup>549</sup> BARTHES. “Da leitura”. In: *O rumor da língua*, p. 47.

o ajudarão a entender que “cada livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros”.<sup>550</sup>

No diálogo entretecido pelos leitores, eles conceituam, cada qual a sua maneira, a arte da leitura, confluindo para ela corpo, memória e expectativa. O primeiro leitor tem no olhar uma “fixidez intensa”, mas seus olhos não acompanham as páginas do livro aberto entre suas mãos, eles vagam pelos ares. O que lê que lhe obriga a afastar-se assim do texto? Para esse leitor, a leitura, de tão densa, intensa, o leva a afastar-se do livro após poucas palavras lidas, num movimento que o desloca da página para o mundo (lembremo-nos de Barthes: trata-se de um leitor que lê levantando a cabeça):

Se um livro me interessa de verdade, não consigo avançar além de umas poucas linhas sem que minha mente, tendo captado uma ideia que o texto propõe, um sentimento, uma dúvida, uma imagem, saia pela tangente e salte de pensamento em pensamento, de imagem em imagem, num itinerário de raciocínios e fantasias que sinto a necessidade de percorrer até o fim, afastando-me do livro até perdê-lo de vista.<sup>551</sup>

O leitor que lê o nada tem o seu oposto no leitor de rosto ceroso e olhos avermelhados, o segundo leitor que intervém na discussão, aquele que “não pode afastar-se das linhas escritas nem por um instante sequer”, aquele que não se distrai “para não deixar escapar nenhum indício precioso”.<sup>552</sup> Mas seriam esses leitores tão distintos entre si? Pois o leitor que levanta a cabeça com o olhar perdido continua lendo, ao propor ideias e imagens suscitadas pelo livro que lia e, mesmo com o olhar vagando pelos ares, ainda assim esse leitor continua a ler: lê o mundo desdobrado em sua leitura. Já o segundo, lê e relê sempre, “procurando a confirmação de uma nova descoberta entre as dobras das frases”.<sup>553</sup>

Um olha para o nada e lê o mundo; o outro olha as palavras e lê o livro. Estaríamos, então, falando de leituras diferentes? Ou entre livro e mundo haveria uma identificação? Não estaríamos falando, portanto, da mesma coisa? Afinal, “Por mais que os leitores se apropriem de um livro, no final, livro e leitor tornam-se uma só coisa. O mundo, que é um livro, é devorado por um leitor, que é uma letra no texto do mundo”.<sup>554</sup>

Se o livro se constitui como um mundo e se o mundo é um livro, para o leitor, que é livro também ele, assim como o livro pode ser considerado um homem, como dizia Walt

---

<sup>550</sup> CALVINO. “O livro, os livros”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*, p. 125.

<sup>551</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 257.

<sup>552</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 258.

<sup>553</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 258.

<sup>554</sup> MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 201.

Whitman, sua leitura não acabaria nunca, nem seria interrompida, afinal leem-se tanto as páginas de um livro quanto os episódios da vida. Além disso, se o mundo pode ser lido como um livro, não haveria, assim, primeiras leituras: a vida, em seu processo rotineiro, num ciclo de eterno retorno, nos permitiria somente releituras.

Reler os livros que já leu é a tarefa empreendida pelo terceiro leitor desse colóquio na biblioteca; ele pretende “reviver a emoção de uma leitura precedente”, mas a cada releitura parece deparar-se com um livro novo. “Será a leitura uma construção que ganha forma reunindo um número de variáveis e não consegue repetir-se duas vezes obedecendo à mesma configuração?”,<sup>555</sup> questiona-se. Faz-se notar, porém, que releitura não significa repetição: o prefixo reiterativo antes do substantivo “leitura” não significa simplesmente “ler de novo”, pois é impossível depreender as mesmas impressões e sensações quando temos sob os olhos um livro lido na juventude, por exemplo. Se nós com certeza mudamos, os livros também mudam, “à luz de uma perspectiva histórica diferente”, e o encontro entre o leitor e o livro a ser relido “é um acontecimento totalmente novo”.<sup>556</sup> A leitura literária é, portanto, da ordem do “sabor”, ao contrário da puramente informativa: quando o leitor relê um livro, ele não está buscando reler as mesmas informações; sua busca é justamente pela variação que há em cada repetição, em cada releitura, pelo sabor, sempre único e singular, que um livro, mesmo já lido tantas vezes, pode lhe conferir.

Nesse sentido, Calvino observa, em “Por que ler os clássicos”, que não haveria distinção significativa entre os verbos “ler” e “reler”, já que “*toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira*”,<sup>557</sup> um livro nunca cessa de dizer aquilo que tinha para dizer, de modo que, para o leitor, mesmo aquele mais memorioso, a releitura de um clássico será sentida como uma nova experiência, como se fosse um livro ainda não lido.

Por outro lado, afirma ainda Calvino, “*toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura*”,<sup>558</sup> de modo que, mesmo que estejamos lendo um clássico pela primeira vez, será como se o estivéssemos relendo, afinal conhecemos seu enredo e os reflexos que ele gerou na crítica especializada e na cultura. Os clássicos, portanto, “*são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a*

---

<sup>555</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 258.

<sup>556</sup> CALVINO. “Por que ler os clássicos”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 11.

<sup>557</sup> CALVINO. “Por que ler os clássicos”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 11.

<sup>558</sup> CALVINO. “Por que ler os clássicos”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 11.

*nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”*.<sup>559</sup>

Essa última constatação permite que o quarto leitor entre em cena, pois, para ele, a leitura de um livro é sempre determinada pelo que foi dito sobre ele, estabelecendo um diálogo com os outros livros com os quais compartilha o espaço da biblioteca:

Cada novo livro que leio passa a fazer parte daquele livro abrangente e unitário que é a soma de minhas leituras. Isso não acontece sem esforço; para compor esse livro geral, cada livro particular deve transformar-se, relacionar-se com os livros que li anteriormente, tornar-se o corolário ou o desenvolvimento ou a refutação ou a glosa ou o texto de referência. Há vários anos frequento esta biblioteca e a exploro volume por volume, prateleira por prateleira, mas poderia demonstrar-lhes que não fiz outra coisa senão prosseguir na leitura de um único livro.<sup>560</sup>

Somos o que lemos. O quarto leitor sabe muito bem que a sua formação é reflexo da soma de suas leituras, por isso lê tudo e sobre tudo, colocando livros, os mais díspares, um ao lado do outro, “cuja proximidade pode produzir choques elétricos, curtos-circuitos”.<sup>561</sup> Se para este leitor cada livro lido relaciona-se entre si, mesmo que para refutar os anteriores, para o autor, para Calvino, também um livro continuaria um único discurso, devendo confrontá-lo com aqueles volumes pertencentes à prateleira literária e também à extraliterária: “um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros, para que entre numa prateleira hipotética e, ao entrar nela, de alguma forma a modifique”.<sup>562</sup>

Em resposta a uma enquete aberta por Gian Carlo Ferretti sobre o tema “Para quem se escreve um romance? Para quem se escreve uma poesia?”, Calvino é obrigado a refletir sobre o perfil do leitor para quem ele escreve. Sua resposta, publicada pela primeira vez no semanário *Rinascita* de 24 de novembro de 1967, oferece-nos algumas pistas curiosas sobre o leitor tramado pelo escritor italiano. Para Calvino, que nessa época ainda estava às voltas com o projeto d’*As cósmicas*, obra que partia sempre de um discurso científico, o leitor previsto para seus livros teria “exigências epistemológicas, semânticas, metodológico-práticas”,<sup>563</sup> de modo que, para atendê-lo, o escritor deveria acrescentar à sua biblioteca volumes de múltiplas especializações.

Diante de um cenário intelectual tão múltiplo e rico, para o qual confluíam diversos saberes, Calvino observa que a tendência não é tanto a de “*acrescentar* uma prateleira

<sup>559</sup> CALVINO. “Por que ler os clássicos”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 11.

<sup>560</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 259.

<sup>561</sup> CALVINO. “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: *Assunto encerrado*, p. 191.

<sup>562</sup> CALVINO. “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: *Assunto encerrado*, p. 190.

<sup>563</sup> CALVINO. “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: *Assunto encerrado*, p. 193.

literária”, mas de contestá-la: “a literatura vive hoje sobretudo da própria negação”.<sup>564</sup> Nesse sentido, conclui o escritor, “escrevemos romances para um leitor que finalmente terá compreendido que já não deve ler romances”.<sup>565</sup> Ora, e não seria essa a compreensão imposta ao leitor protagonista de *Se um viajante numa noite de inverno?* Pois ele, diferentemente do quarto leitor, não faz uma leitura crítica, especializada, não recorre aos outros livros que leu para tecer sua interpretação; ele é somente um leitor médio, fruidor do gênero romanesco, e, justamente por isso, seria inevitável que sua biblioteca não fosse pelos ares.

O leitor protagonista será forçado a aceitar que a literatura moderna representa uma espécie de forma em negativo: o romance tradicional é inalcançável, por isso o leitor tem em suas mãos, somente por uma curta fração de tempo, um livro que se cancela, se interrompe, se pulveriza. Prisioneiro dos livros, aos quais pretende simplesmente chegar ao fim, o leitor é constricto a não ler romances, deles só conhecendo o primeiro capítulo.

Cativo também de um livro encontra-se o quinto leitor, cujas leituras são feitas somente na esperança de encontrar um único livro, lido na infância, do qual tem poucas recordações. Também ele, como o nosso leitor protagonista, só tem acesso ao início daquela história lida (sonhada) na infância, é a única coisa da qual se lembra, tendo sido impedido de conhecer o desfecho. A parte da qual se lembra, provavelmente pertencente a um conto das *Mil e uma noites*, poderia ser lida como uma alegoria dos leitores na biblioteca. Eis o seu *incipit*:

O califa Harum al-Raschid – [...] – tomado pela insônia, uma noite se disfarça de comerciante e sai pelas ruas de Bagdá. Um barco o transporta pelas águas do Tigre até o portão de um jardim. À beira de uma fonte, uma mulher bela como a lua canta acompanhada pelo alaúde. Uma escrava deixa o califa entrar no palácio e o faz vestir um manto cor de açafraão. A mulher que cantava no jardim agora está sentada numa poltrona de prata. Nas almofadas ao redor dela estão sete homens envoltos em mantos cor de açafraão. “Só faltava você”, diz a mulher, “está atrasado”, e o convida a sentar-se numa almofada a seu lado. “Nobres senhores, juraram obedecer-me cegamente; agora é chegado o momento de colocá-los à prova”, e a mulher tira do pescoço um fio de pérolas. “Este colar tem sete pérolas brancas e uma negra. Agora cortarei o fio e deixarei cair as pérolas num cálice de ônix. Quem tirar à sorte a pérola negra deve matar o califa Harum al-Raschid e trazer-me sua cabeça. Em recompensa lhe oferecerei eu mesma. Caso se recuse a matar o califa, será morto pelos outros sete, que repetirão o sorteio da pérola negra”. Com um arrepio, Harum al-Raschid abre a mão, vê nela a pérola negra e, dirigindo-se à mulher, diz: “Obedecerei às ordens da sorte, e às suas, desde que me responda: que ofensa do califa desencadeou seu ódio?”, pergunta, ansioso para ouvir o relato.<sup>566</sup>

<sup>564</sup> CALVINO. “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: *Assunto encerrado*, p. 192.

<sup>565</sup> CALVINO. “Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: *Assunto encerrado*, p. 192.

<sup>566</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 260-261.



São sete homens sentados ao redor de uma bela mulher; com a chegada do califa, tornam-se oito; assim como são sete leitores acomodados em uma biblioteca, oito com o surgimento do leitor protagonista. O sete é o número da perfeição, da harmonia do cosmo, representa os sete dias da semana, as sete notas musicais e as sete cores do arco-íris. A chegada de um novo elemento desestabiliza essa harmonia. São oito pérolas, mas só uma é negra, aquela que representa o fim.

Ansiosos por ouvir o relato até o fim estão o leitor protagonista e o quinto leitor; a eles acresce-se o sétimo, para quem “é o final que conta”.<sup>567</sup> No entanto, diferentemente do protagonista, o qual gostaria somente de concluir sua experiência de leitura sem que fosse interrompido, o sétimo leitor busca um sentido oculto, abrigado pela superfície do texto; para ele seu “olhar escava entre as palavras [...] para tentar discernir o que se esboça à distância, nos espaços que se estendem para além da palavra ‘fim’”.<sup>568</sup>

O final nunca seria, assim, alcançável, definitivo, segundo a acepção do sétimo leitor, pois sua busca é pelo que não se dá a ver, é pelo que vai mais além da palavra, imperceptível aos sentidos humanos. Enquanto que, para o leitor de inícios de romances, bastaria a leitura da superfície do texto, sem relacioná-lo com nenhum outro, sem pretender encontrar nele um sentido infável, conforme confessa:

Senhores, devo antes explicitar que a mim agrada ler nos livros só o que está escrito e ligar os detalhes ao conjunto; considerar definitivas certas leituras; não misturar um livro com outro; separar cada um por aquilo que possui de diferente e de novo; mas o que mais gosto mesmo é de ler um livro do princípio ao fim. No entanto, de algum tempo para cá, tudo vem dando errado para mim; parece-me que hoje só existem no mundo histórias que ficam em suspenso e se perdem no caminho.<sup>569</sup>

A ânsia pelo fim faz com que o leitor protagonista, que durante todo o romance *Se um viajante numa noite de inverno* leu somente *incipits*, não perceba que está prestes a chegar ao fim de sua própria história. Não entende que as histórias em suspenso, que se perderam pelo caminho, ligam-se entre si através de seus títulos. Curiosamente, será o sexto leitor a se pronunciar na conversação da biblioteca, para quem basta o título ou o *incipit* de um livro, suas primeiras frases, para acender o desejo da leitura, quem revelará ao nosso protagonista que a lista dos títulos que inutilmente solicitou à biblioteca forma um outro início de uma nova história:

---

<sup>567</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 259.

<sup>568</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 259.

<sup>569</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 260.

– Pode deixar-me ver? – indaga o sexto leitor, tomando-lhe a lista dos títulos; ele tira os óculos de míope, coloca-os no estojo, abre outro estojo, ajusta os óculos de presbíope e lê em voz alta: – “*Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escarpada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa numa rede de linhas que se entrelaçam, numa rede de linhas que se entrecruzam no tapete de folhas iluminadas pela lua ao redor de uma cova vazia. ‘Que história espera seu fim lá embaixo?’*, ele pergunta, ansioso por ouvir o relato”.<sup>570</sup>

As histórias esperam seu fim, mas é um novo início, uma nova possibilidade de romance que surge em seu lugar. Cada história narrada incita, relembra uma nova: nessa ânsia por narrar todas as histórias possíveis perde-se justamente o seu final. Mas o fim está lá, presente no próprio início. Entre começar e terminar talvez não haja, assim, uma distância tão grande, afinal, se o início marca a passagem do mundo vivido para o verbal, do múltiplo para o singular, o fim é determinado pelo movimento contrário, pelo retorno, pela passagem do mundo verbal para o vivido. Todo início é promessa de vida, diferentemente do fim, a ameaça da morte. No entanto, lembra-nos Calvino ao falar do conto popular, a morte tem por fundo a eternidade: “O conto popular fala da vida e nutre o nosso desejo de vida, mas justamente porque esta vida contém implícita a presença da morte, isto é, tem por fundo a eternidade”.<sup>571</sup>

A cada final de uma história abrem-se caminhos para outras histórias, ligando, por conseguinte, todo final a um novo início, a uma nova possibilidade de narrativa. O início marca, assim, a multiplicidade do possível, antes que a escrita a singularize. No decorrer do texto, a passagem ao ato da escrita rompe com essa promessa pela presença realizada de uma única história, mas, ao chegar ao final, “a experiência limitada se abre sobre a escuridão sem limites...”<sup>572</sup>

E é nessa escuridão sem limites onde se movem os leitores de Calvino, aqueles que erram pela biblioteca à procura de um livro que homenageie a vastidão do universo, aqueles que olham para cima, porque querem tocar o inalcançável, para em seguida acompanhar com o olhar o movimento minucioso de quem quer perscrutar um objeto, tocá-lo, penetrá-lo.

#### 4.1 Lo sguardo telescopico del signor Palomar

*Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,  
Silenziosa luna?  
Giacomo Leopardi*

<sup>570</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 261.

<sup>571</sup> CALVINO. “Cominciare e finire”. In: *Saggi*, vol. 1, p. 742. No original: “Il racconto popolare parla della vita e nutre il nostro desiderio di vita, ma proprio perché questa vita contiene implicita la presenza della morte, cioè ha per sfondo l’eternità”.

<sup>572</sup> CALVINO. “Cominciare e finire”. In: *Saggi*, vol. 1, p. 747. No original: “l’esperienza limitata si apre sul buio senza limiti...”.

Numa noite de plenilúnio, em um campo aberto envolto por névoas, Ivo Salvini escuta um sussurrante chamado, enquanto se aproxima de um poço iluminado pela lua: “Avete sentito anche voi? Mi chiamano... mi hanno chiamato”. Cena de abertura do último filme de Federico Fellini, *la voce della luna*<sup>573</sup> é rapidamente camuflada pela chegada de um grupo de rapazes que perturbam o silêncio dessa cena com barulho, algazarra e confusão, impedindo que Salvini, o lunático personagem que acabara de sair de um hospital psiquiátrico, escute a voz da lua, um leve e quase inaudível murmúrio vindo do céu quando impera o silêncio absoluto.

A partir dessa cena inaugural, todo o filme é tomado pelo ruído, pelo barulho excessivo, pela balbúrdia midiática, pelo frenesi da multidão: as vozes se entrecruzam, os personagens falam todos ao mesmo tempo, perpetuando a técnica aplicada pelo próprio Fellini: os atores, durante a filmagem, falam qualquer coisa, não decoram um texto; as falas são acrescidas depois, pelo diretor, na hora da dublagem. Não há, pois, compreensão entre os personagens de *La voce della luna*, assim como não há consonância entre os movimentos da boca e as palavras que escutamos.

Nesse alvoroço, quando o olhar de todos é dominado pela televisão, como retrata a paradigmática cena de Salvini jantando na casa da irmã, enquanto suas sobrinhas gritam em resposta ao programa que se passa na tela, o olhar do protagonista interpretado por Roberto Benigni vaga pelos céus, interpelando a lua, aquela que nos espia há milhares de anos. Mas o satélite da terra, sua face pálida, sombria e misteriosa, torna-se alvo da curiosidade dos homens; estes não querem simplesmente contemplá-lo, querem tomá-lo, arrancá-lo do céu, rebaixá-lo à condição terrestre. A voz da lua, que no início do filme era imperceptível, vai, assim, adquirindo contornos mais claros, até culminar em um nítido brado que esbraveja: “Publicidade”.

Ao final de *La voce della luna*, contra todo o ruído que domina o mundo, Ivo Salvini, sozinho, caminhando sob o luar em uma pradaria, avista novamente um poço de água e, naquele cenário tranquilo, sentindo somente os ruídos emitidos pela natureza, conclui: “Acredito que se houvesse um pouco de silêncio, se todos nós fizessemos um pouco de silêncio, talvez pudéssemos compreender alguma coisa”.<sup>574</sup>

---

<sup>573</sup> Filme de 1990, *A voz da lua* teve seu roteiro escrito por Federico Fellini em parceria com Tullio Pinelli e foi baseado no romance *O Poema dos Lunáticos*, de Ermanno Cavazzoni.

<sup>574</sup> FELLINI. *La voce della luna*. No original: “Eppure io credo che se ci fosse un po’ di silenzio, se tutti facessimo un po’ di silenzio, forse qualcosa potremmo capire”.

O comportamento de Salvini aproxima-se do de outro personagem da literatura italiana, igualmente excêntrico, observador, avesso aos ruídos da vida prosaica, imerso em seu próprio mundo, “no mundo da lua”: trata-se de Palomar, personagem que divide seu nome com o de um observatório, localizado em San Diego, na Califórnia. E, como todo observatório, o próprio corpo do senhor Palomar e, mais especificamente, o seu olhar são atraídos para cima, para o firmamento.

Na seção “Palomar contempla o céu”, que reúne três breves textos descritivos sobre uma experiência visiva do protagonista, o primeiro deles se detém sobre a silenciosa lua, aquela que, entre os astros do firmamento, exerce influência sobre Palomar. Igualmente bela e misteriosa, a lua fascina o protagonista, que se percebe uma poeirinha minúscula diante da imensidão do firmamento, enquanto, curioso, observa a lua quando ela “encontra-se ainda em estado de expectativa”.<sup>575</sup> É a lua do entardecer, “uma sombra esbranquiçada que aflora do azul intenso do céu, carregado ainda de luz solar”,<sup>576</sup> a chamar a atenção de Palomar, levando-o a inclinar sua cabeça, enquanto projeta seu olhar para o alto, como se seus olhos fossem equipados por um invisível telescópio.

O senhor Palomar sustenta, portanto, seus olhos atentos e perscrutadores sobre a pálida lua, como se desse modo pudesse descobrir seus mais recônditos segredos. Mas a superfície lunar já é infundável, revelando, a cada vez, um pouco mais de si conforme a incidência da luz solar refletida pela Terra torna-a visível. A lua vai, assim, aos pouquinhos, revelando sua superfície, conforme avança da fase crescente para a cheia, até minguar completamente, quando se afasta da luz e se torna invisível, imersa na escuridão.

A lua do entardecer avistada pelo atento protagonista é uma lua quase cheia, por isso interessa-lhe acompanhar sua ascensão, observando igualmente o pôr-do-sol e os efeitos gerados no céu. O sol dá lugar à lua, que “parece tão frágil e pálida e sutil”<sup>577</sup> no início, quando sua translúcida forma aponta num céu ainda de um azul intenso, para, em seguida, ir adquirindo contornos cada vez mais precisos:

É necessário dizer que o azul do céu foi passando sucessivamente do púrpura para o violeta (os raios do sol se tornaram rubros), depois para o acinzentado e para o pardo, sem que a brancura da lua deixasse de receber sempre um empuxo cada vez mais decidido para que despontasse e em seu interior a parte mais luminosa fosse adquirindo extensão até cobrir o disco por completo.<sup>578</sup>

<sup>575</sup> CALVINO. “Lua do entardecer”. In: *Palomar*, p. 33.

<sup>576</sup> CALVINO. “Lua do entardecer”. In: *Palomar*, p. 33.

<sup>577</sup> CALVINO. “Lua do entardecer”. In: *Palomar*, p. 33.

<sup>578</sup> CALVINO. “Lua do entardecer”. In: *Palomar*, p. 34.

Palomar observa, assim, a regularidade dos hábitos da lua e, seguindo-a passo a passo, sem desgrudar os olhos do céu, vê as incidências do tempo sobre ela, transformando a pálida lua em “um grande espelho ofuscante que voa”<sup>579</sup> sobre um céu que se fez negro. É noite. Agora a lua “é um lago de resplandecência que esguicha raios ao redor e do qual transborda na escuridão um halo de prata fria, inundando de luz branca as estradas dos notâmbulos”.<sup>580</sup> Entre os noctâmbulos, encontra-se Palomar que, “assegurando-se de que a lua não tem necessidade dele”,<sup>581</sup> regressa a casa.

É noite de plenilúnio, Palomar, talvez um notívago insone atraído pela lua, talvez um sonâmbulo, entre o sonho e a vigília, que olha para cima sem saber se contempla uma lua real ou imaginária, perambula pelas ruas desertas com a cabeça inclinada para cima. Quer tanto entender o que a lua tem a lhe dizer, que acaba perdendo a razão. Assim como Salvini, Palomar responde ao chamado da lua; é, portanto, um lunático, um aluado.

A lua sempre exerceu uma grande importância para os homens: seus ciclos são analisados para o plantio e a colheita, por exemplo, suas fases foram usadas para medir o tempo, foi comprovado cientificamente que ela influencia as marés. Entender a lua, portanto, desde a Antiguidade, significa conhecimento para os homens. Embora sua presença não condicione a existência de vida na Terra, como o sol, é a lua, mais do que o astro solar, a instigar a curiosidade humana, exercendo influência sobre aqueles mais sensíveis. Ainda hoje, uma carga de mistério e devoção envolve o único satélite da Terra, levando algumas pessoas a acreditarem que as suas fases alteram o humor e o temperamento de certas pessoas.

Sobre os lunáticos, o ancestral do senhor Palomar – Qfwfq –, protagonista das histórias cosmicômicas, uma coletânea de mitos modernos, cujos *incipits* são baseados em algum dado científico, descreve, em “As filhas da lua”, um mundo marcado pelo consumo excessivo e pela rejeição de tudo que fosse velho. Entre as coisas velhas, havia uma lua que “vagava pelo céu, desnuda carcomida e cinzenta, cada vez mais estranha ao mundo aqui embaixo, resíduo de um modo de ser já incongruente”.<sup>582</sup> Mas, mesmo essa lua contraproducente, que se inclinava em direção à Terra, em noites de plenilúnio, instigava, em algumas pessoas, comportamentos insensatos:

Nessas noites de lua baixa as pessoas de temperamento mais instável davam para fazer coisas estranhas. Nunca faltava o sonâmbulo que perambulava pela moldura de um arranha-céu de braços esticados em direção à lua, ou o licantropo que se punha a

<sup>579</sup> CALVINO. “Lua do entardecer”. In: *Palomar*, p. 35.

<sup>580</sup> CALVINO. “Lua do entardecer”. In: *Palomar*, p. 35.

<sup>581</sup> CALVINO. “Lua do entardecer”. In: *Palomar*, p. 35.

<sup>582</sup> CALVINO. “As filhas da lua”. In: *Todas as cosmicômicas*, p. 283.

uivar no meio da Times Square, ou o piromaníaco que ateava incêndios nos depósitos das docas. Esses já eram fenômenos habituais, e já não reuniam nem sequer o costumeiro grupinho de curiosos. Mas quando vi uma moça completamente nua sentada em um banco do Central Park tive que parar.<sup>583</sup>

Aqueles que recebem o chamado da lua – Salvini, Palomar, a moça nua avistada por Qfwfq – compreendem que precisam se livrar de tudo que os mantém vinculados à Terra, seguindo aquela que, embora tentem, não conseguem tocar. Perseguindo a moça desnuda de cabelos esvoaçantes, a qual, por sua vez, perseguia a lua prateada, Qfwfq observou a presença de várias outras moças cuja “asa dourada ou escura dos cabelos contrastava com o alvor róseo ou moreno da pele nua”.<sup>584</sup> Essas moças lunares “havam sido chamadas pela Lua em perigo”,<sup>585</sup> pois a lua envelhecida desse mundo artificioso descrito pelo protagonista cosmiômico estava ameaçada pelo consumismo frenético, pela primazia do novo.

Também a lua de Fellini encontrava-se sob a ameaça de um mundo espetacularizado e midiático: em *La voce della lua* o satélite é capturado pelos irmãos Micheluzzi. Após pisar na lua, o homem intenciona aprisioná-la ao solo terrestre para gerar uma exibição televisiva. No entanto, a luz que ilumina a cidade do cenário de Fellini não é a da lua, provém de projetores que emitem uma iluminação artificial num grande telão armado em praça pública.

As ações humanas também no céu sintetizam o audacioso projeto de conquistar o espaço: tendo dominado a Terra, o homem vislumbra alcançar os céus. Se, desde a Antiguidade, os homens olhavam para cima, esperando ler o próprio destino e fazer profecias sobre a civilização, com o desenvolvimento da astronomia, a distância que os separa do firmamento é diminuída em razão do desejo de dominá-lo para alcançar ainda mais a supremacia terrestre. Inicia-se, portanto, uma nova era, “de átomos, foguetes, de uma nova sociedade que tomará forma removendo tudo que é velho, de mudanças que comprometerão as vidas e os pensamentos dos homens”.<sup>586</sup>

A propósito do lançamento do Sputnik, primeiro satélite artificial da Terra, realizado pela União Soviética em 4 de outubro de 1957, Calvino teceu algumas reflexões, que testemunham seus próprios dilemas diante dessa nova era que estava surgindo. No texto “A tribo com os olhos para o céu”, escrito depois do lançamento de um míssil soviético, antes ainda do Sputnik, o escritor lígure contrasta duas civilizações: uma – a tribo – marcada pela

<sup>583</sup> CALVINO. “As filhas da lua”. In: *Todas as cosmiômicas*, p. 284.

<sup>584</sup> CALVINO. “As filhas da lua”. In: *Todas as cosmiômicas*, p. 287.

<sup>585</sup> CALVINO. “As filhas da lua”. In: *Todas as cosmiômicas*, p. 287.

<sup>586</sup> CALVINO. “Dialogo sul satellite”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 229. No original: “degli atomi, dei razzi, della nuova società che prenderà forma smuovendo tutto il vecchio, dei cambiamenti che ne deriveranno nelle vite e nei pensieri degli uomini”.

crença nos mitos e profecias contados pelos bruxos da aldeia; a outra – representada pelos modernos países evoluídos pelo progresso mecânico – que acredita na ciência e nos lançamentos espaciais. Ambas as civilizações, entretanto, “pretendem decidir os destinos do mundo passando por cima da cabeça dos povos”.<sup>587</sup> Povos que sempre estiveram com os olhos para o céu, como relata o narrador do conto calviniano:

Há muito tempo, talvez desde sempre, os olhos de nossa tribo, esses nossos pobres olhos inflamados pelo tracoma, estão apontados para o céu: mas especialmente desde que, pela abóbada estrelada acima de nossa aldeia, passam novos corpos celestes: aviões a jato com um rastro esbranquiçado, discos voadores, foguetes, e agora esses mísseis atômicos telecomandados.<sup>588</sup>

Não se lê mais o destino escrito nas constelações, mas na presença ameaçadora dos mísseis que riscam o céu. Diante desse novo cenário, o narrador de “A tribo com os olhos para o céu” amargamente conclui: “é na potência dos bólidos celestes que reside todo o nosso destino!”.<sup>589</sup>

Desconfiado das extraordinárias perspectivas que o progresso nos abre, Calvino analisa, com certo temor, a exaltação propagandística dos sucessos espaciais do final dos anos de 1950 e de 1960, crítica que continuaria presente décadas depois no filme de Fellini. As corridas espaciais, a disputa entre nações, levariam os norte-americanos ao intento de tomar a lua, possuí-la, feito que, quase 12 anos depois do primeiro Sputnik, culminaria com o pouso da Apollo XI na Lua, em 1969. Mas as façanhas espaciais buscavam o poder, o controle de uma nação e a sua soberania não só sobre o espaço, como também sobre a Terra: a lua, assim, cuja imagem era contemplada pelo mistério que girava em torno de si, pelo conhecimento que ocultava, foi perfurada por uma haste pontiaguda que estampava orgulhosamente a bandeira americana.

Sobre o fracasso da ciência moderna, Calvino, em “Dialogo sul satellite”, texto publicado na revista *Città Aperta* em março de 1958 e que mantém certa afinidade argumentativa com o conto “A tribo com os olhos para o céu”, afirma que “a tragédia da ciência moderna é por não poder ser pura, por não poder abandonar-se sem preocupações ao desenvolvimento das próprias descobertas e invenções, esquecendo-se de todo o resto”.<sup>590</sup>

<sup>587</sup> CALVINO. “A relação com a lua”. In: *Assunto encerrado*, p. 217.

<sup>588</sup> CALVINO. “A tribo com os olhos para o céu”. In: *Um general na biblioteca*, p. 114.

<sup>589</sup> CALVINO. “A tribo com os olhos para o céu”. In: *Um general na biblioteca*, p. 116.

<sup>590</sup> CALVINO. “Dialogo sul satellite”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 232. No original: “la tragedia della scienza moderna è appunto in questo non poter permettersi d’essere pura, d’abbandonarsi senza preoccupazioni allo sviluppo delle proprie scoperte e invenzioni, immemore di tutto il resto”.

A era interplanetária começou, e as conquistas espaciais podem servir tanto para a busca por conhecimento quanto para os interesses de ideologias reacionárias. Por isso, Calvino reivindica esse conhecimento puro, desinteressado, pois quer saber alguma coisa a mais sobre o espaço e sobre a lua: “Esse algo mais que o homem adquire concerne não apenas aos conhecimentos especializados dos cientistas, mas também ao lugar que essas coisas têm na imaginação e na linguagem de todos: e aqui entramos nos territórios que a literatura explora e cultiva”.<sup>591</sup>

D’*As cosmicômicas a Palomar*, Calvino exercita, portanto, uma escritura que possa pensar o universo por meio da imaginação; se volta para a lua e o cosmo, buscando, por meio de uma visão telescópica, uma apropriação do conhecimento do espaço e dos objetos celestes, assim como uma definição de uma relação entre nós e o universo extra-humano.

Ávido por conhecimento e possuidor de um temperamento solitário e recluso, o senhor Palomar refugia-se entre os corpos celestes, para contemplá-los. Entre os seus cinco sentidos, é curioso que seja a visão o sentido no qual mais confia, pois Palomar é míope e astigmático.<sup>592</sup> Quando ergue o olhar para o céu, o protagonista, completamente deslumbrado pelo que vê, questiona-se se a imagem que chega até ele seria “bela demais para ser verdadeira, demasiado grata ao meu universo imaginário para pertencer ao mundo real”.<sup>593</sup> Desconfiado, portanto, daquilo que os seus sentidos lhe mostram, sujeito ainda com forte pendor cartesiano,<sup>594</sup> o senhor Palomar decide acreditar naquilo que seu corpo lhe mostra e lhe faz sentir, fiando-se, sobretudo, em sua visão, conforme confessa: “talvez seja exatamente esta desconfiança em relação aos nossos sentidos que nos impede de nos sentirmos à vontade no universo. Talvez a primeira regra que devo estabelecer seja a seguinte: ater-me àquilo que vejo”.<sup>595</sup>

Disposto a ater-se àquilo que vê, mesmo que sua visão seja mediada pelas lentes de seus óculos, ou de um telescópio, para manter a imagem nítida, o protagonista espera “que a imaginação venha em socorro da debilidade visual”.<sup>596</sup> Põe-se, assim, em seu terraço, para observar os três planetas “externos” que estarão “em oposição”, ou seja, visíveis por toda a

<sup>591</sup> CALVINO. “A relação com a lua”. In: *Assunto encerrado*, p. 218.

<sup>592</sup> Cf. CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 36.

<sup>593</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 38.

<sup>594</sup> Em suas *Meditações*, Descartes expõe sua desconfiança em relação aos sentidos, que nos enganam. Os sentidos, a seu ver, usados com grande artifício nas artes, criam ilusões agradáveis. Partindo dessa premissa, Descartes considera que todas as coisas que vê e que sente por meio de seu corpo são falsas, ficcionais, não fiando mais em seus sentidos, mas apenas em seu pensamento. Cf. DESCARTES. *Meditações*.

<sup>595</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 38.

<sup>596</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 39.



noite durante o mês de abril.<sup>597</sup> Na primeira noite, Palomar decide perscrutar o céu munido de um telescópio, “para aproveitar ainda mais a tripla oposição planetária”.<sup>598</sup> No entanto, o telescópio, por lhe revelar tantos outros detalhes, faz com que o senhor Palomar perca outras sombras, outras coisas que gostaria de ver, conforme declara a respeito de Marte:

Marte visto ao telescópio se revela um planeta mais perplexo do que se afigura quando observado a olho nu: parece que tem muitas coisas para comunicar mas só consegue pôr em foco uma pequena parte delas, como num discurso tartamudeante e tossiquento. Um halo escarlate estende-se em torno da orla; pode-se procurar concentrá-lo regulando o parafuso, para fazer ressaltar a crostazinha de gelo do polo inferior; manchas afloram e desaparecem na superfície como nuvens ou rasgões entre as nuvens; uma se estabiliza na forma e na posição da Austrália, e o senhor Palomar se convence de que quanto mais distinta vir essa Austrália mais a objetiva estará em foco, mas ao mesmo tempo se dá conta de que está perdendo outras sombras de coisas que lhe parecia ver ou se sentia predisposto a ver.<sup>599</sup>

Saindo de Marte, o olhar de Palomar desliza para Saturno, planeta com o qual se identifica por sua natureza solitária, contemplativa, intelectual e melancólica, afinal, na sabedoria antiga, “microcosmo e macrocosmo se refletem nas correspondências entre psicologia e astrologia”,<sup>600</sup> de modo que os planetas, assim como outros astros celestes, exerciam seu poder sobre as pessoas, alterando humores e temperamentos. Típico saturnino, ao mirar a objetiva para Saturno, Palomar reconhece sentir maiores emoções, vendo-o “supernítido, branquíssimo, exatos os contornos da esfera e do anel”.<sup>601</sup> Mais uma vez, porém, frustra-se ao perceber que o “telescópio quase não capta outros detalhes e acentua a abstração geométrica do objeto; a sensação de uma lonjura extrema em vez de atenuar-se ressalta mais que a olho nu”.<sup>602</sup>

“Fixar muito demoradamente um corpo luminoso cansa a vista; o senhor Palomar fecha os olhos; passa a Júpiter”.<sup>603</sup> Talvez a fadiga proporcionada pela contemplação dos outros planetas tenha deixado o protagonista desatento ao que seus olhos viam pela ocular do telescópio e mais interessado em seu conhecimento livresco, na história que gira em torno de Júpiter e de seus satélites cintilantes, estes últimos descobertos por Galileu. Júpiter, o maior planeta do sistema solar, deve seu nome ao deus romano, pela sua característica brilhante e imponente. Por portar o nome do deus dos deuses, talvez em função disso, ao observá-lo, o

<sup>597</sup> Além de Marte, Júpiter e Saturno, Mercúrio e Vênus podem ser vistos a olho nu da Terra e são conhecidos desde a Antiguidade.

<sup>598</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 36.

<sup>599</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 37.

<sup>600</sup> CALVINO. “Rapidez”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 64.

<sup>601</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 37.

<sup>602</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 37.

<sup>603</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 39.

senhor Palomar “fica sempre na expectativa de uma transfiguração olímpica”,<sup>604</sup> por isso ele necessita afastar-se do telescópio e “fechar por um momento as pálpebras, deixar que a pupila ofuscada reencontre a percepção precisa dos contornos, das cores, das sombras, mas também deixar que a imaginação se livre dos embaciamentos que não lhe pertencem”.<sup>605</sup>

A visão dos planetas obtida por meio do telescópio delimitou o campo visual do senhor Palomar, impedindo-o de ver cada um dos três planetas em sua relação com o todo. O telescópio criava, assim, uma conexão “entre o objeto separado planeta posto em foco pela lente e ele sujeito, num ilusório face-a-face”.<sup>606</sup> Por isso, na noite seguinte, “o senhor Palomar volta para o seu terraço a fim de ver os planetas a olho nu”,<sup>607</sup> contrastando-os ao “resto do firmamento esparso no espaço escuro por todos os lados”,<sup>608</sup> pois percebe que uma coisa é olhar os planetas a olho nu e outra é olhá-los por meio do telescópio. Só assim, avistando aquela “mancha minúscula de luz que perfura o céu”, Palomar “espera haver se apropriado de fato do planeta, ou pelo menos do quanto de um planeta pode entrar em um olho”.<sup>609</sup>

Quanto de um planeta pode entrar nos olhos míopes e astigmáticos do senhor Palomar? É preciso esclarecer, portanto, que “olho nu”, para o nosso protagonista, significa de óculos, de modo que, para ler o universo, Palomar necessita de uma mediação, se não do telescópio, das lentes de seus óculos. Assim, em “A contemplação das estrelas”, ele especifica as condições ideais para que consiga apreciar o céu: primeiro é necessário “encontrar um lugar de onde a sua vista possa se espalhar por toda a cúpula do céu sem obstáculos e sem a interferência da iluminação elétrica”; a segunda “condição necessária é trazer consigo uma carta astronômica, sem a qual não se saberia o que se está olhando”<sup>610</sup>.

Por ser míope, Palomar precisa pôr os óculos para ver/ler as estrelas<sup>611</sup> e planetas no céu e para ver/ler o mundo que está à distância; mas não precisa de seus óculos para ler a carta astronômica que carrega consigo. Além disso, para decifrar o mapa na noite escura, ele precisa de uma lanterna, de modo que “os confrontos frequentes entre o céu e o mapa

<sup>604</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 39.

<sup>605</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 39.

<sup>606</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 40.

<sup>607</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 39.

<sup>608</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 39-40.

<sup>609</sup> CALVINO. “O olho e os planetas”. In: *Palomar*, p. 40.

<sup>610</sup> CALVINO. “A contemplação das estrelas”. In: *Palomar*, p. 41.

<sup>611</sup> É importante ressaltar que a “leitura” das estrelas era também usada para fazer previsões. Ainda na época de Galileu, os reis mantinham astrólogos para “saber” sobre o futuro. Essa “leitura” determinava o momento oportuno para começar uma guerra, por exemplo.

obrigam-no a acender e a apagar a lanterna, e nessas passagens da luz para a escuridão fica momentaneamente cego”.<sup>612</sup>

A leitura para o senhor Palomar consiste, pois, em um gesto duplo: aquele de pôr e tirar seus óculos de grau. Assim, para contemplar as estrelas, ele precisa colocar suas lentes de míope e, para identificar a estrela que acabara de olhar, é necessário “tirar os óculos para ler o mapa”.<sup>613</sup> As operações necessárias à leitura de Palomar se complicam “com esse erguer e baixar dos óculos na frente, e comportam a espera de alguns segundos para que seu cristalino se reajuste ao foco das verdadeiras estrelas ou das que estão impressas”.<sup>614</sup> Ler/Ver as estrelas, para o senhor Palomar, é um processo exaustivo, que implica em “tirar e pôr os óculos, acender e apagar a lanterna, dobrar e desdobrar o mapa grande, perder e reencontrar os pontos de referência”.<sup>615</sup>

A abóbada celeste esconde segredos que explicariam a origem do universo e da vida, cujo conhecimento é inquirido por Palomar enquanto observa o firmamento luminoso. No entanto, “encontrando-se efetivamente em presença do céu estrelado, parece que tudo lhe foge”.<sup>616</sup> não é capaz de localizar uma estrela, nem no céu, nem em seu mapa e, ao atribuir-lhe um nome equivocado, resultado de uma leitura deficiente tanto do céu quanto da carta astronômica, logo se apercebe de seu erro. Inseguro, o protagonista passa a desconfiar daquilo que sabe, pois não encontra mais a certeza que antes encontrava ao observar os corpos celestes, ou estes estão repletos de indeterminação, ou o senhor Palomar não consegue mais lê-los: “Se os corpos luminosos estão prenhes de incertezas, só resta confiar na escuridão, nas regiões desertas do céu. Que pode ser mais estável do que o nada?”.<sup>617</sup>

Ao observar os corpos luminosos numa noite estrelada, Palomar questiona o que vê: o firmamento diante de seus olhos parece-lhe uma tela de enganos. Aquele céu, que fora avistado por tantas outras civilizações em diferentes momentos temporais e espaciais e que lhe parecia tão denso e real, abriga uma distância intransponível, como se as pequenas manchas de luz avistadas por seus frágeis olhos míopes fossem simplesmente uma ilusão de ótica. O que se esconde por trás desses pontos de luz?, parece perguntar o senhor Palomar ao compreender que só lhe resta confiar na escuridão. O que aquela escuridão encobre?

---

<sup>612</sup> CALVINO. “A contemplação das estrelas”. In: *Palomar*, p. 41.

<sup>613</sup> CALVINO. “A contemplação das estrelas”. In: *Palomar*, p. 42.

<sup>614</sup> CALVINO. “A contemplação das estrelas”. In: *Palomar*, p. 42.

<sup>615</sup> CALVINO. “A contemplação das estrelas”. In: *Palomar*, p. 42.

<sup>616</sup> CALVINO. “A contemplação das estrelas”. In: *Palomar*, p. 43.

<sup>617</sup> CALVINO. “A contemplação das estrelas”. In: *Palomar*, p. 44.

Se até esse momento o olhar telescópico do protagonista vagava pelos astros celestes, saltando de luz em luz, ao comparar o céu a uma tela branca de cinema, Palomar compreende que tudo aquilo captado pelo seu campo visual são imagens que lhe chegam atrasadas há milhares de anos-luz. Ao constatar que os corpos celestes lhe enganam, o protagonista se interessará pelas regiões desertas do céu, pela escuridão, pelo nada, ou seja, por tudo aquilo que o seu campo visual não registra.

Nesse momento, vale a pena lembrar que a xilografia “Desenho de uma mulher reclinada”, de Albrecht Dürer, foi escolhida por Calvino para compor a capa da primeira edição da obra *Palomar*. Com essa imagem, o escritor lígure já antecipava o teor de seu livro, cujas reflexões gravitam sobre a percepção visual e a apropriação do espaço e dos objetos que estão submetidos aos olhos do homem:



Figura 4 – DÜRER. *Desenho de uma mulher reclinada*. Xilografia, 1525.

Fonte: Disponível em: <[https://dedsign.files.wordpress.com/2008/02/durer\\_perspnude-rect.jpg?w=720](https://dedsign.files.wordpress.com/2008/02/durer_perspnude-rect.jpg?w=720)>. Acesso em 15 jan. 2018.

A frustrada tentativa de identificar as estrelas no céu culmina, pois, num momento epifânico vivido por Palomar: ele percebe que o seu campo visual é limitado, podendo obter conhecimento somente daquilo que vê, daquilo que está diante de si, como faz o desenhista que registra a anatomia da mulher por tê-la a sua frente; mas, questiona-se Palomar, e se o verdadeiro conhecimento estivesse presente justamente onde o seu campo visual não alcança, às costas do observador, por exemplo?

Essa constatação vislumbrada pelo atento protagonista inicia-se em suas incursões pelo céu estrelado de uma noite escura, quando percebe a estabilidade do “nada” e questiona-se sobre o sentido da escuridão e das “regiões desertas do céu”. Mas o “nada” e o “vazio” se tornarão ainda mais assombrosos para o senhor Palomar quando este se encontra ao volante, pois “a principal diferença entre o senhor Palomar pedestre e o senhor Palomar ao volante é

que o primeiro vê somente aquilo que sucede diante de si, enquanto o segundo é dotado de espelho retrovisor”.<sup>618</sup>

Calvino descreve o senhor Palomar ao volante em um único texto, inédito e excluído do volume *Palomar* (1983): trata-se de “Dietro il retrovisore”, que, juntamente com outros três,<sup>619</sup> integravam uma pasta intitulada “Palomar – Testi”. Segundo Calvino, em “Dietro il retrovisore”, o automóvel proporcionaria uma revolução antropológica, pois, além de modificar as categorias de tempo e espaço e afetar as propriedades sensoriais humanas – “por exemplo, no lugar da pele, órgão tátil, uma carapaça metálica que causa problemas se toca outros corpos sólidos”<sup>620</sup> –, os espelhos retrovisores do carro permitiriam ao motorista “ver atrás de si, mesmo continuando a olhar para frente”, determinando, pois, “a superação da divisão do espaço em um campo anterior e um campo posterior”.<sup>621</sup>

Essa divisão do espaço impediu que o homem, assim como outros seres vivos das primeiras fases da escala biológica, crescesse uniformemente em todas as direções, tendo sido fadado a ver o mundo somente por meio de seus olhos, localizados em seu campo visual anterior. O que sucede às suas costas, embora presumível, continua a ser ignorado pelo homem. Assim, mesmo que se vire rapidamente e lance seu olhar em várias direções, Palomar, “dotado de olhos (e óculos) na frente, mas desprovido de um órgão visivo sobre a nuca, é levado a identificar o mundo com o campo anterior, enquanto o campo complementar que se estende às suas costas lhe permanece invisível e traiçoeiro”.<sup>622</sup>

Diante dessa bipartição do espaço em um campo visual perante nossos olhos e num outro às nossas costas, a hipótese formulada por Palomar é a de que tudo o que teria diante de si poderia revelar-se uma tela de enganos, procedendo daí a sua desconfiança daquilo que vê e daquilo que sabe. Por outro lado, o vazio, o nada, que encontra pelas costas (ou nas áreas escuras do céu), seria a verdadeira substância do mundo, aquela parte que não vemos e que preserva segredos assustadores, afinal, questiona-se Palomar,

<sup>618</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1159. No original: “la più importante differenza tra il signor Palomar pedone e il signor Palomar al volante è che il primo vede solo quel che avviene davanti a sé, mentre il secondo è dotato di specchietto retrovisore”.

<sup>619</sup> Os outros três textos que integravam a pasta “Palomar – Testi” são: “Dialogo con una tartaruga”, “L’antipatico” e “Il signor Mohole”; estes dois últimos serão analisados na próxima seção deste capítulo.

<sup>620</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1159. No original: “per esempio, al posto della pelle, organo tattile, un guscio metallico che guai se tocca altri corpi solidi”.

<sup>621</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1159. No original: “vedere dietro di sé pur continuando a guardare in avanti”, determinando, pois, “il superamento della divisione dello spazio in un campo anteriore e in un campo posteriore”.

<sup>622</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1160. No original: “dotato d’occhi (e occhiali) sotto la fronte ma sprovvisto d’ogni organo visivo sulla nuca, è portato a identificare il mondo col campo anteriore, mentre il campo complementare che s’estende alle sue spalle gli rimane invisibile e infido”.

Quem o assegura que, enquanto esteja se virando para verificar se não é seguido por uma besta feroz, a besta feroz não esteja se deslocando silenciosamente de modo a encontrar-se sempre às suas costas? Ou: quem o assegura que o mundo continua a existir quando você não o olha? Como excluir que no instante no qual para de olhar em uma direção, tudo aquilo que aparecia ao seu olhar não se desvaneca no nada?<sup>623</sup>

As hipóteses lançadas por Calvino para entender aquilo que aconteceria em um campo posterior da visão foram inspiradas no escritor argentino Borges e no poeta italiano Eugenio Montale. O animal que estaria às costas do senhor Palomar, tão ágil que, mesmo se o *alter-ego* do escritor girasse rapidamente sobre si próprio, não conseguiria jamais surpreender a besta feroz, é o *hide-behind*, descrito por Borges em seu *Manual de zoologia fantástica*.

Perspectiva ainda mais assustadora do que a do *hide-behind*, ser fantástico que, mesmo que ninguém o tenha visto, matou e devorou muitos lenhadores, é aquela contida no poema “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”, de Montale, ao insinuar que às nossas costas, onde o nosso campo visual não alcança, o mundo não continua e tudo o que antes víamos se esvaeça no nada:

Talvez certa manhã andando em ar de vidro,  
árido, virando-me, verei cumprir-se o milagre:  
o nada pelas costas, o vazio atrás  
de mim, com um terror de bêbado.

Logo, como numa tela, acamparão de chofre  
árvores casas morros com o engano de sempre.  
Mas será tarde demais; e eu seguirei sem voz  
entre os homens que não se voltam, com meu segredo.<sup>624</sup>

Sobre esse poema de Montale, Calvino teceu considerações mais aprofundadas em texto publicado em 12 de outubro de 1976 no “Corriere della sera”, agora inserido no volume *Por que ler os clássicos* sob o título “Eugenio Montale, ‘Forse un mattino andando’”.<sup>625</sup> A experiência do nada, que começou com Palomar contemplando a escuridão do céu e seguiu com o desaparecimento do mundo quando ele o tem atrás de si, fora de seu campo visual, gera

<sup>623</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1160. No original: “Chi lo assicura che mentre lui sta voltandosi per controllare se non è seguito da una bestia feroce, la bestia feroce non si stia spostando silenziosa in modo da trovarsi sempre dietro le sue spalle? Oppure: chi lo assicura che il mondo continui a esistere anche quando lui non lo guarda? Come escludere che nell’istante in cui lui smette di guardare in una direzione, tutto quel che appariva al suo sguardo non svanisca nel nulla?”.

<sup>624</sup> MONTALE *apud* CALVINO. “Eugenio Montale, ‘Forse un mattino andando’”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 217.

<sup>625</sup> Na Itália, a lei que determinou o uso obrigatório do espelho retrovisor nos automóveis foi publicada na Gazzetta Ufficiale no dia 3 de janeiro de 1976. No mesmo ano, Calvino escreveu seu comentário sobre a poesia de Montale. Não se sabe ao certo quando o escritor escreveu pela primeira vez o conto “Dietro il retrovisore”, somente que foi reescrito em 1983. No entanto, a afinidade temática desses textos pressupõe uma vizinhança cronológica.

um efeito de irrealidade, como se uma névoa densa dissolvesse a paisagem. Névoa que encobria os campos por onde caminhava Salvini em *La voce della luna*, diluindo os limites que o separariam da lua; névoa que paulatinamente vai se rarefazendo até culminar em um “ar de vidro”.

E nessa paisagem rarefeita, o eu-lírico de Montale, com um terror de bêbado, vê cumprir um milagre: “o nada pelas costas, o vazio atrás de [si]”. Nota-se que poucos conseguem perceber o vazio, entre eles os lunáticos e os embriagados, pois é necessária uma experiência subjetiva para que o espaço se desconecte do mundo e se imponha enquanto tal, “vazio e sem limites”.<sup>626</sup> Citando Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da percepção*, Calvino explica que as experiências do nada, quando temos a sensação de andar em ar de vidro, são possíveis “no escuro da noite, no sonho, sob o influxo das drogas, na esquizofrenia”,<sup>627</sup> por exemplo.

São, portanto, as pessoas que desfrutam de experiências vertiginosas a encontrar o verdadeiro conhecimento; o resto, aqueles que só olham para frente, vivem num mundo que é “a costumeira sucessão de imagens na tela, engano ótico como o cinema, em que a velocidade dos fotogramas nos convence da continuidade e da permanência”.<sup>628</sup> Poucos, então, compreendem que o vazio encerra a verdadeira substância do mundo, como as moças lunares nuas e Salvini, os lunáticos que perambulam no escuro da noite, mas eles seguem “sem voz ao nada, ao vazio que sabemos ser a origem e o fim de tudo”.<sup>629</sup>

Palomar, por sua vez, quando percebe “o nada às suas costas”, “o vazio atrás de si”, tenta burlar esse desconhecimento: gira sobre si próprio, desloca-se para construir um mundo circular completo, mas, à medida que ele vira a cabeça, às suas costas, “existe sempre um arco complementar no qual naquele momento o mundo poderia não estar”.<sup>630</sup> Por sua simetria bilateral,

O homem tem sofrido sempre da falta de um olho na nuca, e sua atitude cognitiva só pode ser problemática, porque ele nunca estará seguro do que existe às suas costas, isto é, não tem como verificar se o mundo continua entre os pontos extremos que consegue ver exorbitando as pupilas para a esquerda e a direita.<sup>631</sup>

<sup>626</sup> CALVINO. “Eugenio Montale, ‘Forse un mattino andando’”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 220.

<sup>627</sup> CALVINO. “Eugenio Montale, ‘Forse un mattino andando’”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 220.

<sup>628</sup> CALVINO. “Eugenio Montale, ‘Forse un mattino andando’”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 226.

<sup>629</sup> CALVINO. “Eugenio Montale, ‘Forse un mattino andando’”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 226.

<sup>630</sup> CALVINO. “Eugenio Montale, ‘Forse un mattino andando’”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 223.

<sup>631</sup> CALVINO. “Eugenio Montale, ‘Forse un mattino andando’”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 223.

A falta de um olho na nuca é, pois, compensada ao volante, quando o senhor Palomar dirige seu automóvel e pode recorrer aos espelhos retrovisores. Diferentemente de um espelho normal, que serve apenas para confirmar a presença do sujeito, reduzindo o mundo a um fundo marginal, “contorno e complemento à soberania do eu”,<sup>632</sup> os espelhos retrovisores do carro compreendem “tanto o mundo que temos diante dos olhos quanto aquele ao qual os olhos não têm direto acesso, e tudo isso sem o eu no meio”.<sup>633</sup>

O senhor Palomar ao volante é, pois, dotado de uma visão completa, que compreende os dois campos visivos: se “o campo anterior perde realidade, toda a realidade poderia ser concentrada no espelho”.<sup>634</sup> Porém, mesmo os espelhos retrovisores contém um ponto cego, lembrança que assalta o protagonista quando é chamado à ordem por uma máquina mais potente e veloz que a dele. “De onde saiu? De dentro do espelho? Do ponto morto que nem o retrovisor central nem o lateral refletem? Do nada às nossas costas, vórtice vazio do qual se materializam todos os *hide-behind?*”<sup>635</sup>

Palomar olha para cima, vê o céu, as estrelas, o firmamento. Tudo o que sua visão telescópica alcança esvanece diante da escuridão e das regiões desertas do céu. Palomar olha para frente: com seus óculos de grau avista com nitidez todos os objetos dispostos diante de si: e se todos eles fossem sombras que aparecessem como numa tela cinematográfica? Palomar olha pelo espelho retrovisor de seu carro; espera descobrir o que há às suas costas: exaspera-se com a chegada repentina de um caminhão, cuja imagem não aparecia no espelhinho retrovisor. Em suma: “a totalidade que ele acreditava contemplar é plena de buracos, de lacunas, de armadilhas”.<sup>636</sup>

## 4.2 Lo sguardo microscopico del signor Mohole

*Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato.*

*Italo Calvino*

<sup>632</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1161. No original: “contorno e complemento alla sovranità dell’io”.

<sup>633</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1162. No original: “tanto il mondo davanti ai suoi occhi quanto quello al quale gli occhi non hanno diretto accesso, e tutto questo *senza l’io di mezzo*”.

<sup>634</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1163. No original: “il campo anteriore perde realtà, tutta la realtà potrebbe concentrarsi nello specchietto”.

<sup>635</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1163. No original: “Da dove è uscita? Da dietro lo specchietto? Dal punto morto che ne il retrovisore centrale ne quello laterale riflettono? Dal nulla alle sue spalle, vortice vuoto dal quale si materializzano tutti gli *hide-behind?*”.

<sup>636</sup> CALVINO. “Dietro il retrovisore”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1163. No original: “la totalità che lui credeva di contemplare è piena di buchi, di lacune, di trabocchetti”.



A primeira ideia que Calvino teve durante a gênese de seu livro *Palomar* foi a de criar dois personagens: o senhor Palomar e o senhor Mohole. Enquanto o primeiro se interessaria pelo universo, lançando seu olhar para cima, o segundo se entregaria aos mistérios do centro da Terra, tendo o seu olhar voltado para baixo. De temperamentos opostos, os diálogos entre esses personagens incompatíveis colocariam sob tensão ideias antitéticas, única possibilidade, talvez, de se alcançar um conhecimento mais imparcial. Ambos buscavam, portanto, a sabedoria, mas, para atingi-la, os dois seguiam caminhos contrários.

Mohole é o nome de um projeto de perfuração da crosta terrestre, que, desde meados do século XX, instiga geólogos a escavar um buraco no solo terrestre que atingisse o manto. Assim, aquele que poderia ter sido o outro protagonista das histórias de *Palomar* apresentaria um caráter visceral, sempre interessado em descobrir o que há sob a superfície, nas profundezas. Talvez, por apresentar um temperamento tão diferente do de seu criador, o senhor Mohole não tenha deixado de ser um projeto, uma possibilidade excluída de seu livro, pois, ao tentar escrever os “Diálogos com o senhor Mohole”, Calvino sentia certo mal-estar que o levava a descartar aquilo que havia escrito.

No entanto, mesmo que tenha optado por levar adiante a escrita de seu livro somente com o senhor Palomar, Calvino declara que acreditava que o personagem Mohole acabaria se impondo entre as histórias de seu antagonista:

[...] pensava que, em um certo ponto, teria feito aparecer o senhor Mohole, mas isso aconteceria somente depois de ter delineado completamente o personagem de Palomar, por um contraponto que cedo ou tarde se imporia como necessário. No entanto, nada. Seguiu com Palomar, isto é, com um tipo de experiência e de reflexões que era natural atribuir àquele personagem, enquanto o senhor Mohole permanecia no limbo das intenções. Ou seja, pensamentos e raciocínios “em chave Mohole” que me passavam pela cabeça não conseguiam nunca atravessar o limiar que conduz a uma forma escrita.<sup>637</sup>

Mohole permanecia, pois, no “limbo das intenções” de seu autor, gravitava em seus pensamentos, mas não conseguia sair do profundo buraco do cérebro, onde Calvino o havia colocado. Muitos anos foram necessários para que o escritor lígure delineasse tanto o personagem Palomar quanto a organização de suas histórias em livro, pois subsistia a sombra

---

<sup>637</sup> CALVINO *apud* BARENGHI. “Note e notizie sui testi – Palomar”. In: CALVINO. *Romanzi e racconti*, vol. 2, p. 1402-1403. No original: “[...] pensavo che a un certo punto avrei fatto comparire il signor Mohole, ma questo sarebbe avvenuto solo dopo aver delineato compiutamente il personaggio di Palomar, per un contrappunto che prima o poi si sarebbe imposto come necessario. Invece niente. Andavo avanti con Palomar, cioè con un tipo d’esperienze e di riflessioni che mi veniva naturale d’attribuire a quel personaggio, mentre il signor Mohole restava nel limbo delle intenzioni. Ossia, pensieri e ragionamenti ‘in chiave Mohole’ che mi passavano ogni tanto per il capo non riuscivano mai a varcare quella soglia che conduce alla necessità di dar loro una forma scritta”.

de Mohole, a reivindicar um espaço na trama. Até que, em 1983, Calvino, finalmente, compreendeu que poderia publicar o seu livro, já que “de Mohole não havia nenhuma necessidade, porque Palomar era *também* Mohole: a parte de si obscura e desencantada que esse personagem geralmente bem disposto carregava dentro de si não tinha nenhuma necessidade de ser exteriorizada em um outro personagem”.<sup>638</sup>

Embora Calvino tenha compreendido que Mohole fosse o reflexo negativo e pessimista do próprio Palomar e que por isso não haveria necessidade de exteriorizá-lo em um outro personagem, dele, essa sonda que aponta sempre para o centro da terra, restaram alguns fragmentos que se salvaram da lata de lixo do escritor. Na década de 1980, ao final da vida interrompida prematuramente por um aneurisma cerebral, às vezes, Calvino era tomado por um sentimento de frustração; nessas ocasiões ressurgia das sombras o espectro de Mohole, o antipático, a forçar o nosso escritor a considerar a vida sob outra perspectiva, pior e mais cruel. Em um desses melancólicos momentos, Palomar, voz consoante à de Calvino, questiona aquela fresta de esperança que ele havia vislumbrado no nosso opaco mundo: a vê desaparecer, e o mundo se cobre de escuridão, quando percebe que “de si mesmo, do seu próximo, de como agir ou não agir para evitar o mal próprio e alheio e possivelmente fazer o bem, de tudo isso Palomar não sabe nada”.<sup>639</sup>

Nesses momentos de incredulidade e hesitação, o desagradável Mohole reforça a insegurança de Palomar, levando caos e confusão para seus pensamentos. Se Palomar afirma não saber nada nem de si nem de seu próximo, o seu adversário lhe convence de que “o conhecimento do humano pode ser fundado somente sobre a antipatia, a malevolência e a repulsão”. Em suma, ele conclui, “somente a inimizade torna o próximo conhecível”.<sup>640</sup>

Palomar sabe quem é o seu inimigo, conhece-o como a si mesmo, pode prever até os seus pensamentos, acostumado que está a pensar sobre tudo e a ponderar cada possibilidade e perspectiva para a solução de um problema. Não é de se estranhar que o inimigo do senhor Palomar tenha um rosto e um nome: Mohole. Assombra-o, porém, descobrir que, quanto

---

<sup>638</sup> CALVINO *apud* BARENGHI. “Note e notizie sui testi – Palomar”. In: CALVINO. *Romanzi e racconti*, vol. 2, p. 1403. Grifo do autor. No original: “di Mohole non c’era nessun bisogno perché Palomar era *anche* Mohole: la parte di sé oscura e disincantata che questo personaggio generalmente ben disposto si portava dentro non aveva nessun bisogno di essere esteriorizzata in un personaggio a sé”.

<sup>639</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1170. No original: “di se stesso, del suo prossimo, di come agire o non agire per evitare il male proprio e altrui e possibilmente fare il bene, di tutto questo Palomar non sa nulla”.

<sup>640</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1171. No original: “la conoscenza dell’umano può essere fondata solo sull’antipatia, la malevolenza, le repulsione”, “solo l’inimicizia ci rende il prossimo conoscibile”.

“mais observava o meu inimigo mais percebia que era o meu sócia, não sabia mais quem era ele e quem era eu...”<sup>641</sup>

Unem-se, pois, Palomar e Mohole: eles são as duas partes antagônicas de um só corpo, reflexo um do outro. Por isso Calvino pôde excluir Mohole do livro *Palomar*, pois ele já estava presente na obra, imiscuído ao personagem de nome telescópico: Mohole era o seu avesso, aquele que representava o oposto de tudo em que acreditava o senhor Palomar, submergindo-o na escuridão, na desordem, sempre dentro e afundando-o ainda mais nas profundezas. Entretanto, as imagens dicotômicas que simbolizam os dois personagens não os excluem em polos opostos: a imagem de Mohole, a representar tudo o que é cheio, pleno, espesso, alimenta a luz que há em Palomar. É necessário Mohole para que haja equilíbrio entre eles.

É Mohole, portanto, a apontar a Palomar uma outra visão sobre o universo. Em “Contro l’universo”, primeira parte do texto “Il signor Mohole”, ao se conhecerem, os dois personagens não podem deixar de comparar o significado de seus nomes com o próprio temperamento. Se, para Palomar, “até um botão pode conter o universo”, para Mohole, só existe um dentro, não acreditando, pois, na ideia de um cosmo fora de si:

- O senhor acredita no universo? Eu não. As coisas têm somente um dentro, não um fora. Um debaixo, não um acima. Assim também são os homens. Somos seres lisos, esmagados por um solo plano; imagina-se que exista um espaço e projetam figuras que não têm mais realidade do que os fosfenos que se veem a olhos fechados. Não existe nenhum firmamento fora de nós, senhor Palomar, esteja certo.<sup>642</sup>

O firmamento, as figuras que projetamos no espaço seriam uma ilusão para Mohole, não teriam existência de fato, assim como os fosfenos, fenômeno que gera uma sensação visual de manchas luminosas, quando estamos com os olhos fechados, ou seja, em ausência de luz. Se essas manchas luminosas, provocadas pela própria retina, quando as pálpebras são pressionadas, simulam pontos de luz mesmo com os olhos fechados, também o universo, para Mohole, seria como esses fenômenos fosfênicos, uma ilusão ótica provocada pela mais completa escuridão.

---

<sup>641</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1171. No original: “più osservavo il mio nemico più m’accorgevo che era il mio sosia, non sapevo più chi era lui e chi ero io...”.

<sup>642</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1168-1169. No original: “- Lei crede nell’universo? Io no. Le cose hanno solo un dentro, non un fuori. Un sotto, non un sopra. Così gli uomini. Siamo esseri piatti, schiacciati su un suolo piatto, che s’immaginano che esista uno spazio e vi proiettano figure che non hanno più realtà dei fosfeni che si vedono a occhi chiusi. Non c’è nessun firmamento fuori di noi, signor Palomar, stia certo”.

Afundando completamente nessa escuridão, nesse abismo sem um fora, no qual Mohole acredita, o centro seria inalcançável, e a sua queda, infinita. Curioso observar que o projeto de escavação geológica que dá nome ao personagem de Calvino, iniciado na década de 1970, até hoje não foi bem sucedido; mesmo tendo sido retomado em diferentes momentos, foi ineficaz em seu propósito de perfurar a crosta da Terra.

Movendo-se, portanto, entre cavernas, falhas e deslizamentos de terra que se abrem sob seus pés, Mohole soçobra na escuridão que há dentro de si, como tenta explicar ao senhor Palomar:

- [...] Tudo o que conta vem da escuridão. Tive que aprender a mover-me na escuridão. Ou a ficar parado, enquanto ela se move em torno a mim, pesa sobre mim. Tudo que posso fazer é reconhecer os seus movimentos, as formas que assume, e não me deixar ser esmagado por ela.
- Então também o senhor acredita em um universo fora de si! Um universo escuro, que cai sobre o senhor, que o esmaga...
- Não, é dentro... no fundo... Não faço mais do que cair na escuridão que há dentro de mim... A escuridão que se choca na própria escuridão sou eu...<sup>643</sup>

Ao entrar em choque com a própria escuridão, aprendendo a orientar-se na mais completa ausência de luz, Mohole personifica um buraco negro. Reflexo da leitura dos artigos de Roger Penrose e Kip S. Thorne a respeito dos buracos negros, o texto de Calvino parece dialogar com uma nova imagem da história do universo: a da implosão, “o desmoronamento em direção ao interno, do qual nada é perdido”.<sup>644</sup> Corpo celeste cheio “de matéria que se condensa até esmagar seus próprios átomos em um agregado compacto e fechado sobre si mesmo para sempre”,<sup>645</sup> o buraco negro, cujo campo gravitacional é muito forte, impede a saída de qualquer corpo dessa região, inclusive a luz.

Por impedirem a saída de luz, os buracos negros são invisíveis, seu reconhecimento só é possível em razão dos corpos que gravitam ao seu redor. Também Mohole, que afunda na mais absoluta escuridão, é invisível: sua presença só é determinada em razão da atração que exerce sobre seu antagonista, Palomar. O horizonte contemplado por Mohole é, pois, sempre de catástrofe: penetrando cada vez mais em si mesmo, como que sugado pela gravidade,

<sup>643</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1170. No original: “- Tutto ciò che conta avviene nel buio. Ho dovuto imparare a muovermi nel buio. O a star fermo, mentre il buio si muove intorno a me, mi pesa addosso. Tutto quel che posso fare è riconoscere le mosse del buio, le forme che assume, e non lasciarmi schiacciare. - Dunque anche lei crede in un universo fuori di lei! Un universo buio, che le cade addosso, che la schiaccia... - No, è dentro... Giù in fondo... Non faccio che cadere nel buio dentro di me... Il buio che crolla nel proprio buio sono io...”

<sup>644</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1172. No original: “il crollo verso l’interno, in cui nulla va sprecato”.

<sup>645</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1172-1173. No original: “di materia che si addensa fino a schiacciare i propri atomi in un aggregato compatto e chiuso su stesso per sempre”.

Mohole afasta-se do mundo, sofrendo um colapso para dentro de si. Ou seja, ao cair na escuridão que há dentro de si, Mohole, como uma estrela envelhecida, implode. Por isso, para ele, implosão significa: “crise centrípeta, introversão focalizada, concentração em um eu imutável, autossuficiência incomunicável...”<sup>646</sup>

Se um buraco negro se origina em determinação da morte das estrelas, aquelas mais massivas tendem a colapsar devido ao seu peso, implodindo; surge, assim, para Calvino, uma nova explicação para a formação do universo: contra a ideia de expansão provocada pela explosão, Mohole advoga em favor da implosão, “como naquelas estrelas invisíveis, [...], nas quais para o estímulo termonuclear exaurir-se, a força de gravidade cresce ao ponto de determinar uma queda da matéria em direção ao próprio centro, isto é o que se chama um ‘colapso gravitacional’, do qual nada pode sair”<sup>647</sup>.

No diálogo entre Palomar e Mohole,<sup>648</sup> enquanto o otimista Palomar fala da expansão do universo, seu inimigo (e ao mesmo tempo sócia) contesta a imagem de gênese e nascimento presente na ideia da explosão: “Esse culto à explosão já deveria ter entrado em crise, sobretudo, depois de Hiroshima. Hoje não me parece que possa significar outra coisa que desejo de aniquilamento, espera por catástrofes”<sup>649</sup>. Catástrofe que, para Palomar, está presente também na própria ideia da implosão, como se a história do universo repetisse um ciclo mítico e contínuo de destruição e renovação, conforme declara o lúcido Palomar:

Se o universo, uma vez que chega ao extremo de sua expansão, começará a contrair-se, retornando a todas as fases do seu ciclo, a matéria voltará a concentrar-se no estado de densidade que tinha no momento da explosão primordial. A história do universo não acaba... O ciclo recomeçará depois que todo o universo for engolido por um “buraco negro”<sup>650</sup>.

<sup>646</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1173. No original: “crisi centripeta, introversione focalizzata, immedesimazione in un me stesso immutabile, autosufficienza incomunicabile...”.

<sup>647</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1172. No original: “come quelle stelle invisibili, [...], in cui per l’esaurirsi della spinta termonucleare, la forza di gravità cresce al punto di determinare un crollo della materia verso il proprio centro, ciò che si chiama un ‘collasso gravitazionale’, per cui nulla può più uscire da loro”.

<sup>648</sup> Trata-se do texto “Il signor Mohole”, escrito em 1983 e dividido em três partes: “Contro l’universo”, “Il sosia” e “L’implosione”.

<sup>649</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1172. No original: “Questo culto dell’esplosione dovrebb’essere entrato in crisi, ormai, dopo Hiroshima. Oggi non mi pare possa significare altro che desiderio d’annientamento, attesa di catastrofe”.

<sup>650</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1173. No original: “Se l’universo una volta giunto all’estremo della sua espansione comincerà a contrarsi e ripercorrerà all’indietro tutte le fasi del suo ciclo, la materia alla fine tornerà a concentrarsi nello stato di densità che aveva al momento dell’esplosione primordiale. La storia dell’universo non finisce... Il ciclo ricomincerà dopo che tutto l’universo sarà inghiottito da un ‘buco nero’...”.

Considerando, portanto, que a história do universo tenha sido sempre marcada por catástrofes, entropia e caos, que se anunciavam ou por meio de explosões ou de implosões para que fosse garantida a organização do cosmos, o senhor Mohole observa amargamente que “a catástrofe é o nosso habitat de sempre, a história é somente a passagem de uma catástrofe a outra”.<sup>651</sup>

Essa visão negativa e pessimista, segundo Domenico Scarpa, assolou o Calvino dos anos 1980, que, mais de uma vez, fez graves declarações, “como aquela recolhida pelo amigo Giulio Bollati: ‘Vejo o mundo pela fresta do meu sepulcro’”.<sup>652</sup> O antipático Mohole apresentava, nesse sentido, um certo sentimento depressivo, que se estendeu a Palomar (na história que encerra o volume homônimo, o protagonista quer aprender a estar morto), assim como ao autor.

A ideia da implosão manteve-se ainda entre os interesses de Calvino, que voltou a explorá-la um ano depois, em 1984, reelaborando-a como uma história de Qfwfq. Se, por um lado, a história cosmicômica retoma o assunto dos buracos negros, por outro ela resgata o breve diálogo entre Palomar e Mohole, ao levantar o conflito entre explosão e implosão. Partindo, portanto, de argumentos científicos, como é usual nas histórias cosmicômicas, que debatem sobre um processo oposto ao dos buracos negros, ou seja, os buracos brancos, uma “expansão explosiva e liberação de enormes quantidades de energia”,<sup>653</sup> Qfwfq, à maneira de Hamlet, indaga-se:

Explodir ou implodir, disse Qfwfq, eis a questão: será mais nobre a intenção de expandir no espaço a própria energia sem freios ou a de esmigalhá-la numa densa concentração interior e conservá-la engolindo-a? Subtrair-se, desaparecer; nada mais; segurar dentro de si todo brilho, todo raio, todo desabafo, e, sufocando no profundo da alma os conflitos que a agitam desalinhadamente, dar-lhes paz; ocultar-se, cancelar-se, talvez despertar alhures, diferente.<sup>654</sup>

Se o personagem de nome impronunciável lança uma pergunta que, num primeiro momento, parece não ter resposta, ao continuar a sua investigação, nota-se que ele pende para a implosão. À maneira de um buraco negro, que aprisiona até mesmo a luz, impedindo-a de escapar, também Qfwfq prefere segurar dentro de si “todo brilho, todo raio, todo desabafo”, concentrando a própria energia, até desaparecer. A escolha de Qfwfq foi feita: “estou

<sup>651</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1173. No original: “la catastrofe è il nostro habitat di sempre, la storia è solo il passaggio da una catastrofe all'altra”.

<sup>652</sup> SCARPA. *Italo Calvino*, p. 141. No original: “come quella raccolta dal suo amico Giulio Bollati: ‘Vedo il mondo da uno spiraglio del mio sepolcro’”.

<sup>653</sup> CALVINO. “A implosão”. In: *Todas as cosmicômicas*, p. 349.

<sup>654</sup> CALVINO. “A implosão”. In: *Todas as cosmicômicas*, p. 350.

implodindo, desabo dentro do abismo de mim mesmo, em direção ao meu centro sepultado, infinitamente”.<sup>655</sup>

Contrário, portanto, à força vital da explosão, que determina o nascimento do espaço e do tempo, Qfwfq prefere fechar-se sobre si mesmo, recolher-se, pois, se a explosão deu origem ao universo, como proclamam os defensores do *big bang*, ela também exaltou o poder revolucionário das artilharias: “o mundo novo começa ainda, repete seus sempre renovados começos num trovejar de tiros de canhão, como nos tempos de Napoleão...”.<sup>656</sup> O personagem cósmico vê, assim, uma liberdade conferida na implosão, engrandecendo as estrelas por implodirem: “Louvadas sejam as estrelas que implodem. Uma nova liberdade se abre nelas: eliminadas do espaço, exoneradas do tempo, existem para si, afinal, não mais em função de todo o resto talvez só elas possam ter certeza de existir realmente”.<sup>657</sup>

Diferentemente da explosão, com suas efusões, expansividades transbordantes, efervescências, incandescências, Qfwfq opta pelo implícito, pelo não-expresso, pela discrição e distanciamento; ele reivindica um olhar direcionado “para o centro da nossa galáxia, onde todos os cálculos e os instrumentos indicam a presença de um corpo de massa enorme que, no entanto, não se vê”,<sup>658</sup> ele solicita um olhar mais arguto, capaz de ver mesmo na ausência de luz.

Se “o que conta é o que não se vê”,<sup>659</sup> haveria no buraco negro, originado pela implosão das estrelas, indícios de várias matérias que tomam forma, afinal, os buracos negros “são o exato oposto de buracos, não há nada mais cheio e pesado e denso e compacto”.<sup>660</sup> No entanto, mesmo assim tão preenchido, dele não vemos nada, exceto a mais absoluta escuridão, o que significa a impossibilidade da visão, já que a cor preta é a ausência total de luz.

A teoria dos buracos brancos, que aparece como *incipit* ao texto cósmico “A implosão”, delineia a possibilidade de que energias que haviam sido devoradas por um buraco negro fossem expelidas, permitindo uma nova explosão. Embora esteja tentado à efusão, a sair-se de si mesmo, Qfwfq, desencantado, reconhece que “cada percurso do tempo procede em direção ao desastre em um sentido ou no sentido oposto” e continua “cavando no [seu] buraco, em [sua] toca de toupeira”.<sup>661</sup>

<sup>655</sup> CALVINO. “A implosão”. In: *Todas as cósmicas*, p. 350.

<sup>656</sup> CALVINO. “A implosão”. In: *Todas as cósmicas*, p. 351.

<sup>657</sup> CALVINO. “A implosão”. In: *Todas as cósmicas*, p. 351-352.

<sup>658</sup> CALVINO. “A implosão”. In: *Todas as cósmicas*, p. 352.

<sup>659</sup> CALVINO. “A implosão”. In: *Todas as cósmicas*, p. 352.

<sup>660</sup> CALVINO. “A implosão”. In: *Todas as cósmicas*, p. 352.

<sup>661</sup> CALVINO. “A implosão”. In: *Todas as cósmicas*, p. 353.

O final tanto de Qfwfq quanto de Mohole é pessimista: como corpos que flutuam no universo, eles estão isolados, sozinhos, e, ao serem sugados pela força gravitacional de um buraco negro, dali de dentro não conseguirão sair, não há a possibilidade de um buraco branco expeli-los, como almejava Qfwfq. “Quando disse o pior, não ocorre acrescentar outra coisa: ali já está tudo”:<sup>662</sup> as últimas palavras de Mohole condenam os personagens a implodirem, aprisionados para sempre em um “buraco negro” metafórico.

Se as reflexões de Calvino sobre os buracos negros foram estimuladas em razão da leitura de artigos científicos publicados na revista “Le Scienze”, edição italiana da “Scientific American”, ele não foi, entretanto, o único escritor atraído por essas descobertas científicas: Primo Levi, também impressionado com os artigos de Penrose e Thorne, escreveu o poema “Le stelle nere” em 1974, evocando, angustiadamente, o horizonte destrutivo e violento com o qual o universo nos cerca:

Nessuno canti più d’amore o di guerra.

L’ordine donde il cosmo traeva nome è sciolto;  
 Le legioni celesti sono un groviglio di mostri,  
 L’universo ci assedia cieco, violento e strano.  
 Il sereno è cosparso d’orribili soli morti,  
 Sedimenti densissimi d’atomi stritolati.  
 Da loro non emana che disperata gravezza,  
 Non energia, non messaggi, non particelle, non luce;  
 La luce stessa ricade, rotta dal proprio peso,  
 E tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla,  
 E i cieli si convolgono perpetuamente invano.<sup>663</sup>

O poema de Levi é uma declaração da solidão do homem no cosmo, sentindo-se esmagado e aterrorizado por esse céu monstruoso que o envolve. Segundo Domenico Scarpa, em seu texto “Calvino, Levi e la scoperta letteraria dei buchi neri”, trata-se de “uma poesia escrita com os nervos a flor da pele e com os olhos arregalados”:<sup>664</sup> a constatação de que o homem não é o centro do universo não surpreende ninguém, revela somente um certo egocentrismo humano; no entanto, assustador é o cenário de que o universo não seria feito para o homem, sendo-lhe hostil, violento e estranho.

O tom perturbador e desesperado de Levi é consequência de sua experiência em um campo de concentração nazista: depois de Auschwitz, não há mais luz, não há mais vida. Ele

<sup>662</sup> CALVINO. “Il signor Mohole”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 3, p. 1173. No original: “Quando ho detto il peggio, non occorre aggiungere altro: già c’è tutto”.

<sup>663</sup> LEVI *apud* SCARPA. “Calvino, Levi e la scoperta letteraria dei buchi neri”, p. 298. Com o intuito de evitar perdas fonéticas e expressivas, manteve o poema na língua original.

<sup>664</sup> SCARPA. “Calvino, Levi e la scoperta letteraria dei buchi neri”, p. 299. No original: “una poesia scritta a nervi tesi e con gli occhi spalancati”.



está sozinho: a morte ronda-lhe, enquanto a imagem de cadáveres não lhe sai da cabeça. Sua conclusão é amarga: vivemos e morremos para nada, tudo é em vão. O modo como Levi se apropria do tema dos buracos negros é, portanto, diverso da escolha feita por Calvino para retratá-lo, embora se identifiquem ao adotar a ciência como fonte de imagens. Um aspecto, porém, poderia unir a abordagem dos dois autores ao tema em questão: não há mais ordem, o universo resvala em caos e escuridão.

Diante da entropia do mundo, os dois escritores tentam trazer um pouco de precisão e organização por meio da escrita, pois a literatura “nos fala, com ordem, dessa desordem”.<sup>665</sup> Mas, mesmo que tentem restaurar a ordem para o universo em caos, estão imersos na escuridão: após ter encarado o horror de frente, Levi não consegue ver mais nada, uma única imagem persegue-o durante toda a vida; diferentemente de Calvino-Palomar, aquele que quis ver tudo, de um grão de areia às constelações no céu, com precisão e clareza, sente pavor ao constatar não saber o que se encontra às suas costas.

Se a visão clara, límpida, direta pode lançar nosso olhar em direção à medusa transformando-nos em pedra; a ausência de visão, a escuridão, pode nos aterrorizar por desconhecermos o que há onde o nosso campo de visão não alcança. Que seja, então, a visão turva, enevoada a nos trazer um pouco de entendimento do mundo, completando as partes obscuras com imaginação: que tenhamos, como Palomar, a visão de um míope.

### 4.3 Por um saber míope

*Entre as alunas, há uma menina que usa óculos. Ela os deixou sobre uma cadeira antes de começar a aula, como eu fazia com essa mesma idade nas aulas da senhora Dismailova. Não se dança de óculos. Eu me lembro de que, na época da senhora Dismailova, eu treinava durante o dia para conseguir ficar sem os óculos. O contorno das pessoas e das coisas perdia a nitidez, tudo se tornava desfocado, até os sons pareciam mais abafados. O mundo, quando eu o via sem óculos, perdia a aspereza. Ficava tão suave e macio quanto um travesseiro fofo no qual encostava o rosto e terminava por adormecer. - Está sonhando com o quê, Filomena? – papai me perguntava. – Você deveria pôr os óculos.*

*Eu obedecia e tudo retomava a rigidez e a precisão costumeiras. De óculos, eu via o mundo tal como ele era. Não podia mais sonhar.*

*Patrick Modiano*

*Uma bailarina míope.*

---

<sup>665</sup> SCARPA. “Calvino, Levi e la scoperta letteraria dei buchi neri”, p. 308. No original: “ci parla, con ordine, di questo disordine”.

No delicado romance infantojuvenil de Patrick Modiano,<sup>666</sup> *Catherine Certitude*, traduzido no Brasil como *Filomena Firmeza*, a protagonista da obra, já adulta, observa as meninas na aula de balé na escola de dança que dirige em Nova York. Entre as alunas, há uma que usa óculos, com a qual Filomena identifica-se, lembrando de sua infância em Paris. Quando ela tinha a mesma idade da pequena bailarina que observa, cujos óculos foram removidos da frente e colocados sobre uma cadeira, Filomena recorda-se que também ela removia seus óculos para dançar. A visão turva, enevoada, não lhe impedia, entretanto, de bailar: havia certa doçura e suavidade naquele mundo que enxergava desfocado e opaco.

Acontecia, assim, uma mágica toda vez que, durante sua infância, Filomena removia seus óculos: tudo que estava ao seu entorno tornava-se nebuloso, mas também perdia a aspereza. Quando via o mundo por meio das lentes de grau, detectava cada imagem com precisão e nitidez, mas certas imagens revelavam-se árduas, difíceis de ver. Sem os óculos, era como se o tempo tivesse parado: as coisas embaçadas ficavam suaves e macias e, nesse cenário enevoado, a pequena bailarina míope podia sonhar.

Sem os óculos, a Filomena adulta pode se transportar para o passado, para os anos de sua infância no décimo *arrondissement*, um bairro de Paris, quando morava com o pai. A mãe, uma bailarina norte-americana, havia regressado para os Estados Unidos com a promessa de que esposo e filha a acompanhariam em seguida. A ausência da mãe aproximou ainda mais pai e filha, que compartilhavam os genes da miopia.

Filomena recorda-se, com doçura, de uma balança que havia na loja de seu pai. Abandonados, os pratos daquela balança já não sustentavam peso algum, exceto o de seu pai, que, quando estavam sozinhos, subia em um dos pratos, enquanto chamava a filha para acompanhá-lo. Ficavam assim imobilizados, como se fizessem “pose diante da lente de um fotógrafo”.<sup>667</sup> Olhavam um para o outro, contemplando aquela imagem enevoada: os dois haviam retirado seus óculos. Aquele momento mágico, entretanto, fora rapidamente desfeito com a chegada do sócio do pai de Filomena: “o encanto tinha se rompido. Colocamos os óculos de volta, papai e eu”.<sup>668</sup>

Colocam os óculos de volta para enfrentar a vida que se impõe cruel, áspera diante deles. Colocam os óculos para voltar à vida real. Sem seus óculos, os míopes veem com os olhos da imaginação.

---

<sup>666</sup> Em 2014, o escritor francês Patrick Modiano foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura.

<sup>667</sup> MODIANO. *Filomena Firmeza*, p. 10.

<sup>668</sup> MODIANO. *Filomena Firmeza*, p. 11.



*E foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde viveria. Não um relance de pensamento. Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar. Talvez tenha sido a partir de então que pegou um hábito para o resto da vida: cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego.*

*Clarice Lispector*

*Um menino inteligente.*

No começo de sua miopia, o menino protagonista do conto “Evolução de uma miopia”, de Clarice Lispector, pestanejava os olhos com curiosidade, premendo suas pálpebras com força, para que as imagens se formassem mais nítidas. Manteve o hábito de pestanejar de repente quando lhe vinha um pensamento, franzindo o nariz e deslocando os óculos. Expressão facial que se repetia toda vez que o menino tentava a sorte com os adultos, fazendo um comentário que o tornaria inteligente aos olhos dos mais velhos. Se os adultos rissem de seu comentário e observassem sua astúcia, dava-se por satisfeito, embora não reconhecesse a “chave de sua ‘inteligência’”,<sup>669</sup> se permanecessem indiferentes, o menino indagava-se sobre como os entes familiares o julgavam, o viam.

Vivia, assim, num estado de permanente incerteza sobre si e sobre o mundo: via as pessoas, auxiliado por suas lentes de grau, enquanto tentava descobrir o que elas viam nele. Mas estaria a sua visão correta? As lentes, que ficaram espessíssimas quando se tornou adulto, contrariando sua própria função, não o impediam de ver com clareza?

Tudo mudou quando o menino passou o dia na casa de sua prima, aquela que prometia amar-lhe sem seleção, genuinamente: amor de mãe sem filhos. Contrariando tudo que ele imaginava que seria aquele “dia inteiro” na casa da prima, o menino de óculos, pela primeira vez em sua vida, viu a vida com clareza: não eram só seus olhos que apresentavam uma incapacidade visual, também a vida revelava-se fora de foco ao privar aquela mulher à maternidade. Conheceu, portanto, “a estabilidade do desejo irrealizável”.<sup>670</sup>

Num relance, ele enxergara e entendera tudo, não porque seus óculos ajustaram sua visão, fixando a imagem na retina: era a miopia mesmo que o fizera enxergar. Depois disso, o menino de óculos, que se tornara um homem de óculos, aprendera que, para ver

<sup>669</sup> LISPECTOR. “Evolução de uma miopia”. In: *Todos os contos*, p. 329.

<sup>670</sup> LISPECTOR. “Evolução de uma miopia”. In: *Todos os contos*, p. 334.

verdadeiramente, não era necessário colocar os óculos, mas aceitar a opacidade e nebulosidade do mundo, tirar os óculos e, sem eles, encarar a vida com uma fixidez reverberada de cego.



*Estava a Mãe, estava o Tio Terêz, estavam todos. O senhor alto e claro se apeou. O outro, que vinha com ele, era um camarada. O senhor perguntava à Mãe muitas coisas de Miguilim. Depois perguntava a ele mesmo: — “Miguilim, espia daí: quantos dedos da minha mão você está enxergando? E agora?”*

*Miguilim espremia os olhos. Drelina e a Chica riam. Tomezinho tinha ido se esconder.*

*— Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...*

*E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito.*

*— Olha, agora!*

*Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo...*

*Guimarães Rosa*

#### *A história do menino que brincava de pensar.*

Os olhos de Miguilim já estavam habituados à vida dura, pelejada, que ele e sua família levavam no meio dos Campos Gerais. A infância do menino, entretanto, era suavizada pela presença do irmão, Dito, aquele que lhe ensinava a olhar o mundo com amor, dizendo-lhe para se alegrar. Com Dito, o pequeno Miguilim, que tinha apenas oito anos de idade, espiava a vida, espiava seus sonhos, mesclando-os em estórias que gostava de contar: um dia contaria a história da cadela Pingo-de-Ouro, aquela que levaram embora sem o seu consentimento e que, por ser cega, não conseguira voltar.

Os olhos de Miguilim viam, assim, o sofrimento de sua família, de sua mãe, que “se doía de tristeza de ter de viver ali”,<sup>671</sup> mas eram também olhos de menino sonhador, que ainda acreditava na beleza que existia por trás do morro que isolava sua família no meio do sertão. Sabia envolver aquela dura realidade com um manto mágico, como quando viajara com o tio para crismar-se e, ao voltar, sem uma lembrancinha para dar aos irmãos, contara uma história maravilhosa de perdas, desfiladeiros e jacarés.

No entanto, toda esperança se extinguiu com a morte do irmão mais amado, iniciando uma fase de penúria ainda maior para Miguilim. A vida, que o menino adornava com sua

<sup>671</sup> ROSA. “Campo Geral”, p. 13.

visão otimista, perde seus matizes, tornando-se opaca e sombria. O luto é reparado com o trabalho árduo na roça; o pai é indiferente ao sofrimento do filho, ofendendo-o sempre, “porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos”.<sup>672</sup>

Na pior fase de sua vida, a visão desfocada talvez tenha ajudado Miguilim a superar seus tormentos, suas tristezas, como se vivesse um pesadelo, que retirasse um pouco da veracidade daqueles episódios. O suicídio do pai, por exemplo, é rapidamente descrito na novela de Rosa e acontece justamente quando o menino que “brincava de pensar” estava doente, em transe, entre o sonho e a vigília. Após a morte de Dito, quando a vida se impõe cruel, podemos considerar que Miguilim é, de certa forma, poupado em decorrência de sua vista curta, de sua miopia.

Foi, portanto, um par de óculos que trouxe novamente um pouco de alegria e esperança ao jovem Miguilim. A chegada do doutor José Lourenço proporcionou uma nova perspectiva ao menino. Fora o doutor recém-chegado a observar que Miguilim apertava os olhos para ver melhor, fora ele a colocar seus óculos, com todo o jeito, no rosto da criança: assim, a névoa que cobria o mundo se dissipou, e tudo ali, bem no meio dos gerais, se descortinava para Miguilim, que passou a enxergar “tudo novo e lindo e diferente”.



Filomena, o menino de óculos e Miguilim. Três personagens de três escritores que pouco têm em comum. O que os une afinal? Tal como Palomar-Mohole, eles também precisam usar óculos; todos eles são míopes. A deficiência visual, que num primeiro momento os impede de ver o mundo com nitidez, precisão, contornos bem delimitados e cores vivas, aguça outra possibilidade de visão – enevoada, turva, embaçada, isto é certo! –, mas também envolta por uma névoa mágica. Os míopes têm dificuldade em enxergar de longe, apertam os olhos para moldar aquela imagem desfocada sobre sua própria forma: permanece, entretanto, uma sombra, uma ambiguidade.

Talvez seja em decorrência dessa ambiguidade da visão de um míope que ele passe a questionar aquilo que vê, já que as imagens são imprecisas e desfocadas, e comece a pensar, a imaginar e formular hipóteses sobre o que *poderia ser* aquilo que atravessa seus olhos de

---

<sup>672</sup> ROSA. “Campo Geral”, p. 128.

forma embaçada. O míope vê sombras e, por isso, por não poder confiar plenamente na visão, ele deve adotar seus outros sentidos para se aproximar do significado real daquilo que vê desfocado e, por fim, adotar um par de óculos para que a imagem, que chega invertida na retina para todos, mas sem foco somente para um míope, se ajuste no cérebro.

Curioso observar que os míopes analisados neste capítulo, a começar por Palomar, apresentem um temperamento mais introspectivo, tímido, ensimesmado, preferindo a solidão ao próprio contato com o mundo. Nesse sentido, a miopia não se apresenta como uma deficiência, mas como uma proteção: quando se cansam do que veem, podem retirar seus óculos e serem afagados por uma imagem suave e macia desse mesmo mundo, como fazia Filomena. Temperamento que, geralmente, os conduz aos livros: para adentrar no mundo da leitura, os míopes não precisam de mediação, não precisam usar seus óculos.

Há um certo paradoxo na constatação de que justamente aqueles que apresentam uma deficiência visual sejam exímios leitores (somente Miguilim ainda não era alfabetizado, mas isso não o impedia de ler sua vida e a de seus familiares, nem o impedia de imaginar e contar suas próprias histórias). E, se a forma como leem os livros é diferente do modo como leem o mundo, a primeira leitura não requer o uso de óculos, enquanto a segunda os exige, não há aí uma debilidade, ou uma desvantagem entre esses modos de ler. Programado para a leitura, o míope pode ler o mundo de duas formas: com seus óculos, apreciando ainda mais seus detalhes, vendo tudo que o mundo expõe com muito mais atenção do que aquele que tem a visão perfeita; ou sem seus óculos, permitindo que uma névoa tome o mundo e sua percepção vague por outras direções.

Uma bruma discreta se interpõe, portanto, ao olhar do míope: para acertar sua visão, para limpá-la, antes mesmo dos óculos, ele precisa de sua imaginação. As crianças são aquelas que, destituídas das convenções sociais, são muito mais livres para fantasiar. À exceção de Palomar, os míopes deste capítulo são crianças (mesmo Filomena que, ao início da narrativa de Modiano, é adulta, rememora sua infância, narrando o significado de sua miopia quando ainda era uma menina). Diante da opacidade do mundo, as crianças míopes tentam uma “combinação mais limpa e mais plausível” quando imaginam suas próprias histórias, tal como fazia Miguilim, menino muito estimado por Rosa que, como Calvino,<sup>673</sup> também era míope:

---

<sup>673</sup> Calvino, em “Mundo escrito e mundo não escrito”, ao falar sobre o livro que estava escrevendo à época (trata-se de *Sob o sol jaguar*, livro inacabado que seria dedicado aos cinco sentidos), afirma ser míope. Cf. CALVINO. “Mundo escrito e mundo não escrito”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*, p. 113.

Não gosto de falar da infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia disto. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque – como muita gente compreendeu e já falou – a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco.<sup>674</sup>

Ao lembrar sua infância, Guimarães Rosa, criança míope sem o saber, reivindicava um pouco de espaço próprio, de solidão, para imaginar histórias, para ler e escrever. Era, portanto, míope, leitor e solitário: características que se complementam para formar o caráter dos míopes que tropeçam e esbarram neste capítulo.

Quando descobrem a miopia, esses personagens são fadados ao uso de óculos: lentes poderosas que eliminam as sombras, a opacidade, a ambiguidade das imagens desfocadas que chegavam aos olhos debilitados do míope. Mas o diagnóstico não promove uma cura definitiva: os óculos, objeto estranho e alheio ao corpo, que passa a integrar a própria essência de um míope, podem ser removidos da frente, e o mundo claro, colorido, vivo, brilhante recai novamente nas trevas. Tirar e colocar os óculos: eis, portanto, o dilema do míope.

Em “A aventura de um míope”, Italo Calvino problematiza esse dilema por meio da visão turva de Amilcare Carruga que, após descobrir que sua indiferença e seu tédio com relação à vida eram em função de sua miopia, adotou os óculos e observou que tudo mudara:

as coisas mais corriqueiras, até um sarrafo de andaime, desenhavam-se com tantos detalhes mínimos, com linhas tão nítidas, e os rostos, os rostos desconhecidos, cada um deles se cobria de sinaizinhos, pontinhos de barba, espinhas, matizes de expressão antes insuspeitos; e as roupas, discernia-se de que pano eram feitas, adivinhava-se o tecido, observava-se o puído das costuras.<sup>675</sup>

Esse excesso de informação, porém, revelava-se, por vezes, desnecessário, de modo que, de tanto ver tantas coisas, Amilcare Carruga esquecia-se do motivo que o havia levado a colocar os óculos no nariz. Uma vez colocara os óculos para ler o número de um bonde, mas, atraído pelo espetáculo que se impunha diante de seus olhos, ele acabava por se esquecer do

<sup>674</sup> LIMA *apud* SOARES. “O olhar de Miguilim”. p. 151-152.

<sup>675</sup> CALVINO. “A aventura de um míope”. In: *Os amores difíceis*, p. 98.

bonde e “perdia um depois do outro, ou então subia num bonde errado”.<sup>676</sup> Teve que se acostumar, portanto, a identificar o que era inútil olhar e o que era necessário.

Com tantas riquezas, detalhes e nuances que se descortinavam aos olhos de óculos de Amilcare, ele constataria que não poderia colocar sua armação sempre, para não se cansar inutilmente (o mundo nebuloso do míope continuava a servir como um refúgio, uma trégua do espetáculo do olhar). Assim, às vezes, caminhava sem seus óculos, mas logo era surpreendido por alguma coisa (uma bela mulher, por exemplo) e, antes mesmo que pudesse pôr suas lentes para melhor apreciá-la, já a havia perdido. Os movimentos apressados de colocar e tirar os óculos, gesto automático para um míope, deixavam-no, por vezes, tonto, confuso, permanecendo, assim, certa indeterminação.

Ainda aprendendo a viver com sua miopia (tornar-se míope na idade adulta é ainda mais difícil do que adaptar-se a essa deficiência visual na infância), Amilcare Carruga, por motivos de trabalho, viajou para a sua cidade natal, onde já não regressava havia muito tempo. Seguindo a rua principal da cidade e passeando pela calçada menos frequentada, Almicare, ao se deparar com várias pessoas conhecidas, surpreendeu-se por não ter obtido resposta a nenhuma saudação feita. Compreendeu, amargamente, que ninguém o reconheceria: “os óculos que lhe tornavam visível o resto do mundo, aqueles óculos com a enorme armação preta, tornavam-no invisível”.<sup>677</sup>

Resolveu, então, retornar pela calçada oposta, sem seus óculos, para verificar se alguém o reconhecia, mas, sem suas lentes, “o mundo era novamente aquela nuvem insípida e ele se debatia se debatia com os olhos fixos e não puxava nada para a tona”.<sup>678</sup> Seguindo vacilante e tateando sombras, às vezes acreditava ter reconhecido certo vulto do passado, mas uma margem de dúvida permanecia e as suas respostas ou acenos eram frios e apressados. Amilcare ia, assim, “para a frente e para trás por aquelas calçadas, um pouco pondo os óculos e um pouco tirando-os, um pouco saudando a todos e um pouco recebendo saudações de nebulosos e anônimos fantasmas”.<sup>679</sup>

O míope vacila pela noite, quando, finalmente, já não interessa se ele está de óculos ou não: a noite só deixa entrever grandes faixas de sombra, para míopes ou não. Diferentemente de um cego, ele não caminha na ausência de luz, quando não há nada, nem certeza, nem

---

<sup>676</sup> CALVINO. “A aventura de um míope”. In: *Os amores difíceis*, p. 98.

<sup>677</sup> CALVINO. “A aventura de um míope”. In: *Os amores difíceis*, p. 104.

<sup>678</sup> CALVINO. “A aventura de um míope”. In: *Os amores difíceis*, p. 104.

<sup>679</sup> CALVINO. “A aventura de um míope”. In: *Os amores difíceis*, p. 106.



medos, só o vazio; o míope vive constantemente na dúvida, na incerteza, titubeia diante de um obstáculo, pois vê sombras, vultos, manchas. Por isso, o bonito da noite é

aquela margem de indeterminação que as lentes afugentavam à luz do dia, e que permanecia: Amilcare Carruga sentia o desejo de pôr os óculos e depois reparava que já estava com eles; a sensação de plenitude nunca emparelhava com o impulso da insatisfação; a obscuridade era o depósito de húmus sem fundo onde ele nunca se cansava de cavar.<sup>680</sup>

O impulso de insatisfação daquele que enxerga as coisas fora de foco é determinante, portanto, para a construção de um saber. Imerso na noite da visão, tal como Mohole, Amilcare não se cansava de cavar, sempre em busca de algo. A *quête* pelo saber, pelo conhecimento, reside nessa atitude de míope, que perscruta na escuridão da noite, mesmo quando seus óculos não se fazem mais necessários.

Não há como fundir a imagem nítida permitida pelos óculos e a imagem desfocada, embaçada que se forma sem eles: saberes diversos se revelam nesse gesto de pôr e tirar as armações do nariz. No entanto, o míope preserva aquela “margem de indeterminação” inerente a todo conhecimento: não existe saber construído sobre a certeza; o verdadeiro conhecimento advém de muitas dúvidas, de muitos questionamentos. O fulgor, a claridade, causa-nos ofuscamento. Todo saber possível é nebuloso. Todo saber possível é míope.

---

<sup>680</sup> CALVINO. “A aventura de um míope”. In: *Os amores difíceis*, p. 99.

## Os sentidos do corpo, a sinestesia da linguagem

Jean Starobinski, em seu prefácio do primeiro volume dos *Romanzi e Racconti*, de Calvino, considera que uma das percepções fundamentais usada pelo escritor para dizer “che forma ha il mondo” é “lo sguardo dall’alto”.<sup>681</sup> Ao analisar algumas obras de Calvino, detendo-se sobre seus personagens, Starobinski observa que a visão<sup>682</sup> é o sentido que atravessa, de um modo geral, os textos calvinianos, autobiográficos ou ficcionais:

Na obra de Calvino se encontrará mais e mais essa vista “que mergulha”, às vezes colocada mais explicitamente no passado autobiográfico (*O caminho de San Giovanni*), às vezes transformada em alegoria, como quando (no *Viajante*) o escritor Silas Flannery aponta o telescópio em direção ao fundo do vale, para observar a leitora estendida em uma espreguiçadeira no terraço de um chalé. Por sua vez Palomar, do alto de seu terraço romano, contempla a cidade e percorre-a com um olhar de pássaro, procurando pensar o mundo assim como ele é visto pelas aves voadoras.<sup>683</sup>

A visão do alto, daquele que se coloca a certa distância para ampliar seu campo de observação, parece ser, no entanto, indiferente e mesquinha, por pressupor o afastamento e a separação entre aquele que olha e as coisas observadas. Diferentemente “dell’uccellinità di Calvino”, conforme a expressão de Starobinski, e de sua visão “a tuffo”, que mergulha e prolonga-se até o objeto observado. Partindo do alto, o olhar de Calvino precipita-se em direção ao contato, à proximidade, deslizando, progressivamente, do visual ao tátil.

Sintomática é a experiência tátil-visual narrada no oitavo romance de *Se um viajante numa noite de inverno*, “No tapete de folhas iluminadas pela lua”, cujo narrador, um jovem aprendiz da estética das sensações, ao observar as folhas amarelas da nogueira-do-japão caírem dos galhos, afirma ao mestre, o senhor Okeda, que “gostaria de separar a sensação de cada folha singular de nogueira-do-japão da sensação de todas as outras”.<sup>684</sup> A experiência visual do aprendiz e seu intento em isolar as suas próprias sensações levaram-no a deslocar

<sup>681</sup> STAROBINSKI. “Prefazione”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. XXII.

<sup>682</sup> A visão também era o sentido do qual Calvino mais tomava partido, talvez por ser aquele que ligasse as ciências e a literatura. O telescópio e o microscópio, por exemplo, são instrumentos típicos do cientista, apropriados pelo escritor italiano como estratégia para esmiuçar o texto literário, como vimos no quarto capítulo. Mas, enquanto o cientista procura as causas de um fenômeno, Calvino se concentra no hipotético, dando vazão à multiplicidade.

<sup>683</sup> STAROBINSKI. “Prefazione”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. XXII-XXIII. No original: “Nell’opera di Calvino si ritroverà più e più volte questa vista “a tuffo”, talora collocata più esplicitamente nel passato autobiografico (*La strada di San Giovanni*), talora trasformata in allegoria, come quando (nel *Viaggiatore*) lo scrittore Silas Flannery punta il cannocchiale verso il fondo della valle, per osservare la lettrice allungata su una sedia a sdraio sul terrazzo di un chalet. A sua volta Palomar, dall’alto del suo terrazzo romano, contempla la città e ‘fa scorrere uno sguardo da uccello’ cercando di ‘pensare il mondo com’è visto dai volatili’”.

<sup>684</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 203.

seu olhar do mundo vegetal, pontilhado de amarelo, em direção ao corpo de Makiko, a filha do senhor Okeda. Tomado pela imagem de uma delicada pelugem negra na nuca da jovem e, em seguida, por um sinal que ela tinha sobre o lábio, o narrador não foi capaz de desviar o seu ávido olhar das partes da menina, mesmo quando constatara que o olhar do mestre o perscrutava, porque essas impressões se apoderaram imperiosamente de seu corpo.

O desejo provocado pela visão estimula o corpo a avançar sobre o objeto observado; a distância que existia entre eles vai sendo superada pelo movimento de aproximação do corpo que anseia pelo contato. Olhos desejosos daquilo que veem, como acontecera com o senhor Palomar ao ver uma banhista tomando sol com os seios à mostra. Olhos gulosos pertencentes, no entanto, a uma mente racional: Palomar deleita-se com a nudez feminina, mas, contra a realização de desejos paradisíacos, ele censura-se (dominar os desejos instintuais é parte do processo de civilização e socialização). Buscando, assim, romper com a supremacia masculina, Palomar passa pelos seios sem lançar sobre eles um olhar demorado; depois, sentindo que essa atitude havia coisificado a mulher, ao se tornar indiferente àquilo que é específico do sexo feminino, torna a fazer o mesmo caminho, agora “lambendo”<sup>685</sup> com o olhar o seio nu daquela que fazia *topless*. Essas idas e vindas culminaram, no entanto, com o afastamento da banhista, incomodada pelo insistente olhar, que ora avançava, almejando tocá-la, ora se retraía, envergonhado.<sup>686</sup>

Também a experiência visual do narrador de “No tapete de folhas iluminadas pela lua” desdobra-se numa sensação tátil, provocada pelos seios, quando, ao ajudar Makiko e sua mãe, a senhora Miyagi, a pegarem as flores de uma ninfeia, localizada no meio de um lago, o jovem aprendiz fora tocado pelo mamilo esquerdo da filha e pelo mamilo direito da mãe simultaneamente. Esse contato, o prazer que sentiu desse fortuito acaso, provocado pelo sentido do tato e não pelo da visão (Palomar não fora ditoso como o aprendiz), levou esse jovem a repensar sua atitude anterior, a de contemplar as folhas amarelas que caíam da noqueira-do-japão, detendo-se, não mais na percepção de cada folha, mas na distância que as separava: “a ausência de sensações em grande parte do campo perceptivo é a condição necessária para que a sensibilidade se concentre espacial e temporalmente, assim como na música o silêncio de fundo é necessário para que sobre ele se destaquem as notas”<sup>687</sup>.

Se a visão pressupõe uma distância entre o espectador e o objeto observado, tornando ausentes as sensações, na experiência tátil, o peso da proximidade leva o narrador às últimas

<sup>685</sup> CALVINO. “O seio nu”. In: *Palomar*, p. 14.

<sup>686</sup> Cf. CALVINO. “O seio nu”. In: *Palomar*, p. 12-14.

<sup>687</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 206.

consequências, consumadas pela relação sexual entre ele e a mulher de seu mestre. No entanto, durante essa experiência erótica, o discípulo do senhor Okeda percebe a presença da filha a olhar com fascínio e desgosto os seus gestos e o da mãe. Constata, assim, um movimento duplo: da visão ao tato e do tato novamente à visão. Assim como Makiko olha os dois durante a consumação do ato sexual, o narrador olha a menina, aquela com quem gostaria de estar, e toda essa cena é também vista pelo mestre, enquanto olha a filha e vê em seus olhos a imagem refletida:

Por trás do painel de papel da porta corrediça, desenhou-se a silhueta da moça, que, ajoelhada na esteira, avançava a cabeça, assomava pelo umbral a fisionomia contraída por uma expressão ofegante, entreabria os lábios, arregalava os olhos, seguindo com fascínio e desgosto os movimentos desenfreados de sua mãe e os meus. Mas não estava sozinha: para além do corredor, no vão de outra porta, uma figura de homem estava em pé, imóvel. Não sei havia quanto tempo o senhor Okeda se encontrava ali. Olhava fixamente, não para a mulher ou para mim, mas para a filha, que nos observava. Em seu olhar frio, no vinco firme de seus lábios, refletiam-se os espasmos da senhora Miyagi refletidos no semblante da filha.<sup>688</sup>

A visão, diferentemente da definição feita pelo narrador, que a situava num “espaço vazio e insensível”,<sup>689</sup> passa a envolver e aproximar a cena observada a seu espectador. Makiko, embora aborrecida, pois esperava ter ocupado o lugar da mãe, é arrebatada pela imagem que tem diante dos olhos, acusada pela expressão de seu corpo: ofegante, a menina mordiscava os lábios e arregalava os olhos, para melhor ver. O senhor Okeda, por sua vez, também tocado por aquela cena, adotou uma postura impassível e fria; mesmo sua imobilidade pode ser decorrente de uma sensação refletida pelo corpo. E, por fim, o narrador, aquele que experimentava simultaneamente tanto uma sensação tátil quanto uma visual, angustiado pelo que via, ou seja, a si mesmo juntamente à senhora Miyagi, seus corpos cruzados refletidos pelo olhar especular do senhor Okeda, percebia que um segredo tácito o ligaria para sempre àquela família, intensificando sua submissão ao mestre e afastando-o da menina Makiko, que o consideraria um amante da mãe.

A imagem do peso do corpo da amante sobre o narrador, detalhadamente descrita no texto calviniano, ao chegar ao final, se dissolve numa chuva pulverulenta de folhas da noqueira-do-japão a caírem sobre o prado, formando um tapete amarelo. Para manter o controle de suas sensações, o narrador, durante o ato copulativo, pensava no que falaria ao mestre, encerrando o texto com a imagem que o abria:

<sup>688</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 211-212.

<sup>689</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 213.

a chuva de folhinhas de noqueira-do-japão se caracteriza pelo fato de que a cada momento cada folha que cai se encontra numa altura diferente das outras, e assim o espaço vazio e insensível onde se situam as sensações visuais pode ser subdividido numa sucessão de níveis, em cada um dos quais volteia uma, e apenas uma, folhinha.<sup>690</sup>

Com um salto ágil, Calvino sobreleva o peso do mundo, diluindo a densidade da experiência tátil em uma imagem, uma visão, afastada e aérea, como as folhas caindo antes de tocarem o chão, como se fosse possível falar dos sentidos sem se deixar afetar por eles. Em sua lição dedicada à Leveza, o escritor lígure, que argumentava a favor da leveza em oposição ao peso, afirma que a literatura pode manejar a linguagem de duas formas: “uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos”,<sup>691</sup> estilo confessadamente adotado por Calvino, que admitia fugir da opacidade do mundo, por ela logo aderir à escrita. A outra forma, por sua vez, “tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações”.<sup>692</sup> É curioso observar que, embora o escritor afirmasse procurar retirar peso à linguagem, ele mascarava o peso por uma rígida exigência formal.

Ao olhar atentamente para a obra do escritor, como procuramos fazer ao longo desta tese, percebe-se que a estratégia de Calvino, ao construir a sua própria imagem, como o escritor da leveza, da razão e da visão, era a de ocultar o registro sensível, o peso do mundo, que sua literatura também estampa, confundindo, assim, seu leitor. A obra que deu ensejo a este trabalho – *Sob o sol jaguar* – foi composta de forma aparentemente contraditória em relação à sua temática, pois Calvino havia optado tratar os cinco sentidos separadamente, revelando certo rigor pela forma. Os contos escritos, entretanto, anunciam o falimento dessa estratégia: é impossível falar de um sentido separadamente, pois um toca e convoca o outro, como a visão, em “No tapete de folhas iluminadas pela lua”, incitava o tato. A linguagem calviniana, indo da leveza ao peso e vice-versa, mantém em evidência o encontro entre o mundo escrito e o mundo não escrito, entre a linguagem e os sentidos, conforme constatou Starobinski:

Nada de mais formal, nada de mais arbitrário que tratar separadamente os cinco sentidos. Separar significa abstrair, ensinam os filósofos. Representar separadamente cada sentido foi o procedimento preferido pelos alegoristas, na poesia como na pintura, e a alegoria traduzia friamente a experiência sensorial vivida. Mas os

<sup>690</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 213.

<sup>691</sup> CALVINO. “Leveza”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 27.

<sup>692</sup> CALVINO. “Leveza”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 27.

“exercícios” narrativos de *Sol o sol jaguar* não são absolutamente alegorias. A sua estrutura formal, o seu empenho nos códigos descritivos habitualmente aplicados no registro sensível obtêm o efeito de colocar em relevo, até a angústia, aquilo que de opaco possui no encontro – no nosso corpo – do mundo externo e do interno. O exercício formalizado cobriu a função de experimentação iniciática, primeiro para quebrar as fronteiras do eu, em seguida para alcançar e ultrapassar os limites do que é formalizável. Desse modo, Calvino fez justiça, por meio da linguagem, àquilo que se subtrai à influência da linguagem: o nosso corpo sensível, a nossa inapreensível liberdade.<sup>693</sup>

Se, num primeiro momento, Calvino parece pretender retratar os sentidos separadamente, descrevendo cada sensação, uma por vez,<sup>694</sup> como ambicionava o narrador de “No tapete de folhas iluminadas pela lua”, sua linguagem, sinestésica, prova o contrário: ao falar sobre um sentido, inevitavelmente os outros se encontrariam à espreita, assim como, ao manipular a linguagem, o sensível do mundo se apresentaria, se faria sentir e perceber. Calvino fez, assim, justiça aos cinco sentidos através da linguagem, como afirmara Starobinski, revelando que, se o seu uso encontra-se atrofiado, enfraquecido, substituído em grande medida pelos artifícios da técnica, em sua obra os sentidos resistem na linguagem: uma linguagem que projeta desejos, sabores e seus saberes.

Todo saber que aflora dos textos de Calvino, escritor que percorreu das prateleiras das fábulas às dos textos científicos para compor sua obra, advém de um sabor, de um sentido, de sua capacidade de relacionar-se com o mundo por meio de uma linguagem sensível e sinestésica. Assim, contrariando a imagem que o próprio Calvino havia construído de si, reiteradamente afirmara ser adepto da leveza, do cristal e da visibilidade, como atestam suas *Seis propostas para o próximo milênio*, do rigor formal, por sua herança do Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), e de uma ideia de literatura como labirinto de livros e bibliotecas, buscando escapar ao inexorável olhar da Medusa (do mundo não escrito que o petrificava),

---

<sup>693</sup> STAROBINSKI. “Prefazione”. In: *Romanzi e racconti*, vol. 1, p. XXXII-XXXIII. No original: “Niente di più formale, niente di più arbitrario che il trattare separatamente i cinque sensi. Separare significa astrarre, insegnano i filosofi. Rappresentare separatamente ogni senso fu il procedimento preferito dagli allegoristi, in poesia come in pittura, e l’allegoria traduceva freddamente l’esperienza sensoriale vissuta. Ma gli “esercizi” narrativi di *Sotto il sole giaguaro* non sono assolutamente allegorie. La loro struttura formale, il loro stesso impegno di codici descrittivi abitualmente applicati al registro sensibile, ottengono l’effetto di mettere in rilievo, fino all’angoscia, ciò che di opaco possiede l’incontro – nel nostro corpo – del mondo esterno e di quello interno. L’esercizio formalizzato ha rivestito la funzione di prova iniziatica, dapprima per spezzare i confini troppo angusti dell’io, e in seguito per raggiungere e superare i limiti di ciò che è formalizzabile. In questo modo Calvino ha reso giustizia, tramite il linguaggio, a ciò che si sottrae all’influenza totale del linguaggio: il nostro corpo sensibile, la nostra inafferrabile libertà”.

<sup>694</sup> Foram três contos escritos para o projeto *I cinque sensi*, publicado postumamente com o título de *Sob o sol jaguar*, um sobre o sentido do olfato (“O nome, o nariz”), outro sobre o paladar (“Sob o sol jaguar”) e o terceiro sobre a audição (“Um rei à escuta”), textos detalhadamente analisados no primeiro e segundo capítulos desta tese.

procuramos mostrar, ao longo desta tese, como Calvino transitava também, com desenvoltura, por veredas que significavam tudo aquilo que ele parecia rechaçar.

*Lo scrittore dello sguardo* foi transformado, assim, em um escritor canibal. Por meio de textos eróticos e sinestésicos, percebeu-se que alguns dos personagens de Calvino, analisados no primeiro capítulo, eram insaciáveis e lascivos: toda experiência gustativa culminava também em uma experiência erótica. Entre o sexo e a alimentação não haveria uma diferença tão substancial, como o sentido popular do verbo “comer” nos leva a considerar. Mas a boca que come e que beija, a boca da fome e do gozo, é também a boca da fala e da palavra. Fomos acometidos, nesse caso, por um vazio primordial, o vazio da palavra, vestígio de um referente ausente. “A boca” que guiou o primeiro capítulo mostrou-se insaciável, pois ela comia palavras, comia o nada: boca faminta daquele que só consegue tocar e sentir o mundo por meio da linguagem.

Problematizou-se, em seguida, se o capitalismo e a industrialização, advindos da vida moderna, imporiam uma mudança na forma do homem se relacionar com o mundo. Os sentidos, em certa medida, foram substituídos pelos instrumentos tecnológicos, que permitiam ao homem entender e ler o mundo com mais rigor, fadando-o, assim, a adquirir vivências e não mais experiências, no termos benjaminianos. A linguagem tecnológica, abstrata – a antilíngua de que falara Calvino – tornaria o homem anestesiado, o impediria de sentir; diferentemente da palavra poética que, por meio de seus “restos sensíveis” (a palavra é um vestígio, um pequeno traço de seu referente), levaria a uma possível “ressensibilização”, quando o homem é tocado pelo livro que tem diante dos olhos, erguido por suas mãos.

A experiência sensível continuou a sobrevir o texto calviniano, forçando o escritor a duelar com o próprio passado e as sensações de outrora, cujas marcas e cicatrizes foram impressas e fixadas sobre seu corpo e sua memória. No terceiro capítulo, ao refletirmos sobre a dificuldade de Calvino de escrever textos autobiográficos, pois temia o inexorável olhar da Medusa, percebemos que, quando se esforçava por recordar, numa busca ativa por suas memórias (*anamnésis*), o escritor lígure fracassava: muitas eram as passagens faltantes. Estas, por sua vez, não tinham sido apagadas, reinavam no fundo do inconsciente e só emergiriam por um movimento involuntário das lembranças (*mnémé*). Lembranças de um corpo desmoronado pela Segunda Guerra: as cicatrizes do corpo e os vestígios da dor permitiam ao escritor lembrar, escrever e esquecer.

Evitando, porém, o excesso de luz da modernidade industrial, a luz que afugenta e ofusca, Calvino refugiava-se na penumbra para escrever. Do fundo do opaco, ele escrevia, e essa opacidade do mundo refletia-se em seu texto, por meio de uma linguagem sinestésica,

que confundia e misturava as sensações. Não há como deter-se sobre um único sentido, seus limites são borrados, cruzando visão, olfato, paladar, audição e tato em um único corpo que anseia pelo contato com o mundo e o deseja.

As imagens do passado chegavam, portanto, até o escritor lígure opacas, nebulosas, fugidias. Diante de uma memória que insistia em não se lembrar de tudo, o escritor, testemunha do horror, precisava escrever, para isso recorria à imaginação. Ver com os olhos da imaginação: postura que acompanhou o escritor, mesmo quando não estava escrevendo memórias. Buscando a leveza, o olhar de Calvino sobrevoava a planície, o firmamento, mas, míope que era, a imagem de longe chegava até ele deformada, opaca, levando-o a aproximar-se das coisas, com atenção e cautela, para melhor apreciá-las e senti-las.

Considerado o escritor do olhar por muitos críticos, como o próprio Starobinski que julgava a visão o principal sentido de Calvino, não podemos nos esquecer que o seu olhar era o de um míope. Sua debilidade visual já dizia de sua própria relação com o mundo e com os livros: o rito de colocar os óculos marcava o ingresso do escritor numa vida diferente, para a qual ele precisaria sempre de um anteparo, de uma mediação. Diferentemente de seu ingresso no mundo dos livros, onde se sentia à vontade, seu mundo natural.

Calvino confrontava o mundo sensível, mesmo que esse confronto repetisse para ele “o trauma do nascimento”,<sup>695</sup> enfrentando um conjunto de sensações confusas advindas dessa realidade tangível, mas lidava com elas por meio de sua linguagem. Era a palavra que lhe permitia sentir o mundo, pois entre este e as prateleiras de sua biblioteca já não existia uma distância, como parecia haver. Tanto os livros quanto o mundo são lidos pelo escritor, o qual obriga a impessoalidade da palavra a levar em conta as sutilezas das sensações.

---

<sup>695</sup> CALVINO. “Mundo escrito e mundo não escrito”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito*, p. 105.



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 19-78.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Gusto*. Macerata: Quodlibet, 2015.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 75-138.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto. *Album Calvino*. Milano: Mondadori, 2003.
- BARENGHI, Mario. Note e notizie sui testi. Palomar. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori, 2008. v. 2. p. 1402-1436.
- BARTHES, Roland; HAVAS, Roland. Ascolto. In: *Enciclopedia Einaudi*. Torino, 1977. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/sabbioso/oralescritto-enciclopedia-einaudi-1982>>. Acesso em: 29 de nov. de 2016.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense: 1988.
- BARTHES, Roland. *Lição*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1988b.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alvez Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Experiência. In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação*. São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 21-25.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. vol. 1. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 203-231.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages & Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011b. p. 49-73.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERARDINELLI. "Pasolini, personagem poeta". In: PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BIASIN, Gian-Paolo. Italo Calvino in Mexico: Food and lovers, Tourists and Cannibals. *Modern Language Association*, vol. 108, n. 1, jan. 1993, p. 72-88. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/462853?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/462853?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em 05 de out. de 2015.

BLANCHOT, Maurice. A grande recusa. In: *A conversa infinita*. A palavra plural. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. p. 73-94.

BLOCK, Lisa. Recordar: uma palavra clave. In: CORNELSEN, Élcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 23-40.

BORGES, Jorge Luis. Ajedrez. In: *Obras completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. v. 2. p. 191.

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

CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

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

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

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

CALVINO, Italo. *Sob o sol jaguar*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985*. A cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. Cronologia a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Avvertenza di Luca Baranelli. 2ª ed. Milano: Mondadori, 2000.

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

CALVINO, Italo. *O dia de um escrutinador*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Edição de Claudio Milanini, Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Milão: Mondadori, 2003. 1 vol.

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

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. *Saggi (1945-1985)*. Edição e organização de Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2007. 1 vol.

CALVINO, Italo. *Saggi (1945-1985)*. Edição e organização de Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2007. 2 vol.

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

CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Edição de Bruno Falchetto, Claudio Milanini e Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2008. 2 vol.

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

CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Edição de Bruno Falchetto, Claudio Milanini e Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2010. 3 vol.

CALVINO, Italo. *Sono nato in America...* Entreviste 1951-1985. Milano: Mondadori, 2012.

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

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

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DESCARTES, René. *Meditações*. Tradução de J. Guinsburg e B. P. Júnior. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparates sobre a voracidade. In: XXIV Bienal de São Paulo: *Roteiros*. São Paulo, Fundação Bienal, 1998, p. 190-196.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FELLINI, Federico. *La voce della luna* (filme). Itália: C.G. Group Tiger Cinematografica/Cinemax, 1990, 116 min. Cor.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*. Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos*. Tradução de Renato Zwich. Porto Alegre: L&PM, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HUCHET, Stéphane. Meta-estética e ética francesa do sentido (Derrida, Deleuze, Serres, Nancy). *Kriterion*, vol. 45, n. 110, Belo Horizonte, jul./dez. 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2004000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2004000200007)>. Acesso em 06 dez. 2017.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACAN, Jacques. *O Seminário – livro 3: As psicoses*. Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário — livro 20: mais, ainda*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LE BRETON, David. *Il sapore del mondo. Un’antropologia dei sensi*. Traduzione di Maria Gregorio. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal: grandeza e decadência*. Tradução de Mary Murray Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LEVI, Primo. *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi, 1985.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LEVI, Primo. *O ofício alheio: com um ensaio de Italo Calvino*. Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MAIA, Claudia Cristina. *A imagem inalcançável do todo: coleções, museus, arquivos em Italo Calvino*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARFÈ, Luigi. Il sapore del Messico e altre cose. Italo Calvino e le letterature iberiche. Disponível em: < <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista5/testi/CALVINO.asp>>. Acesso em 01/10/2015.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução de Marisa Midori Deaecto e Vália Guimarães. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

MILANINI. “Note e notizie sui testi: Ricordi-Racconti per ‘Passaggi obbligati’”. In: CALVINO. *Romanzi e Racconti*, vol. 3, p. 1199-1209.

MIRANDA, Wander Melo. Italo Calvino ou a ficção como ensaio. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991. *Anais...*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v.1, p. 535-541.

MODIANO, Patrick. *Filomena firmeza*. Tradução de Flávia Varella. São Paulo: Cosac Naif, 2014. p. 5-6.

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

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada*. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Tese (Doutorado) – Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1994.

OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos. A transvaloração dos valores em Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 298-307.

OTTE, Georg. As palavras e seus sentidos em Calvino. In: FERRAZ, Bruna; SILVEIRA, Juan; MOREIRA, Maria Fernanda; MATOS, Marília; BARBOSA, Tereza Virgínia. *Calvino em jornadas*. Belo Horizonte: Relicário, 2015. p. 69-77.

OTTE, Georg. *Impressão e expressão – Formas do imediato em Walter Benjamin*. Tese (Progressão ao nível de professor titular) – Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

PASOLINI. Novas questões linguísticas. In: *Diálogo com Pasolini*. Escritos (1957-1984). Tradução de Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella/ Instituto Cultural Italo-brasileiro, 1986. p. 17-33.

PAVESE, Cesare. *Trabalhar cansa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PISTACCHI, Massimo (org.). *Encuentro con Ítalo Calvino*. Buenos Aires: Electa, 1999.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)>. Acesso em 04 jul. 2017.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, Guimarães. Campo Geral. In: \_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. 1 vol.

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

SCARPA, Domenico. Calvino, Levi e la scoperta letteraria dei buchi neri. *Scienza e umanesimo nel mondo della complessità*. Fondazione Carlo Levi, Matera, 5-6 dicembre 2000.

Disponível em:  
<[https://www.academia.edu/2940338/La\\_scoperta\\_letteraria\\_dei\\_buchi\\_neri\\_Italo\\_Calvino\\_e\\_Primo\\_Levi](https://www.academia.edu/2940338/La_scoperta_letteraria_dei_buchi_neri_Italo_Calvino_e_Primo_Levi)>. Acesso em: 12 out. 2017.

SCHILIRÒ, Massimo. *Le memorie difficili*. Saggio su Italo Calvino. Catania: C.U.E.C.M, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In: CORNELSEN, Élcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 63-79.

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

SOARES, Claudia Campos. “O olhar de Miguilim”. In: *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 14, p. 147-167, 2007.

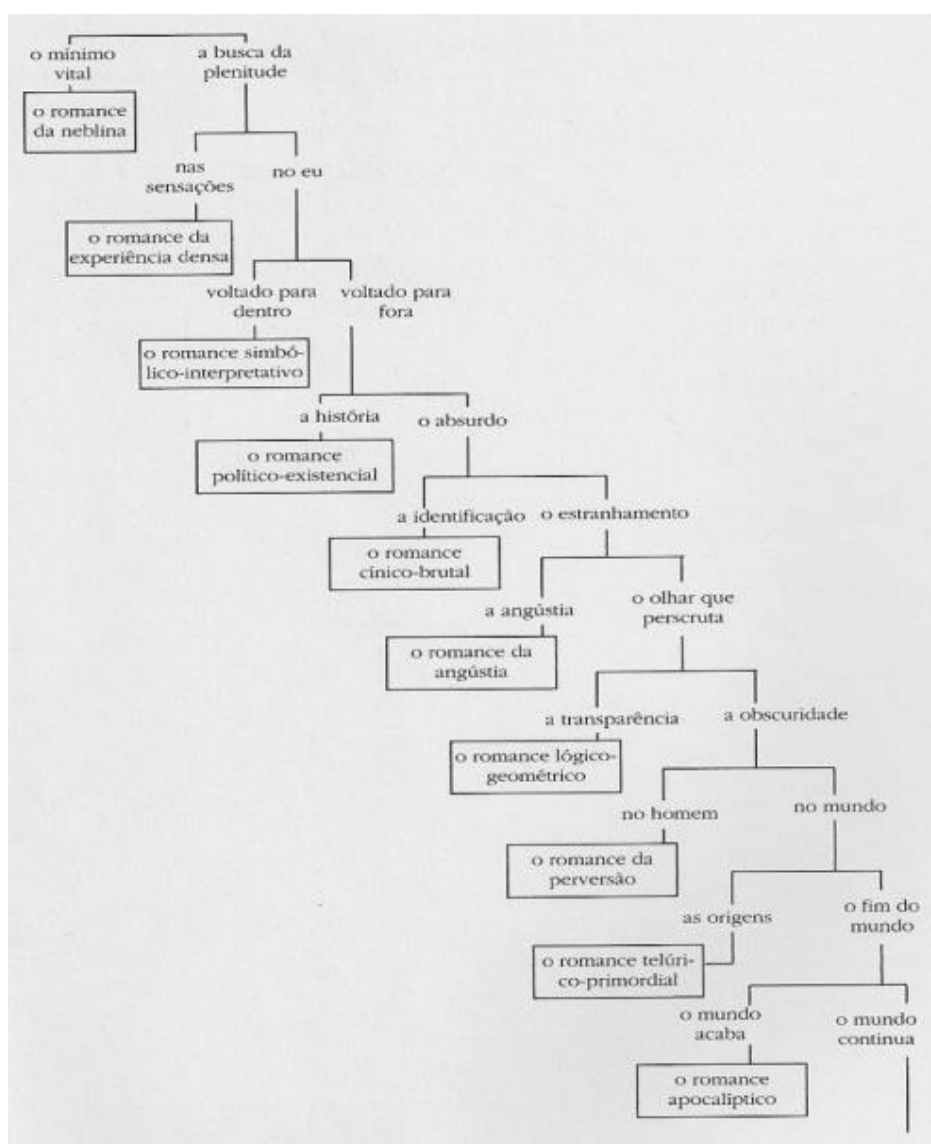
STAROBINSKI. “Prefazione”. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Edição de Claudio Milanini, Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milão: Mondadori, 2003. 1 vol.

WEAVER, William; PETTIGREW, Damien. *Italo Calvino. Uno scrittore pomeridiano*. Intervista sull’arte della narrativa. Roma: Minimum fax, 2003.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.



## Anexo I



CALVINO. "Apêndice". *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 275.